

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

MARCELO CARVALHO DA SILVA

QUAIS OS PLANOS QUE TENS PARA TI, CINEMA?

Uma investigação deleuzeana sobre a natureza das imagens e dos
signos cinematográficos

RIO DE JANEIRO

Março de 2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Marcelo Carvalho da Silva

QUAIS OS PLANOS QUE TENS PARA TI, CINEMA? Uma investigação deleuzeana sobre a natureza das imagens e dos signos cinematográficos

Volume único

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

Orientador: Prof^o. Dr. Maurício Lisovsky

Rio de Janeiro
Março de 2010

Silva, Marcelo Carvalho da.

Quais os planos que tens para ti, cinema? Uma investigação deleuzeana sobre a natureza das imagens e dos signos cinematográficos / Marcelo Carvalho. Rio de Janeiro, 2010.

204 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Comunicação (ECO), 2009

Orientador: Maurício Lissovsky

1. Imagem. 2. Signo. 3. Plano de Imanência. 4. Deleuze. 5. Cinema. I. Lissovsky, Maurício (Orientador). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. III. Título.

Marcelo Carvalho da Silva

QUAIS OS PLANOS QUE TENS PARA TI, CINEMA? Uma investigação deleuzeana sobre a natureza das imagens e dos signos cinematográficos

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

Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 2010.

Profº. Dr. Maurício Lissovsky, doutor pela ECO/UFRJ, pós-doutor pela Birkbeck College – University of London
Vínculo: ECO/UFRJ

Profº. Dr. Henrique Antoun, doutor pela ECO/UFRJ, pós-doutor pela University of Toronto
Vínculo: ECO/UFRJ

Profº. Dr. Luiz Cláudio da Costa, doutor pela ECO/UFRJ, pós-doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Vínculo: UERJ

Aos que acreditam na imagem, como o personagem do cineasta vivido por John Malkovich em Al di là delle nuvole (Beyond the clouds/Além das nuvens, 1995, de Michelangelo Antonioni e Wim Wenders). Ao passar em frente a um nicho com uma imagem de uma santa em seu interior, em Ferrara, Itália, e após uma digressão sobre a existência e o tempo, ele desculpa-se por seus pensamentos inopinados: “sou muito apegado às imagens”, confessa. Sim, ele não é um filósofo, como diz. Mas, o que haveria com a imagem, com todas as imagens, sobre as quais o pensamento debruça e se perde?

Ao professor Antônio Carlos de Abreu Tavares (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

É sempre difícil iniciar os agradecimentos: por quem começar? Prosseguir é ainda mais complicado: a quem devo agradecer em primeiro lugar? E de que forma? Quem incluir e quem deixar de fora? Ou, ainda mais capcioso: como não deixar ninguém de fora? Foram tantas as pessoas e instituições que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que eu viesse a estar hoje neste determinado ponto (nem um pouco antes, nem um tanto adiante, mas *nesse* ponto específico do tempo, do espaço, do pensamento) que qualquer estratégia de agradecimento por mim adotada estaria, *a priori*, fadada ao fracasso, inevitavelmente me faria cair em erro.

Mas, se eu tivesse realmente que agradecer, eu diria que ter sido bolsista do CNPq foi vital para o andamento da pesquisa, eu teria que mencionar a dívida impagável que tenho com o Conselho pelo apoio recebido. No entanto, eu não teria que igualmente citar a ECO/UFRJ, instituição que me acolheu tão generosamente? Ou toda a comunidade que gravita nela, professores, alunos, funcionários? Aliás, como lembrar de todos os professores e orientadores que já tive, tão pacientes para com o meu texto vacilante. Dentre todos, eu teria que agradecer especificamente ao orientador dessa dissertação, o prof^o Maurício Lissovsky, que abriu os meus caminhos com perguntas decisivas, daquelas que nos colocam nos eixos. O presente texto é minha resposta canhestra a essas perguntas.

E os amigos que encontrei dentro e fora das salas de aula? Tudo restaria insípido, aborrecido, inviável sem tê-los por perto. Como poderia eu lembrar de todos? Como agradecê-los apropriadamente? Não, é melhor nem começar a agradecer a quem quer que seja! Não, não quero correr o risco de esquecer, Mnemósine deixa-me perdido na infinitude não é de hoje, sorrindo zombeteira enquanto afogo-me no Lethe... Mas, se eu fosse agradecer, eu teria que lembrar de minha família (digo, a família estendida, dos meus pais e de minha irmã aos que agreguei durante minha vida), do apoio fundamental

em todos os momentos, em todos os sentidos. Ah!, não, melhor ainda, eu agradeceria apenas aos meus queridos sobrinhos porque eles existem, e essa existência basta para que eu sorria à toa, sorriso boboca e encantado...

Mas não, não!, tudo é incerto, tudo é insuficiente; são tantas as pessoas e instituições a quem sou devedor que acho que prefiro – em vez de tentar nomear um por um e miseravelmente esquecer a maioria – citar apenas uma pessoa e rogar para que todo o resto se reconheça nela: Carla, minha querida companheira, por tudo, obrigado, obrigado, obrigado...

“Sujeito muito lógico, o senhor sabe: cega qualquer nó.”

“(...) onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta.”

“Hoje em dia, verso isso: emendo e comparo.”

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

“Razão por que fiz? Sei ou não sei. De ás, eu pensava claro, acho que de bês não pensei não.”

“(...) o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.”

“No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente.”

“(...) para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!”

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

João Guimarães Rosa: *Grande sertão, veredas* (livro da vertigem do impensável).

RESUMO

CARVALHO, Marcelo. **Quais os planos que tens para ti, cinema?** Uma investigação deleuzeana sobre a natureza das imagens e dos signos cinematográficos. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação para o Mestrado em Comunicação e Cultura – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

Em *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, Gilles Deleuze recupera o conceito bergsoniano de “imagem” para o cinema. Este seria instaurado por um intervalo de movimento na matéria fluente e objetiva, uma “opacidade” que revela a luz, antes ininterrupta. É a mesma operação pela qual Henri Bergson define o ser vivo. Tanto o intervalo do cinema, quanto da matéria viva, se dariam sobre um plano de imanência, instância impensável, mas necessariamente construída, delimitação pré-conceitual para a operacionalidade do próprio pensamento. A novidade sempre renovável do cinema é ser aparição da *physis* sobre seu próprio plano de imanência, apresentando, em sua própria constituição, esse intervalo em uma tela. É na tela do cinema que vemos suas imagens, instauradas sobre o *invisível* e o *impensável* de um plano de imanência. Por outro lado, ainda nos livros do cinema, Deleuze suscita uma dimensão da ciência dos signos que, ao contrário da semiologia de extração lingüística, e mesmo da semiótica peirceana, não seria tributária a qualquer aspecto lingüístico. Uma semiótica depurada de condicionantes lingüísticos fundada no cinema, nas imagens-movimento e nas imagens-tempo, matéria sinalética, não lingüisticamente formada. Tal semiótica pura, semiótica da *physis* e da *noésis*, seria o sistema das imagens e dos signos não-lingüísticos do cinema, da imagem-movimento e da imagem-tempo.

As imagens e os signos cinematográficos instauram-se em um plano de imanência, *constructo* bergso-deleuzeano que coincide, no cinema, com o conjunto da matéria objetiva; no entanto, há diferença de natureza entre o plano de imanência e a matéria fluente, coincidentes apenas exteriormente. O plano de imanência é delimitação, mesmo que infinita; a matéria é imagem, luz que se propaga sem anteparo. É Bergson quem constrói um plano de imanência sobre a matéria objetiva em *Matéria e memória*, sendo Deleuze quem o considera para o cinema. As imagens e os signos cinematográficos povoam, concomitantemente, um plano de imanência e um plano de composição de arte, pois o cinema, intervalo na matéria fluente, também pode apresentar-se como o resultado do trabalho estético de seus autores. As imagens e os signos do cinema compõem as duas dimensões da semiótica pura, da imagem-movimento e da imagem-tempo: na primeira, como virtualidade (já que sua atualização se dá em um campo representacional); e na segunda, por um processo de cristalização, como aparição direta em um campo não-representacional, mas também como disjunção, simulacro, como re-encadeamento perpétuo por cortes irracionais em séries divergentes.

Palavras-chave: Imagem; Signo; Plano de Imanência; Deleuze; Cinema.

ABSTRACT

CARVALHO, Marcelo. **Quais os planos que tens para ti, cinema?** Uma investigação deleuzeana sobre a natureza das imagens e dos signos cinematográficos. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação para o Mestrado em Comunicação e Cultura – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

Gilles Deleuze's *The Movement-Image* and *The Time-Image* retrieve the Bergsonian concept of image in cinema. This may be inaugurated by an interval of movement in fluent and objective matter, an opacity revealing light, previously uninterrupted. The same operation by which Henri Bergson defines being. Interval of cinema as much as live matter would be given upon the immanence plan, inconceivable instance, yet necessarily built, pre-conceptual delimitation to the operation of knowledge itself. Otherwise, still on the books about cinema, Deleuze engenders a science of signs which, unlike linguistic semiology and even Peirce's semiotics, would not be related to any linguistic aspect. Semiotics free from linguistic determinants founded in cinema, in image-movement and image-time, signal matter, non-linguistically founded. Such pure semiotics would be the non-linguistic signs and images system of cinema.

The cinematic images and signs are inaugurated in an immanence plan, *constructo* Bergso-deleuzian coincident in cinema to the set of objective matter however such assimilation is not determined, since there is a difference of nature between immanence plan and fluent matter. Bergson establishes immanence plan upon objective matter in *Matter and Memory* however it is Deleuze who takes it in to consideration to the cinema. The immanence plan is delimitation, even though infinite; matter is image, light propagation without obstacle. The cinematic images and signs dwell simultaneously in an immanence plan and an art composition plan, since cinema as interval of fluent matter is also a result of the esthetic work of its authors. The cinematic images and signs comprehend two pure semiotics dimensions, image-movement and image-time: first as virtuality (its actualization is determined in a representational field); second as direct appearance in a non-representational field, disjunctive, as simulacrum emergence.

Keywords: Image; Sign; Immanence Plan; Deleuze; Cinema.

SUMÁRIO

zero. JÁ É CAMINHADA, MAS AINDA NÃO CAMINHO:	
INTRODUÇÕES.....	14
zero.um. LER O PLANO DE IMANÊNCIA COM O PLANO DE IMANÊNCIA..	16
zero.dois. O MOVIMENTO NÃO É UMA ILUSÃO DE MOVIMENTO.....	19
zero.três. O PLANO DE IMANÊNCIA.....	23
zero.quatro. IMANÊNCIA.....	28
um. PULULA A IMANÊNCIA COM UM SEM NÚMERO DE COISAS:	
NÃO HÁ NELAS O QUE NÃO SEJA IMAGEM.....	29
um.um. INVERSÃO DO PLATONISMO.....	31
um.dois. CRÍTICA À REPRESENTAÇÃO.....	37
um.três. BERGSON E A CRISE DA PSICOLOGIA.....	39
um.quatro. BERGSON E A IMAGEM.....	40
um.cinco. A PERCEPÇÃO.....	43
um.seis. O CIRCUITO SENSORIO-MOTOR COMPLETO.....	46
um.sete. <i>MATÉRIA E MEMÓRIA</i> NO CINEMA.....	48
um.oito. DZIGA VERTOV E A VARIAÇÃO UNIVERSAL.....	53
um.nove. RANCIÈRE ESCREVE SOBRE A IMAGEM-MOVIMENTO.....	58
dois. GLÓRIA E DESDITA DA LÍNGUA E DA LINGUAGEM NO CINEMA:	
ÀS ARMAS CONTRA A SEMIOLOGIA.....	61
dois.um. EISENSTEIN.....	63
dois.dois. GRIFFITH, EISENSTEIN E A MONTAGEM.....	64
dois.três. EISENSTEIN E A CINE-LÍNGUA.....	69
dois.quatro. A MONTAGEM-RAINHA DESTRONADA.....	72
dois.cinco. O CINEMA NÃO É LÍNGUA.....	73
dois.seis. METZ E A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: NARRAR.....	78
dois.sete. REFUTAÇÃO DELEUZEANA À SEMIOLOGIA DO CINEMA.....	82
três. A TERRA MAIS DISTANTE É A QUE JAZ SOBRE MEUS SAPATOS:	
A CONTENDA BERGSON X FENOMENOLOGIA, PEIRCE E	
A SEMIÓTICA PURA.....	86
três.um. MERLEAU-PONTY E O CINEMA.....	88
três.dois. CRÍTICA DE DELEUZE À CONCEPÇÃO FENOMENOLÓGICA	
DO CINEMA.....	90
três.três. O SIGNO E A SEMIOLOGIA SAUSSUREANA.....	92
três.quatro. O SIGNO E A SEMIÓTICA PEIRCEANA.....	96
três.cinco. O SIGNO E A SEMIÓTICA DELEUZEANA.....	101
três.seis. O CINEMA E A SEMIÓTICA DELEUZEANA.....	104
quatro. TIDA COMO DESAPARECIDA, A 'LÍNGUA DO CINEMA' RESSURGE,	
MAS COMO MÁSCARA DA IMANÊNCIA:	
DELEUZE ENCONTRA PASOLINI.....	106
quatro.um. ONDE ESTÁ TÓQUIO?	108

quatro.dois. INCLINAÇÃO BÁRBARA, IRRACIONAL E ONÍRICA DO CINEMA.....	109
quatro.três. O CINEMA DE POESIA.....	113
quatro.quatro. CINEMA E REALIDADE.....	117
quatro.cinco. OS OBJETOS E A DUPLA ARTICULAÇÃO NO CINEMA.....	125
quatro.seis. O CINEMA CONSTITUI A SEMIOLOGIA GERAL DA REALIDADE.....	130
quatro.sete. LINGUA DA REALIDADE COMO IMAGEM-MOVIMENTO E IMAGEM-TEMPO.....	135
quatro.oito. EM TÓQUIO, COM A CIÊNCIA DOS SIGNOS.....	141
quatro.nove. O CINEMA.....	142
cinco. O CÃO VAGABUNDO QUE CORRE SÓ CORRE PORQUE FOI CÃO ONTEM E SERÁ VAGABUNDO AMANHÃ: O ATUAL, O VIRTUAL, O CINEMA.....	144
cinco.um. SIGNOS REPRESENTACIONAIS E SIGNOS DO TEMPO.....	146
cinco.dois. ATUAL, VIRTUAL.....	148
cinco.três. PRIMEIRA NATUREZA: A ATUALIZAÇÃO DO VIRTUAL.....	150
cinco.quatro. PRIMEIRA NATUREZA DO ATUAL E VIRTUAL: A IMAGEM-MOVIMENTO.....	152
cinco.cinco. SIGNOS DA IMAGEM-MOVIMENTO EM HITCHCOCK: OS PÁSSAROS.....	153
cinco.seis. SEGUNDA NATUREZA: A CRISTALIZAÇÃO DO VIRTUAL E DO ATUAL.....	154
cinco.sete. SEGUNDA NATUREZA DO ATUAL E VIRTUAL: A IMAGEM-CRISTAL DA IMAGEM-TEMPO.....	157
cinco.oito. SIGNOS DA IMAGEM-TEMPO EM FELLINI: <i>Roma</i>	161
cinco.nove. A IMAGEM-MOVIMENTO FRENTE À IMAGEM-CRISTAL.....	163
cinco.dez. OUTROS SIGNOS DA IMAGEM-TEMPO.....	168
cinco.onze. RANCIÈRE FAZ OBJEÇÕES A DELEUZE.....	172
cinco.doze. IMAGEM-MOVIMENTO E IMAGEM-TEMPO REAFIRMADAS.....	177
seis. AO FINAL DA CAMINHADA, VOLTO OS OLHOS PARA O PERCURSO PERCORRIDO. NÃO VEJO MINHAS PEGADAS, JAZEM UMAS SOBRE AS OUTRAS SOB MEUS PÉS: CONCLUSÕES.....	180
seis.um. O PLANO DE IMANÊNCIA E O TRANCEDENTAL.....	182
seis.dois. O INVISÍVEL E O INAUDÍVEL DO CINEMA.....	183
seis.três. VIRTUALIDADE NÃO-REPRESENTACIONAL DA IMAGEM-MOVIMENTO, RESSURGÊNCIA DO SIMULACRO NA IMAGEM-TEMPO.....	186
seis.quatro. SEMIÓTICA DA <i>PHYSIS</i> E SEMIÓTICA DA <i>NOÉISIS</i>	190
seis.cinco. IMPORTÂNCIA DA IMAGEM-MOVIMENTO.....	191
seis.seis. MATÉRIA E PENSAMENTO NO CINEMA.....	193
seis.sete. PLANO DE IMANÊNCIA, PLANO DE COMPOSIÇÃO, CINEMA....	194
seis.oito. RESUMANDO.....	197
seis.nove. CONFISSÃO PAGÃ.....	198

**zero. JÁ É CAMINHADA, MAS AINDA NÃO CAMINHO:
INTRODUÇÕES**

Como entrar no problema:

O que há para *fazer* com o cinema, com a imagem do cinema? Esta é uma boa questão.

Mas há momentos em que é preciso apenas contemplar, deixar que o movimento movimente-se e que o tempo temporalize-se: ir ao cinema na companhia do poeta Alberto Caeiro – ser tão inculto quanto ele; guardar não o rebanho, mas a imagem-rebanho; fingir desprezar o pensamento só pela esperança de pensar melhor, de pensar imanentemente; surpreender a imagem cinematográfica quando nua, leve, ainda não saturada com os significados que aderem à película como poeira. “As borboletas não têm cor nem movimento (...), / a cor é que tem cor nas asas da borboleta, / no movimento da borboleta o movimento é que se move (...).”¹ A “nudez” do cinema evidenciaria imagens e signos do movimento e do tempo, imagens e signos da imanência, não-lingüísticos. Esta é a ambiência de onde gostaríamos de partir; afinal, do mais simples. Mas tal projeto exige cuidado, rigor e vigilância. É quando se percebe que a rudeza de Caeiro, sua simplicidade encantadora que parece brotar como hera na parede úmida, é a maior e mais difícil ambição para quem não é Alberto Caeiro. Um rio passa na tela do cinema: seu fluxo é intenso.

Como sair do problema:

→ ∴ ■... ↴

¹ *Passa uma borboleta*, Alberto Caeiro (heterônimo do poeta Fernando Pessoa).

zero.um. LER O PLANO DE IMANÊNCIA COM O PLANO DE IMANÊNCIA

Os conceitos de um pensador evoluem de texto a texto, estão vivos, pulsam – peixes que, em pequenos ou em grandes cardumes, deslizam rapidamente em profundidades variadas, quase à superfície ou logo acima do solo lodoso, esquivos, brilhantes quando a luz reflete sobre suas escamas, opacos quando abrigados em tocas. Mas a vida dos conceitos não está inscrita apenas no conjunto dos títulos desse pensador. Eles retornam para além das páginas dos livros onde se lê sua história restrita. Mesmo em uma obra já fechada, quando o ciclo produtivo do pensador em questão já se completou, seus conceitos ainda apelam por um esforço de reordenação que os impulsionem para novos caminhos; pedem para que novamente sejam postos em funcionamento, para que sejam recriados, verdadeiros fósseis vivos passíveis de mutação em vida. Nada mais deleuzeano que esse aceno dos conceitos. Os conceitos de um filósofo como Gilles Deleuze não habitam instâncias superiores, nem esperam ser descobertos: eles se movimentam, só se deixam pegar em fluxos, só permitem alianças por re-criações, por um rigoroso esforço construtivo imanente. Ao se entrar nesse rio deve-se ter em mente que os conceitos criados pelo filósofo, uma vez criados, precisam continuar fluindo, devindo.

Mas, afinal, se não há instância perene que os sustente, em que ambiente fluido e movente tais conceitos circulariam? Qual o nome desse rio? A questão que se coloca diz respeito ao pensamento e não apenas à filosofia. Pois, mesmo que diferentemente da filosofia, o cinema, também uma máquina de pensamento, instaura um ambiente fluido, um plano movente, onde “blocos de sensações” (affectos e perceptos) se movem e se

conservam pela autopoisição do criado.² E – também aqui – não poderiam estar referenciados a nenhuma esfera transcendente: onde, então, fluiriam tais “blocos de sensações” do cinema? Trata-se de um insondável e, por isso mesmo, não é um conceito, embora seja concreto: recorte no caos a um passo do estabelecimento das coordenadas, um *plano de imanência* como região que precisa ser construída em oposição ao estabelecimento de fundamentações por instâncias de transcendência (fortuna do veio majoritário da história da filosofia) instauradoras de centros totalizantes e associações representacionais.

Ora, o plano de imanência é invocado tanto nos livros sobre o cinema de Deleuze,³ quanto em *O que é a filosofia?*, de Deleuze e Felix Guattari.⁴ Há uma construção em progresso entre os dois tratamentos dados ao plano de imanência, *constructos* complementares, não excludentes e partícipes de um mesmo trajeto. O próprio surgimento posterior aos livros do cinema da obra de Deleuze e Guattari cria de maneira abrangente – e especificamente quanto à definição de plano de imanência – novos problemas para *A imagem-movimento* e para *A imagem-tempo*. Portanto, o cotejamento de *O que é a filosofia?* com os livros do cinema, por si só, se faz necessário: é nessa obra que Deleuze e Guattari estabelecem os domínios permeáveis entre a filosofia e a arte; e é nela que vamos buscar o redimensionamento do plano de imanência no cinema.

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari estabelecem a diferença entre o plano de imanência filosófico e o plano de composição na arte. Na verdade, há uma delimitação de campos que, mesmo que prene de permeabilidades, estabeleceria a diferença entre a filosofia (plano de imanência da filosofia/forma do conceito/personagens conceituais), a arte (plano de composição da arte/força da sensação/figuras estéticas) e a ciência (plano de referência ou de coordenação da ciência/função de conhecimento/funções e observadores parciais). Que especificidade apresentaria o cinema ao também instaurar um plano de imanência? Como o cinema instauraria um plano de composição e quais relações ele teria com o plano de imanência instaurado? Que resultantes, por sua vez, apareceriam ao se promover a aproximação

² Ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Percepto, afecto e conceito*. In: *O que é a filosofia*.

³ *Cinema 1: a imagem-movimento* (de 1985; na França: *Cinéma, tome 1: l'image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983). *Cinema 2: a imagem-tempo* (de 1990; na França *Cinéma, tome 2: l'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985).

⁴ *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les éditions de Minuit, 1991.

entre a instauração de um plano de imanência no cinema, operação levada a cabo por Deleuze em *A imagem-movimento*, e a instauração do plano de imanência tal como nos é apresentado em *O que é a filosofia?*

Eis, em linhas rápidas, o que temos à frente: ler os livros do cinema de Deleuze “com” *O que é a filosofia?*, recontextualizar a noção de plano de imanência no cinema como território dos signos e das imagens cinematográficas. Estabelecer o problema em tais parâmetros nos permitirá redescobrir a tese de Deleuze sobre o cinema sob novos ângulos. Será necessário problematizar a questão da representação no cinema, especificamente, no conjunto do cinema nomeado por Deleuze como imagem-movimento – desconectando, em um determinado patamar, os signos e as imagens da imagem-movimento de seu condicionante representacional por intermédio das relações colocadas em jogo pelo par atual/virtual. Não pretendemos arvorarmo-nos em um estudo detalhado sobre cada uma das imagens e cada um dos signos dos dois regimes imagéticos construídos por Deleuze, mas ressaltar a imagem e o signo nos livros do cinema de Deleuze no sentido de que ambos sejam imagens sobre os planos de imanência e de composição. Com o problema assim colocado, buscaremos responder à hipótese geral de nossa pesquisa, qual seja: *as imagens e os signos do cinema (as duas semióticas puras, da imagem-movimento e da imagem-tempo, sem ligação a priori com a língua ou a linguagem) comporiam concomitantemente um plano cinematográfico de composição e um plano cinematográfico de imanência (ambos instâncias pré-lingüísticas) numa relação de povoamento e constituição dos planos, sobre os quais se fundamentariam a função estética e a função noética do cinema.*

Temos à frente um caminho espinhoso. Será necessário, para respondermos à hipótese formulada, estabelecermos no corpo do trabalho os momentos de uma investigação sobre os pressupostos da *imagem* e do *signo* em Deleuze. Façamos um resumo do que será discutido ao longo dos capítulos. Além da apresentação do (A) conceito de “imagem” em Henri Bergson precedido de uma crítica à representação e da (B) leitura dos livros do cinema de Deleuze com o par atual/virtual, abordaremos: (C) a apresentação da imagem-movimento e da imagem-tempo; (D) a defesa da montagem pelo cineasta russo Sergei Eisenstein e o desejo de ouvir o cinema “falar” como uma língua; (E) a crítica do semiólogo francês Christian Metz à possibilidade do cinema “falar” como uma língua; (F) a refutação de Deleuze à linguagem cinematográfica defendida por Metz; (G) as conexões entre a fenomenologia e o cinema em Merleau-

Ponty; (H) a crítica de Deleuze à concepção fenomenológica do cinema; (I) o signo para o lingüista Ferdinand de Saussure; (J) o filósofo Charles S. Peirce e a semiótica; (L) a semiótica depurada da lingüística em Deleuze; (M) o cinema e a semiótica pura; (N) o cinema de poesia de Píer Paolo Pasolini; (O) a “realidade” no cinema em Pasolini; (P) a “semiologia geral da realidade” de Pasolini como antecessora da “semiótica pura” de Deleuze; e (Q) a consideração de dois blocos sígnicos, respectivamente representacional e não-representacional.

zero.dois. O MOVIMENTO NÃO É UMA ILUSÃO DE MOVIMENTO

O plano de imanência: retomaremos na conclusão a discussão sobre sua natureza no cinema. Por hora, apontaremos para o problema central da proposta, isto é, a de que a noção de plano de imanência sofre um processo de complexibilização com o aparecimento do livro *O que é a filosofia?*, um processo de acentuação de suas linhas e de seus pontos de acumulação que justifica o cotejamento entre os dois projetos. Um período se passou, o foco foi reajustado, as idéias tomaram novos rumos: hora de refazer o caminho, mapear a passagem.

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

Pela primeira tese, o movimento não pode ser confundido com o espaço percorrido. Não se reconstitui o movimento por posições no espaço/instantes no tempo, isto é, por intermédio de “cortes imóveis” em um tempo abstrato, pois há diferença de natureza entre o movimento (presente, indivisível, heterogêneo e irreduzível) e o espaço percorrido pelo movimento (passado, divisível e homogêneo). O movimento se faz em

uma duração concreta. Bergson usa negativamente o cinema (com a expressão “ilusão cinematográfica”) para referir-se ao “movimento” impessoal e uniforme resultante dessa tentativa vã de se reconstituir o movimento por posições no espaço e instantes no tempo. Portanto, uma reconstrução ilusória do movimento, tal como faria a percepção natural ou como pensavam os gregos (os paradoxos de movimento de Zenão de Eléia).

Na segunda tese, Bergson distingue duas formas – ambas equivocadas – de reconstrução do movimento: por *poses* (a antiga) ou *instantes* (a moderna). Se, para o pensamento clássico, o movimento remeteria a uma Forma ou Idéia inteligível, eterna e imóvel,⁵ a ciência moderna tentaria reconstituir o movimento com instantes quaisquer, recompondo-o com cortes imóveis no espaço/tempo abstrato (o cinema, então, pareceria apenas mais um elo da cadeia tecno-científica). Houve uma mudança na maneira de pensar o movimento e a passagem se deu entre reportar o movimento aos elementos formais (poses eternas) no pensamento antigo para referi-lo aos elementos materiais imanentes (cortes imóveis) na ciência moderna. No entanto, numa e noutra concepção perde-se o movimento, pois o *Todo* foi dado *a priori*, cassando sua principal característica, a de ser relacional e aberto, a de durar. No entanto, só há movimento real se o *Todo* se confunde com o *Aberto*. Para Bergson, seria necessário elaborar uma metafísica que correspondesse à ciência moderna: se o eterno deixou de ser a questão, torna-se necessário pensar o aparecimento do novo, do singular.

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

Não se deve confundir o *todo*, os ‘*todos*’, com os *conjuntos*. Os conjuntos são fechados, e tudo o que é fechado é artificialmente fechado. Os conjuntos são sempre conjuntos de partes. Mas um *todo* não é fechado, é aberto; e não tem

⁵ Como na formulação metafísica platônica, onde as boas cópias do mundo sensível se poriam em movimento e transformação por um mimetismo ontológico que replica em graus diferentes de sucesso as Idéias fontes. Ou, mais ainda, em Aristóteles, que pensava o movimento como passagem entre uma e outra forma, pose ou instante privilegiado.

partes, exceto num sentido muito especial, pois ele não se divide sem mudar de natureza em cada etapa da divisão (DELEUZE, 1985: 20).

O Todo é o que garante que cada conjunto jamais se feche em si, embora a organização da matéria permita que o Todo possa ser alongado ao infinito. “O todo não é um conjunto fechado, mas, ao contrário, aquilo pelo que o conjunto nunca é absolutamente fechado, (...) aquilo que o mantém aberto em algum ponto, como se um fio tênue o ligasse ao resto do universo” (DELEUZE, 1985: 20). Se, por um lado, os cortes imóveis (as partes) e o tempo abstrato remetem aos conjuntos, os cortes móveis (movimento) se fariam por uma duração concreta, pela abertura de um Todo. Os conjuntos (sistemas artificialmente fechados) se definem pelos seus objetos (partes); movimentos de translação modificam as posições dos objetos, movimentos que só são possíveis porque o Todo atravessa os conjuntos e as partes: são as duas faces do movimento, *relação entre os objetos* (cortes imóveis; movimento relativo das partes de um conjunto) e *expressão do Todo* (corte móvel da duração; movimento absoluto). O movimento permite ao Todo se dividir nos objetos, e aos objetos, reunirem-se ao Todo; o movimento reporta o Todo aos objetos forçando a abertura do conjunto, e os objetos, ao Todo aberto que ele, o movimento, exprime. Entre o Todo (o Aberto, a Duração) e os objetos (partes de um conjunto, cortes imóveis) há sempre mudança: o movimento reporta os objetos ao Todo que muda, corte móvel/movimento do Todo que exprime sua mudança em relação aos objetos.⁶ “O todo se cria e não pára de se criar numa outra dimensão sem partes (...) como o puro devir incessante (...). É nesse sentido que ele é espiritual ou mental” (DELEUZE, 1985: 20).

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

⁶ Todas essas questões são retomadas por Deleuze no primeiro capítulo de *A Imagem-movimento*.

A boa nova deleuzeana para o cinema é a de que, a despeito do argumento sobre a *ilusão de movimento* (argumento por vezes filiado a outro verdadeiro axioma, o da *impressão de realidade*), o que vemos como resultado da projeção do filme sobre uma tela é o *movimento, nada aquém do movimento*, cortes móveis da duração descobertos por Bergson. No entanto, os meios técnicos empregados para tal pareceriam corroborar o contrário, pois, para que haja movimento, é preciso que a luz atravesse quadros translúcidos e independentes (vistas fixas e equidistantes de uma determinada cena, os fotogramas: cortes instantâneos, uniformes, abstratos e imóveis) organizados em seqüência (a película de celulóide), sendo projetados em uma tela segundo determinada razão de velocidade. Em outras palavras, o movimento no filme, ou a ilusão de movimento, seria fruto de um artil técnico contra a *physis*, de uma “esperteza” similar a dos construtores gregos que edificaram o *pathernon* de maneira assimétrica e desarmônica (plataformas das colunas curvadas para cima, leve convexidade das colunas para compensar a ilusão de concavidade quando vistas à distância etc.) para que não parecesse, por um conjunto de ilusões de ótica, assimétrico e desarmônico, mas simétrico e harmônico – a má “aparência” que Platão tanto temia. O movimento do cinema seria, enfim, um engodo, mesmo para Bergson, que não reconheceu nele um aliado. Pelo contrário, o condenou por entender que perfazia a mesma coisa que a percepção natural, ou seja, falsear o movimento, oferecer cortes imóveis onde o movimento é acrescido, oferecer uma ilusão de movimento.

É tentador considerar injustos os fins cujos meios são suspeitos. No entanto, é preciso também desconfiar das ligações por demais evidentes, principalmente as de causa e efeito. Mas não compliquemos em demasia, já que seria possível, não sem alguma ironia, invocar uma evidência sensorial como contraprova à tese da ilusão de movimento do cinema, pois o fotograma, elemento genético cinematográfico, é justamente aquilo que não se vê em um filme, mesmo que sejam fotogramas o que vemos quando temos em mãos uma película. Vemos uma imagem-média que se produz *entre* os fotogramas, embora de maneira alguma à revelia desses; vemos a imagem, o movimento, a imagem-movimento, cortes móveis da duração... o primeiro capítulo de *Matéria e memória*, de Bergson.⁷ Não há ilusão de movimento no cinema, há movimento, pois a “Ilusão” é corrigida na projeção.

⁷ Mas Bergson, para Deleuze, teria ajuizado *todo* o cinema pela sua avaliação sobre o primeiro cinema (o cinema das origens) – não muito diferente da forma como a historiografia tradicional do cinema encarava

zero.três. O PLANO DE IMANÊNCIA

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

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

1º) “Há inicialmente um sistema em que cada imagem varia para ela mesma, e todas as imagens agem e reagem umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes” (DELEUZE, 1985: 84) – percepção objetiva no regime da variação universal;

2º) “Mas a ele se acrescenta um outro sistema em que todas variam principalmente para uma só, que recebe a ação das outras imagens em uma de suas faces e a ela reage numa outra face” (DELEUZE, 1985: 84), retendo da

esse período, quando denunciava as condições “anômalas” do início do cinema ao “imitar” a percepção natural: câmera fixa e frontal à cena tal como um espectador sentado em sua poltrona; plano espacial e imóvel e tempo uniforme e abstrato; e câmera e projetor sendo um só aparelho, não propiciando a montagem.

coisa sempre menos do que ela é e reagindo a ela mediadamente – percepção subjetiva como centro de indeterminação de ação, percepção da matéria viva.

As imagens que surgem da especificação do movimento (da imagem-movimento – já que, para Bergson, imagem e movimento são a mesma coisa) na imagem viva (percepção, afecção e ação do vivo)⁸ também surgem no cinema em um “plano de imanência”. O plano de imanência é um corte móvel do universo das imagens, um corte temporal. Deleuze o define como:

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

“O universo como cinema em si”... São como que dois universos comunicantes: o plano de imanência que se faz como cinema; e o cinema, que dá-nos a ver um plano de imanência, que se constitui como um prolongamento do plano de imanência.

Deleuze destaca três características fundamentais do plano de imanência do cinema em *A imagem-movimento*. A primeira é a de que, justamente, *o plano de imanência é o conjunto infinito das imagens-movimento, que reagem umas sobre as outras por todas as suas partes* no plano material. Mas o plano de imanência é também *sucessão infinita de linhas ou figuras de luz que se difundem umas sobre as outras sem cessar, sem perdas e não encontrando resistências* e que se oporiam às linhas rígidas ou figuras geométricas, se estas existissem; porém, não há sólidos nesse plano de imanência, nem direita ou esquerda, acima ou abaixo. A luz propaga-se sem revelar-se em uma opacidade qualquer, se difunde sem cessar, sem refrações ou reflexões, em todos os sentidos e direções. A luz é imagem, ou ainda, movimento de ação recebida e reação à ação: as imagens são *preensões* objetivas, totais, percepções de todos os movimentos que atuam em todas as suas partes e pelos quais atuam sobre todas as outras imagens. Bergson invoca a “fotografia”, mas uma estranha série infinita de fotos já batidas em todos os pontos do universo, fotos transparentes nas próprias imagens, em

⁸ Retornaremos, no primeiro capítulo, a essas importantíssimas questões bergsonianas: ao intervalo de movimento; à diferenciação entre o universo objetivo da matéria e a percepção subjetiva do ser vivo; à diferença entre percepção, afecção e ação; às características da matéria viva; e, sobretudo, ao conceito de “imagem” em Bergson e sua conexão com a matéria.

todos os seus pontos: “a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço” (BERGSON, 1999: 26). Mas o plano de imanência também é a *série de blocos de espaço-tempo, corte móvel (temporal) do devir* (terceira característica). O plano de imanência é luz que se propaga sem resistência ou perda: não há corpos no regime da imagem-movimento, mas figuras de luz (isto é, blocos de espaço-tempo, imagens em si); é um corte móvel, um corte temporal, linhas e figuras de luz que implicam e comportam o tempo como a variável dos movimentos.

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

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

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

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

2º) (Em comentário sobre filme do dramaturgo Samuel Beckett) “Procedendo assim à extinção das imagens-ação, das imagens-percepção e das imagens-afecção, Beckett remonta em direção ao plano luminoso da imanência, o plano

de matéria e seu marulho cósmico de imagens-movimento” (DELEUZE, 1985: 91).

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

No entanto, definir o plano de imanência instaurado no cinema como *um* universo material, um “conjunto infinito de todas as imagens”, não significa que esteja dado *a priori*. Ao contrário, o plano de imanência em sua abertura para um Todo precisa ser edificado, sendo o próprio plano de imanência a necessária presença *construída* de um “impensável” onde o pensamento acontece: “o plano de imanência deve ser construído; a imanência é um construtivismo e cada multiplicidade assinalável é como uma região do plano” (DELEUZE, 1992: 182). Assim, o plano de imanência no âmbito da imagem-movimento não é o *continuum da matéria*, mas o *corte*, o *conjunto infinito da matéria*. Além do mais, um conjunto, mesmo que infinito e/ou composto de todas as partes, é um cerceamento artificial, e não pode ser confundido com o Todo, este, sim, aberto, linha temporal que garante a duração da matéria. Isto é: como um conjunto, mesmo que infinito, poderia abarcar o Todo que perpassa a matéria? Evidentemente, não. O último eco do caos; pré-ordenamento elementar da matéria; condição material pré-cognitiva do pensamento; o conjunto (infinito ou não) da extensão material tal como recortado do indiviso do caos; aquilo que, estando bem próximo da matéria, dela diferencia-se, constituindo-se como instância ainda impensável do pensamento; série de blocos de espaço-tempo, corte móvel do devir: o plano de imanência cinematográfico da imagem-movimento. E nada disso deve ser confundido com o Todo, nem com a extensão da matéria, *continuum* das imagens do universo em sua abertura para o tempo. (Retornaremos à questão quando da conclusão desse trabalho, quando poderemos estabelecer, com mais precisão, a relação entre o plano de imanência e o universo material da forma como é concebido em Bergson.)

É este o caráter do plano de imanência ao ser retomado por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*. Aqui, o plano de imanência é definido como sendo um “planômeno”, um “plano de imanência dos conceitos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992: 51). Não um conceito pensável, mas a imagem do pensamento, platô aberto, meio *fluido* onde os conceitos fundam-se e se movem. “Os conceitos ladrilham, ocupam ou povoam

o plano, pedaço por pedaço, enquanto o próprio plano é o meio indivisível em que os conceitos se distribuem sem romper-lhe a integridade, a continuidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1992: 52). O plano de imanência se define pelos conceitos que o povoam.⁹ É instância pré-filosófica – embora interior à filosofia, distinguível e inseparável dela –, compreensão intuitiva e não-conceitual dos conceitos, mas que se oferece para a criação de conceitos; “a filosofia é ao mesmo tempo criação de conceito e instauração do plano [de imanência] (...), solo absoluto da filosofia, sua Terra ou sua desterritorialização, sua fundação, sobre os quais ela cria seus conceitos” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 58). O plano de imanência não é o caos, ao contrário, é instância pré-individual “operando um corte do caos, o plano de imanência faz apelo a uma criação de conceitos” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 60). O pensamento reivindica o movimento ao infinito, sem remeter a coordenadas espacio-temporais. O movimento infinito é duplo: o que se move é o próprio plano de imanência, horizonte absoluto aonde o movimento de ida é já movimento de volta, reversibilidade perpétua entre “o movimento do pensamento na direção do verdadeiro” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 54) e vice-versa. “É neste sentido que se diz que *pensar* e *ser* são uma só e mesma coisa” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 54). Justamente, como afirmam Deleuze e Guattari, o movimento é “imagem do pensamento” e “matéria do ser”. Daí as duas faces do plano de imanência: Pensamento & Natureza; *Noûs & Physis*. De outra forma: Terra ou desterritorialização impensável do pensamento & imagem da extensão da matéria no universo.

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

⁹ “O plano de imanência é essencialmente um *campo* onde se produzem, circulam e se entrecrocavam os conceitos” (PRADO JR., 2000: 308).

A ida-e-volta incessante do plano, o movimento infinito. Talvez seja o gesto supremo da filosofia: não tanto pensar O plano de imanência, mas mostrar que ele está lá, não pensado em cada plano. O pensar desta maneira, como o fora e o dentro do pensamento, o fora não exterior ou o dentro não interior (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 79).

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

zero.quatro. IMANÊNCIA

“(…) Assim tudo o que existe, simplesmente existe.

O resto é uma espécie de sono que temos, infância da doença.

Uma velhice que nos acompanha desde a infância da doença.”¹⁰

*

Caeiro, mestre, mal iniciei e já colho um fracasso:
o que fiz já é caminhada, mas ainda não caminho.

“Pensei” o impensável, que não arde e é baço.
Corrompi-me – e ainda rimo! Parvo ou mesquinho?

¹⁰ Poema *Assim como*, de Alberto Caeiro.

**um. PULULA A IMANÊNCIA COM UM SEM NÚMERO DE COISAS:
NÃO HÁ NELAS O QUE NÃO SEJA IMAGEM**

Como entrar no problema:

Há um fio entre Platão, Nietzsche, Bergson e Deleuze. O nome desse fio é “imagem”. Mas não devemos acreditar que ele tenha percorrido esse caminho de maneira retilínea.

Ao contrário, ele ziguezagueou, quebrou-se, retornou de outra forma. Afinal, algo de perigoso, de louco, de destrambelhado esteve ligado à imagem, a ponto de Platão horrorizar-se com o simulacro, a imagem indomada, e se entregar em um projeto que visava sua neutralização; de Nietzsche, em seu anti-platonismo militante, recuperar o simulacro como vontade de potência; de Bergson identificá-la à própria matéria; e de

Deleuze, com lentes nietzscheanas, unir em um mesmo projeto a ressurgência do simulacro, a inversão do platonismo e a crítica à representação. Aliás, é justamente

Deleuze que veremos conduzir seu novelo de lã com cuidado, como um Teseu no labirinto do pensamento a segurar seu fio de lã. Mas, qual Ariadne segura a ponta do novelo fora do labirinto? Talvez a filosofia; ou, mais precisamente, um amálgama bem singular, Nietzsche + Bergson, que garantiria sua saída do labirinto. Deleuze usa as armas, o coração, os olhos e as mãos de Nietzsche. Sua missão é clara, inequívoca: ser o enviado de Nietzsche para desfechar o golpe sobre o monstro metade homem, metade touro, que assombra o pensamento a dois mil e quinhentos anos, o monstro da representação. O cinema aguarda o desfecho da aventura.

Como sair do problema:

um.um. INVERSÃO DO PLATONISMO

Prolegômenos para a “história de um erro”: o método socrático (dialético) de argumentação teria conquistado o jovem Platão que abandona as tragédias para “fundar” a filosofia como *busca da / ascensão à Verdade*. A Verdade e sua antítese, o não-verdadeiro: seria preciso apartá-los. Pois a Verdade em si não poderia estar nas formas cambiantes e aparentes do mundo sensível, naquelas que se movimentam ou são movidas e sobre as quais não se pode extrair um conhecimento verdadeiro: essas, se tanto, seriam boas cópias da Verdade, em si imutável, perene, eterna. Para as outras imagens, os simulacros, os reflexos e as sombras projetadas pelos objetos sensíveis, restariam a desconfiança e o isolamento impostos por aqueles dispostos à ascensão filosófica. A filosofia, indubitavelmente, pois das duas formas de se alcançar o inteligível, a filosofia e a matemática, a primeira seria superior, pois se ambas pensam as essências, a matemática recorre a figuras visíveis, às imagens (como a geometria, por exemplo), partindo de uma hipótese para chegar a uma conclusão em vez de visar aos princípios elevados. A dialética platônica não remeteria a quaisquer imagens em sua ascensão em direção aos princípios presémitos, incondicionados – *passagem da linha dividida* (PLATÃO, 1990). Haveria uma forma de se alcançar esse mundo Verdadeiro, mas seria preciso dolorosamente deixar o mundo sensível, mundo das boas cópias aos quais estaríamos presos, entrando pela ascensão da razão em contato com as Idéias: a educação pela filosofia – *alegoria da caverna* (PLATÃO, 1990). Platão inaugura uma nova “pedagogia” a ser aplicada ao cidadão grego da polis, uma formação pela nascente filosofia, pelo pensamento racional que se serve do mito, mas que já não é mais mítico (JAEGER, 2003).

Em *Crepúsculo dos ídolos*, Friedrich Nietzsche escreve: “abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? O aparente, talvez?... Não! *Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente!*” (NIETZSCHE, 2006: 32). Nietzsche investe furiosamente contra a mais poderosa inclinação de seus predecessores. Seu alvo: a Verdade tal como formulada pela tradição; na concepção nietzscheana, trata-se de desmascarar o mundo verdadeiro (nada além de uma fábula...), de identificar a metafísica (como Nietzsche a entendia) como gesto fundante e fundamental para a cisão entre um mundo verdadeiro, confiável, perene, transcendente, e um outro mundo, de materialidade cambiante e não digna de confiança. Nietzsche põe sob suspeição o próprio caminho da razão ocidental, que iria de Sócrates e a dialética platônica ao cristianismo e Kant; do homem teórico socrático aos “melhoradores da humanidade” e à razão depurada como possibilidade de cognição e dever moral. Seriam, em graus diversos, projetos de negação da vida em favor de um mundo “mais elevado”, superior, que julga a vida a partir de princípios gerais transcendentais, sempre sob a égide da busca da Verdade a todo custo, da escolha moral pela verdade como o primeiro lance do pensamento racional e objetivo (NIETZSCHE, 2006).

A filosofia de Nietzsche é a denúncia da apartação platônica entre pretendentes à Verdade, entre uma boa candidatura e uma má pretensão, entre boas imagens e imagens que escapam às hierarquias, ao fundamento, à origem. De fato, se acompanharmos a leitura que faz Deleuze (2003),¹¹ “reverter o platonismo” para Nietzsche seria ir muito além da abolição do mundo das essências e do mundo das aparências, isto é, de superar a cisão instaurada pela metafísica (como a entende Nietzsche). Mas tal dualidade entre a essência inteligível e a aparência sensível, entre a idéia modelar e a imagem, teria marcado o pensamento filosófico, e não só para Nietzsche. Afinal, esse já era o projeto kantiano que afirmava, nos limites do sujeito transcendental, a possibilidade de cognição com a instância fenomenal e não mais com uma instância superior: o fenômeno não mais seria da ordem de uma aparência sensível, mas se faria como aparição, deslocando toda a questão do conhecimento da relação disjuntiva essência/aparência para o âmbito do aparecimento à sensibilidade, das condições efetivas do aparecimento fenomenal (o sujeito transcendental sendo a condição de possibilidade de aparecimento) (KANT, 2008).

¹¹ Trata-se do texto publicado como apêndice em *Lógica do sentido: Platão e o simulacro*.

Assim, haveria na leitura nietzscheana que faz Deleuze de Platão uma distinção que se deve ressaltar para além da diferenciação pura e simples da essência e da aparência. Pois, reverter o platonismo seria encurralar, com Nietzsche, as próprias motivações que moveram Platão a inaugurar a metafísica com a sua Teoria das Idéias, ou seja, a *vontade de seleção*, de *apartação* a qual Platão se lança: distinguir *o que é* (a Idéia) das coisas moventes e movidas, do transitório. Tal *método de divisão* (*Fedro*, *Político*, *Sofista*) é o cerne do projeto platônico que funde a potência da dialética com a do mito. Dividir um gênero em espécies que se contrapõem, onde se subsumem adequadamente as coisas, seria apenas um aspecto superficial do método, já que o objetivo da apartação estaria na seleção das linhagens (quem são os pretendentes?; quais são autênticos e quais os inautênticos?), pois o platonismo, nos diz Deleuze, não é uma dialética da contradição, mas da rivalidade, dos pretendentes em beligerância. E se o mito é invocado para a apartação, é justamente para que a dualidade mito/dialética seja ultrapassada: o mito narra a fundação da própria pretensão, erigindo um modelo imanente para medir e julgar a validade dos pretendentes, em prol da autenticação da Idéia e da seleção da linhagem.

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

O novo espaço social está centrado. O *kratos*,¹² a *arché*,¹³ a *dynasteia*¹⁴ já não estão situados no ápice da escala social, ficam *es meson*, no centro, no meio do grupo humano. É este centro que é agora valorizado; a salvação da *polis* repousa

¹² O poder, o poder do Estado.

¹³ O princípio, o sustentáculo, a “ânima” de toda coisa do início ao fim de sua existência para o pensamento pré-socrático.

¹⁴ É o que traz a ordem ao mundo. O primeiro, em termos do *kratos*.

sobre os que se chamam *hoi mesoi*, porque, estando a igual distância dos extremos, constituem um ponto fixo para equilibrar a cidade. Com relação a este centro, os indivíduos e os grupos ocupam todas posições simétricas. A *ágora*, que realiza sobre o terreno essa ordenação espacial, forma o centro de um espaço público e comum. Todos os que nele penetram se definem, por isso mesmo, como iguais, como *isoi*. Por sua presença nesse espaço político entram, uns com os outros, em relações de perfeita reciprocidade (VERNANT, 2004: 135 e 136).

Esta é a ambiência onde Platão construiu sua filosofia, mesmo que a critique: a democracia ateniense. A aspiração entre cidadãos se dá na rivalidade, no jogo político amplo e irrestrito, que interessa e encontra seus pretendentes em todo e qualquer cidadão pleno. Por tantos serem (e se terem como) pretendentes é que Platão vê a necessidade da instituição de um julgamento acerca do *bem-fundado das pretensões*, daí a criação de uma instância perene – o conceito de “Idéia” – como baliza transcendente do jogo político mutável. Seria, enfim, necessário escolher (é o critério platônico em obra) a pretensão mais bem-fundada. As Idéias, o conceito de Idéia deveria doravante presidir a reordenação da cidade proposta por Platão, reordenação esta que privilegiará a filosofia, a pretendente bem-fundada, a amiga verdadeira da *sofia*, cuja intenção estaria indelevelmente marcada em seu próprio nome (*philia da sofia*) contra a falsa-amiga, a sofística (DELEUZE; GUATTARI, 1992: 17 e 18).

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

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

É assim que Platão funda nada menos do que a *representação* na relação entre as cópias-ícones (os Semelhantes, cópias exemplares) e seus modelos transcendententes, modelos do Mesmo, identidade pura (a justeza da Justiça etc.); a *representação* definida “não em uma relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ao modelo ou fundamento... determinação abstrata do fundamento como aquilo que possui em primeiro lugar” (DELEUZE, 2000; 264). Com o cristianismo, a representação atinge sua maior amplitude, propriamente infinita, pretensão sobre o ilimitado no Ser como divino. Mas é Aristóteles, bem antes do pensamento escolástico, quem se preocupa em tornar a representação propriamente finita, uma possibilidade, no furor classificatório dos gêneros às espécies.¹⁵ Assim é que, em decorrência, a representação vem marcar o pensamento (filosófico) tradicional pela dupla exigência do Mesmo e da Semelhança sobre o ilimitado: o Mesmo encontrando um princípio incondicionado na razão suficiente, e o Semelhante, sua condição de aplicabilidade na convergência ou na continuidade. *Ethos da episteme*: “sempre a seleção dos pretendentes, a exclusão do excêntrico e do divergente, em nome de uma finalidade superior, de uma realidade essencial ou mesmo de um sentido da história” (DELEUZE, 2000; 265).

Mas, como recalcar ou neutralizar o simulacro para sempre? Ele irrompe, e este é o caráter por excelência, segundo Deleuze, da arte a partir do moderno: em vez de

¹⁵ Segundo Machado, Deleuze identifica em Aristóteles aquele que daria o passo seguinte quanto à fundação da lógica da representação, indo além de Platão ao criar os conceitos básicos da representação propriamente dita para além da visão “moral” platônica. No entanto, basta-nos, tendo em vista o objetivo deste trabalho, ficarmos com a crítica a Platão.

pontos de vista diferentes submetidos a uma regra de convergência sobre a mesma história, histórias diferentes e divergentes – afirmação das séries heterogêneas em ressonância interna, simulacros, fantasmas (*Finnegan's wake*, James Joyce). Deleuze mostra que já era essa a pesquisa de Freud, o fantasma resultando de séries, a infantil, a pós-pubertária etc, reunindo assim as condições da experiência real e as estruturas da arte: “divergências das séries, descentramentos dos círculos, constituição do caos que os compreende, ressonância interna e movimento de amplitude, agressão dos simulacros” (DELEUZE, 2000: 266). Sistemas dissimétricos; diferenciais; simulacros, na medida em que tal heterogeneidade esteja interiorizada no sistema, que a diferença esteja nele incluída ocupando o centro do sistema descentrado. É preciso que a fórmula “só o que se parece difere” (representação), seja substituída pela fórmula “somente as diferenças se parecem” (simulacro). Para isso, é necessário que a “disparidade constituinte seja julgada nela mesma, não se prejudique a partir de nenhuma identidade preliminar (...). Então, a semelhança não pode ser pensada senão como o produto desta diferença interna” (DELEUZE, 2000; 267).

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

Dioniso. O Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia e todo fundamento caem, enfim, com a emergência do simulacro, sob a potência do falso, máscara atrás de máscara atrás de máscara: a simulação como eterno retorno, o eterno retorno como decisão de reverter os ícones, de subverter a representação. Nietzsche, assinala Deleuze, expôs sua doutrina do eterno retorno quase sempre pelo seu conteúdo manifesto: o Mesmo que faz voltar o Semelhante. Mas, para Deleuze, o conteúdo manifesto existe para ser refutado por Zaratustra, como passagem para se chegar ao conteúdo latente, o

vertiginoso dionisismo rejeitado por Platão: à coerência da representação, responde a “cao-errância” do eterno retorno num laço indissociável com o simulacro (vontade de potência). Já não é o *Semelhante ao Mesmo* que retorna (salvo quando simulados), mas as séries divergentes pela própria divergência, deslocando todas as outras séries, complicando a diferença no caos, fazendo retornar apenas os procedimentos avessos à própria seleção, às correções das divergências, às ordenações, aos modelos e suas cópias. “Ele [o eterno retorno] é o fantasma único para todos os simulacros (o ser para todos os entes). É potência para afirmar a divergência e o descentramento” (DELEUZE, 2000; 270). A modernidade é o simulacro, mas é preciso saber destacar dela o que, pertencendo à modernidade, volta-se contra ela – o *intempestivo* nietzscheano – em sua relação com o passado (na reversão do platonismo) e o presente (simulacro na modernidade crítica) em prol do futuro (eterno retorno, a crença no futuro).

um.dois. CRÍTICA À REPRESENTAÇÃO

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

É Nietzsche quem dá a Deleuze o reconhecimento de *duas* filosofias dicotômicas: a platônica, hierárquica, representacional; e uma outra, cuja paternidade é atribuída por Nietzsche a si próprio e a mais ninguém, anti-platônica e anti-cristã, mas, mais profundamente, em clara oposição a Sócrates, o primeiro entre os sofistas, o que anula a possibilidade do pensamento diferencial pelo surgimento do homem teórico (NIETZSCHE, 2006). Platão e Nietzsche seriam os antípodas na história da filosofia, o primeiro galgando as alturas em uma ascensão em direção ao Bem, o segundo

questionando o niilismo dessa ascese e pondo em seu lugar a profundidade sem ponto de partida ou fundamento, uma profundidade não-ideal, mas como uma dobra da própria superfície, abolindo mesmo a distinção entre a profundidade e a superfície. Entre as duas vias, entre a transcendência platônica e a imanência nietzscheana, Deleuze escolhe poderosamente a segunda, em uma “crítica da filosofia da representação e constituição de uma filosofia da diferença” (MACHADO, 1990: 20), contra o Mesmo e o Idêntico como gerenciadores da diferença, em prol da diferença simulante, onde a identidade apenas subsistiria. Essa escolha, filiada diretamente à denúncia nietzscheana da história da filosofia como “a história de um erro” (o mundo verdadeiro como fábula de cunho moral) (NIETZSCHE, 2006: 31 e 32), faz Deleuze estabelecer em *Diferença e repetição* que “a história do longo erro é a história da representação”. A tradição filosófica precisaria ser reavaliada não pelo eterno retorno do *mesmo*, mas pela “repetição no eterno retorno daquilo que difere (a repetição da cada série implicante)” (DELEUZE, 1988: 471). É uma tomada de partido pela diferença. Mas, ao contrário de Nietzsche, Deleuze buscará, em seu heterodoxo mergulho na história da filosofia, filósofos anteriores a Nietzsche para avaliá-los total ou parcialmente como escapando ao cunho representacional, reintegrando-os em sua crítica à representação na esteira de Nietzsche.

Pois é justamente a problemática da reversão do platonismo, interpretada como crítica da filosofia da representação e denominada ‘perversão do platonismo’, que constitui o centro a partir do qual gravitam as análises histórico-filosóficas de Deleuze e inspira toda a elaboração de seu pensamento filosófico (MACHADO, 1990: 18).

A questão: contra a representação, a reversão do platonismo. Pois, “subverter a filosofia da representação significa afirmar os direitos dos simulacros reconhecendo neles uma potência positiva, dionisíaca, capaz de destruir as categorias de original e de cópia” (MACHADO, 1990: 33), em favor da não subordinação da diferença à representação, isto é, à identidade. O simulacro percorre a terra como o carro do deus mascarado...:¹⁶

como maquinaria, uma máquina dionisíaca, uma potência positiva, ‘potência primeira’ que, quando não é mais recalçada pela idéia, é a própria coisa; pois, se

¹⁶ A crítica à representação tem como correlato a afirmação de uma filosofia de produção de diferenças fora do âmbito das identidades transcendentais. A relação entre uma “filosofia da diferença” na obra de Deleuze (nomeadamente em *Diferença e repetição*) e a constituição de um cinema moderno sobre o desmonte das relações sensório-motoras é evidente. Daremos alguns indícios dessa relação ao longo de nosso texto, mas não a desenvolveremos. Voltaremos à questão em oportunidades futuras. No momento, interessa-nos apenas, para o escopo desse trabalho, a estabelecimento de uma crítica à representação.

no platonismo a idéia é a coisa, na subversão do platonismo cada coisa é elevada ao estado de simulacro (...).

Estamos no âmago da filosofia de Deleuze. O simulacro, a imagem demoníaca, a imagem sem semelhança, ou que coloca a semelhança no exterior, é a diferença. Valorizar o simulacro é, para ele, uma das maneiras de tematizar o projeto geral de pensar a diferença nela mesma, sem permanecer no elemento de uma diferença já mediatizada pela representação, isto é, submetida à identidade, à oposição, à analogia, à semelhança. (...) É porque o simulacro é uma instância que compreende uma diferença em si, como semelhança abolida, que é possível, quando se afirma sua potência positiva, contestar as noções de identidade e semelhança (MACHADO, 1990: 34 e 35).

um.três. BERGSON E A CRISE DA PSICOLOGIA

Henri Bergson escreve *Matéria e Memória* como resposta à crise da psicologia no final do século XIX, crise que tem por base uma questão metafísica fundamental. Tornava-se cada vez mais insustentável continuar mantendo movimentos extensos e homogêneos no espaço e imagens inextensas na consciência. Se mais não fosse, a ciência já punha a consciência em movimento e as imagens no mundo. Tal dicotomia era o campo de batalha entre correntes nomeadas por Bergson como *materialista* e *idealista*. Por um lado, reconstituir o mundo material pelas imagens inextensas no interior da consciência (posição idealista, o mundo é tal qual eu o construo em minha consciência); por outro, compor a consciência por movimentos materiais extensivos no espaço (posição materialista, a consciência como dependente do corpo (matéria) em um paralelismo entre os fenômenos psicológicos e fisiológicos). Bergson assevera, contra o idealismo, ser falso reduzir a matéria à sua aparição na consciência; e, com relação ao realismo, ser igualmente falso fazer dessa aparição algo de natureza diferente da matéria. Os partidários da primeira corrente fariam da percepção um mistério; enquanto os idealistas nos levariam a concluir como acidental a cognição do mundo e os resultados da ciência. Mas, “como imaginar uma relação entre a coisa e a imagem, entre a matéria e o pensamento, uma vez que cada um desses dois termos possui, por definição, o que falta ao outro?” (BERGSON, 1990: 27). Como a matéria tornada inextensa poderia ganhar novamente extensão?

Se tais posicionamentos caracterizavam, cada um a seu modo, o mesmo impasse insolúvel, era justamente por não conseguirem construir a contento a travessia entre as duas ordens, entre os *movimentos extensos no espaço* e as *imagens inextensas na consciência*. Esse era o projeto a ser levado adiante. O projeto bergsoniano não era o único a pretender superar tal cisão, a fenomenologia também investiu na superação

dessa dicotomia. Husserl colocava a consciência no mundo, formulando que toda consciência seria consciência *de* alguma coisa, livrando-a de ser reconstruída pela matéria e de ser, em última instância, consciência de si própria. A fenomenologia tem como norma geral a percepção natural, definidora de um estar no mundo de um sujeito; o movimento sendo, portanto, compreendido como forma sensível de uma consciência. Husserl define a fenomenologia (pura ou transcendental) como uma ciência de essências – *eidética*, no sentido de concernir às essências das coisas em vez da presença ou existências das mesmas – em oposição à psicologia (que seria ciência de dados de fatos), por uma *redução eidética* ao considerar os fenômenos psicológicos em um plano de generalidade essencial, abandonando-se suas “características reais”. A fenomenologia husserliana toma a filosofia como investigação a partir de tal redução. Há quatro princípios fundamentais resultantes dessa investigação. O primeiro e mais influente, nos diz que a consciência é intencional; sendo a consciência um movimento que se direciona para o objeto a ser percebido, o objeto que, por sua vez, se apresenta *ele mesmo* à consciência. Sendo os outros três princípios: a presença efetiva do objeto que determina sua “intuição” pela consciência; a noção de objeto englobando não apenas os existentes materiais, como igualmente as formas de categorias, as essências e os “objetos ideais”; e a importância da “percepção imanente”, isto é, da consciência por parte do “eu” de suas próprias experiências, onde ser e aparecer coincidem – ao contrário da intuição do objeto externo, este sempre permanecendo além de suas aparições para uma consciência (ABBAGNANO, 2003).

um.quatro. BERGSON E A IMAGEM

Bergson daria a sua resposta à cisão entre as imagens e os movimentos. Em *Matéria e memória* (de 1896), Bergson afirma a realidade do espírito e da matéria, a relação entre esses elementos, e desses com a memória. Neste sentido, o livro “é claramente dualista” (BERGSON, 1990: 1); considerando o dualismo como estratégia para suprimir as dificuldades que esta cisão representa, superação que inclui tomar a matéria “antes” da dissociação entre existência e aparência.

Bergson nos propõe um grande desafio logo no início de *Matéria e Memória* (ainda no prefácio – à sétima edição – desse livro): seu conceito de “imagem”, conceito primaz do primeiro capítulo do livro. Bergson situa sua concepção de imagem a meio caminho entre os posicionamentos *idealista* e *realista*: a imagem seria algo além de uma

simples projeção da consciência, de uma “figuração” mental idealista; por outro lado, a imagem estaria aquém do que o realista chamaria de uma “coisa”, isto é, da coisa insondável e de algum modo apartada do que a cerca. Na apresentação sumária das duas posições conflitantes, Bergson já deixa entrever a distância entre a consciência e a matéria, distância que precisava ser vencida.

O que Bergson propõe como resposta ao hiato entre consciência e matéria, seu conceito de imagem, soa como inaugural até hoje, mais de cem anos depois de *Matéria e Memória* ter sido escrita: a *imagem é a própria coisa*, é tudo o que aparece; os objetos são imagens, assim como meu próprio corpo; a *matéria é imagem*. Algo tão inaugural que talvez seja útil arrolar alguns exemplos de trechos retirados do próprio livro *Matéria e Memória* que corroboram esta afirmação:

1°) “A matéria, para nós, é um conjunto de ‘imagens’” (BERGOSN, 1990: 1).

2°) Diz-se de algo (no caso, o corpo, nosso corpo) que “é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra” (BERGOSN, 1990: 11).

3°) “Tomemos esse sistema de imagens solidárias e bem amarradas que chamamos de mundo material” (BERGOSN, 1990: 21).

4°) “Ao colocar o mundo material demo-nos um conjunto de imagens, e aliás é impossível nos darmos outra coisa” (BERGOSN, 1990: 23).

As imagens estão em um estado da variação universal, sem coordenadas, imagens-móveis que reagem por todas as suas partes. A imagem está nela própria: não está em movimento, antes, *é o próprio movimento* (recebido ou executado). Bergson diz adotar a concepção de matéria do senso comum, não sem alguma ironia contra a metafísica de seus antecessores na história da filosofia. Seria estranho ao senso comum, argumenta o filósofo, que os objetos que facilmente tocamos venham a existir apenas no e para um espírito. Seria igualmente estranho para o senso comum considerar que o objeto seja diferente do que se percebe dele, inacessível à consciência. Para o senso comum – diz-nos Bergson – o objeto é uma imagem que existe nela própria; e a matéria existe tal como a percebemos: como imagem. Fica evidente que tal concepção de imagem reforça uma ligação conceitual indissociável entre a *matéria* e certo estado de interação constante e ininterrupta da própria matéria, isto é, a *percepção da matéria*: a matéria prolonga-se nela própria; a imagem bergsoniana só pode ser compreendida

como prolongamento perceptivo, interconexão, em um universo onde, como depreende Deleuze (1985) da argumentação de Bergson, matéria = imagem = movimento = luz.

Assim, o projeto declarado de *Matéria e Memória* é, justamente, construir uma ponte entre *espírito* e *matéria*, entre *consciência* e *plano material imanente*, pela imagem, pelo prolongamento e interconexão das imagens na percepção interativa. A problematização colocada em curso por Bergson leva em consideração conciliar as duas dimensões, já que não haveria diferença de natureza entre a percepção objetiva e a percepção subjetiva, mas um *continuum* perceptivo entre os dois regimes de imagem. Mas, a partir do privilégio que concede à imagem diferenciada, isto é, à matéria viva, seria preciso entender como as mesmas imagens efetivamente entram, ao mesmo tempo, no regime “onde cada imagem varia em função dela mesma” (BERGSON, 1990: 16), sofrendo a ação real das imagens vizinhas (regime da percepção objetiva acentrada da matéria inerte); e no regime onde todas as imagens variam em função de uma única imagem, de um centro perceptivo (quando aquelas refletem a ação possível desta imagem privilegiada, regime de percepção subjetiva, do vivo).¹⁷

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

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

Mas, como vimos, não existe apenas o mundo material objetivo. Há a outra natureza da imagem, o segundo regime de imagens, da imagem-viva, cuja situação é

¹⁷ Quanto aos dois regimes de imagem, Bergson faz referência, como explicitado, à matéria acentrada, inanimada, em contraposição à matéria-viva, ao ser vivo. Quando Deleuze mencionar os dois regimes de imagem estará, de outra maneira – mas não sem alguma referência à distinção bergsoneana – remetendo aos dois regimes da imagem no cinema, a imagem-movimento e à imagem-tempo.

oposta à da objetividade da matéria. Esta imagem, o vivo, surge exatamente quando aparece um intervalo de movimento no mundo material que barra a propagação ininterrupta da luz, do movimento: isto é, quando uma superfície opaca, uma “tela”, “revela” a luz, não se prolongando mais por uma reação necessária e imediata a um estímulo recebido. Essa “tela opaca” é a própria matéria viva. Se o intervalo de movimento (a matéria viva) substitui a propagação infinita da luz (movimento), o faz por um retardo na reação: a reação do vivo é sempre mediata. Tendo reação mediata, a matéria viva instaura-se como centro de “ação real”, “centro de indeterminação” onde a reação, em níveis desiguais, apresentará sempre alguma margem de imprevisibilidade.

um.cinco. A PERCEPÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

A percepção subjéitiva é a relação do corpo com as outras imagens do universo, ela é apropriada a esse corpo vivo. Entre os corpos vivos, entre estas imagens especiais que habitam o mundo material, uma prevalece, o meu corpo, pois a conheço de fora (percepções) e de dentro. Meu corpo, de maneira alguma, pode ser isolado do resto das imagens como fazem realistas e idealistas. Meu corpo é a imagem central sobre o qual regulam-se todas as outras imagens. Como imagem viva que é, meu corpo é centro de ações e exerce-se sobre outras imagens tendo em vista as vantagens que poderá obter. Minha percepção traça, no conjunto das imagens que chamo de mundo material, as ações virtuais de meu corpo sobre estas outras imagens. Mas é necessário, também, que as imagens indiquem, pela face que se volta para o meu corpo, as vantagens que ele obteria delas: “os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles” (BERGSON, 1990: 13). Nessa imagem especial que é o meu corpo, destaca-

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

um.seis. O CIRCUITO SENSÓRIO-MOTOR COMPLETO

A percepção e a ação não dão conta da relação completa entre meu corpo (e meu cérebro) e o objeto, a imagem externa, porquanto a percepção subjetiva surge a partir de um intervalo no universo material: o retardo na reação que diferencia a imagem viva da matéria pura gera um “lapso”, um intervalo no interior da matéria. O que preenche (desigualmente) o intervalo são as afecções, que tornam o movimento de reação na matéria viva (psíquica e fisiologicamente) indeterminado, em vez de imediato como no universo material acentrado. A afecção é própria ao corpo. Um corpo “não se limita a refletir a ação de fora; ele luta, e absorve assim algo dessa ação. Aí estaria a origem da afecção” (BERGSON, 1990: 41): os sentimentos e “as sensações (...) não são imagens percebidas por nós fora de nosso corpo, mas antes afecções localizadas em nosso próprio corpo” (BERGSON, 1990: 38), ao contrário da percepção (percebemos o objeto *no* objeto). A afecção é o que misturamos à imagem exterior a nosso corpo, eclipsando-se nos movimentos automáticos. Assim, se a percepção está fora do corpo, a afecção está no corpo: “a afecção não é a matéria-prima de que é feita a percepção; é antes a impureza que aí se mistura” (BERGSON, 1990: 43). A afecção (e Bergson assim

caracteriza a dor) é uma “tendência motora sobre um nervo sensitivo” (BERGSON, 1990: 41) é um esforço impotente, local, um esforço atual sobre si mesmo. Ao mesmo tempo, sendo o nosso corpo o objeto a perceber-se, trata-se não mais de uma ação virtual, mas de uma ação real, muito particular a se exprimir. As afecções se produzem entre estímulos recebidos de fora do corpo e movimentos a serem executados, definindo-se como um convite à ação. Assim, há uma diferença de natureza entre a percepção e a afecção.

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

O conjunto *sensório-motor percepção / afecção / ação* completa o circuito perceptivo da imagem-viva: o movimento das imagens exteriores prolonga-se nos órgãos dos sentidos, passando pelos nervos até o cérebro, fazendo com que o movimento atravesse a substância cerebral, permanecendo no cérebro, despertando sensações, sentimentos, e daí retornando aos músculos locomotores como ação voluntária – “eis aí todo o mecanismo da percepção” (BERGSON, 1990: 28). Meu corpo é um centro perceptivo que prolonga os movimentos da matéria: é “sede de afecção, ao mesmo tempo que fonte de ação” (BERGSON, 1990: 45).

Não haveria mais necessidade de colocar de um lado o espaço com movimentos não percebidos, de outro a consciência com sensações inextensivas. É numa percepção extensiva, ao contrário, que sujeito e objeto se uniriam inicialmente, o aspecto subjetivo da percepção consistindo na contração que a memória opera, a realidade objetiva da matéria confundindo-se com os estímulos múltiplos e sucessivos nos quais essa percepção se decompõe interiormente (BERGSON, 1990: 53).

Mas não há jamais percepção pura. Se nos detivéssemos apenas na teoria da percepção pura, o papel da consciência na percepção “se limitaria a ligar pelo fio

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

um.sete. MATÉRIA E MEMÓRIA NO CINEMA

Retomemos a discussão iniciada na “Introdução”, sobre a leitura que Deleuze faz do primeiro capítulo de *Matéria e memória*. A oportunidade para o surgimento da vida é a possibilidade de um intervalo no plano de imanência. No entanto, um intervalo no regime de variação universal é uma possibilidade por si só e não se esgota no vivo. “Tais imagens se formam efetivamente no universo (imagens-ação, imagens-afecção, imagens-percepção)” (DELEUZE, 1985: 80). Um intervalo é um hiato na relação imediata entre as imagens, desproporção entre uma ação e uma reação. Desproporção que o cinema estaria propenso a instaurar, uma desproporção propriamente intervalar. Assim (e da mesma forma que na relação entre o cinema e o plano de imanência), não é que o cinema “imite” a imagem-viva: é a imagem-viva, intervalo no plano de

imanência, que realiza operações de alguma forma já “cinematográficas”, operações de enquadramento.

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

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

Imagem (coisa em si) e imagem percebida são a mesma coisa, reportadas cada uma a um dos dois sistemas de referência. A imagem em si mesma se apresenta como percepção, mas uma percepção completa e imediata. A imagem em si é já uma percepção total e objetiva; a imagem percebida por outra imagem, sendo esta uma imagem-viva, é igualmente percepção da coisa, mas reduzida, sensório-motora, subjetiva e unicentrada, isto é, reportada a um centro de indeterminação, sendo, por conseguinte, o primeiro avatar da imagem-movimento, a *imagem-percepção*.¹⁸ “As coisas e as percepções das coisas são *preensões*; mas as coisas são preensões totais objetivas, e as percepções de coisas, preensões parciais e partidárias, subjetivas” (DELEUZE, 1985: 86). Se fizéssemos corresponder um determinado plano cinematográfico à imagem-percepção, este seria o plano de conjunto (que enquadra pessoas de corpo inteiro e o entorno imediato, paisagem ou interior).

Acontece do plano de imanência (variação universal das imagens-movimento) sofrer uma mutação, encurvar-se e organizar-se ao redor da imagem-viva, centro de indeterminação: sobre tal curvatura é que a imagem exercerá (ou não) sua ação retardada. É o mundo que sofreu tal curvatura, fazendo-se periferia, referindo-se à imagem-viva, formando um horizonte e dando uma ancoragem à imagem (no cinema,

¹⁸ As expressões *imagem-percepção*, *imagem-afecção* e *imagem-ação* são criadas por Deleuze em conformidade com Bergson.

uma ancoragem provisória, prestes a se desfazer em novos planos cinematográficos). A curvatura do mundo é já ação imprevisível da imagem especial sobre outras imagens, sendo a percepção já ação embrionária. Passa-se, dessa forma, da percepção à ação em um mesmo circuito, instaurando o segundo avatar da imagem-movimento, a *imagem-ação* (um plano-médio no cinema, ponto de vista mais próximo da cena do que o plano de conjunto).

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

Mas o intervalo não se define apenas por suas faces extremas, perceptiva e ativa. Há algo intermediário, ponto de afecção onde o movimento é, em parte, absorvido, não se prolongando em ação; é o momento onde o movimento é reportado a puras qualidades que fazem coincidir, em uma mesma imagem, o interior do intervalo e o objeto percebido. A *imagem-afecção* é o terceiro avatar da imagem-movimento – primeiro plano cinematográfico: rosto (*close-up*) ou superfície *rostificada*, pura potência e qualidade não encarnadas.

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

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

mais que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-ação, de imagens-afecção (DELEUZE, 1985: 88).

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

No cinema, as desproporções são flagrantes e dizem respeito a toda gama de passagens de descontinuidade no interior do filme: nos cortes de um plano ao outro; nas diferenças de ritmos e de velocidades em um mesmo objeto em planos sucessivos; nas acelerações, desacelerações e inversões da imagem; no não-distanciamento do móvel em relação ao ponto de vista da câmera que o segue; nas constantes mudanças de escala e proporção entre os planos ou no mesmo plano (reenquadramentos); em toda a gama de falsos *raccords*;¹⁹ nos corpos em movimentos “não-naturais” etc. Desde os primórdios, os realizadores do cinema se depararam com aberrações de movimento, aberrações que “precisavam” ser conjuradas a todo custo em prol de um *continuum* de movimento entre a imagem-percepção e a imagem-ação. Tratava-se de tornar o cinema da imagem-movimento, efetivamente, um cinema sensório-motor “regulado” e a solução estava no próprio intervalo.

¹⁹ O *raccord* é todo elemento de continuidade (temporal e espacial) entre dois planos em um filme. No jargão do cinema, dois planos estão em *raccord* quando a passagem temporal e espacial (movimento) entre eles se faz em um *continuum* relativo. O *raccord* é a ligadura do cinema da imagem-movimento; por oposição, o *falso-raccord* é a descontinuidade no conjunto considerado, a não-conexão entre os aspectos espaciais e temporais entre um e outro plano que rompe com sua lógica causal orgânica.

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

Portanto, referido ao intervalo, o movimento aberrante torna-se normal, isto é, referenciado a centros de ação.

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

A questão geral era a de encontrar formas de conectar, no cinema, planos (e reenquadramentos) contíguos sob certa lógica de sucessão sem que o salto evidente pela presença dos cortes (e dos novos reenquadramentos) denunciasses a desproporção entre as percepções, as ações e as afecções. O salto, então, foi “naturalizado”, ou seja, a descontinuidade temporal e espacial foi diluída em uma continuidade de outra ordem que envolve elementos que se organizam entre si – o movimento contínuo engendrando a fluidez do filme em uma realidade orgânica, operando por encadeamentos de atuais e cortes racionais. As passagens entre os planos, que tenderiam a apresentar movimentos aberrantes, foram, assim, cuidadosamente construídas para que a fluência de movimento fosse conquistada.

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

normalizado veio por uma compensação generalizada que tendia a neutralizar tal aberração. É assim que as regras de continuidade estabelecem uma seqüência fluente...:

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

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

um.oito. DZIGA VERTOV E A VARIAÇÃO UNIVERSAL

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

a pouco, o mundo visível” (VERTOV, 1981: 48).²⁰ O cinema de Vertov conduz “a percepção às coisas”, põe...:

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

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

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

²⁰ Manifesto: *Kino-glaz (Cine-atualidades em seis séries)*. Na verdade, todos os textos de Vertov (cujos trechos transcrevemos) fazem parte do livro de Vasco Granja, *Dziga Vertov*. Trata-se dos manifestos desse cineasta. Pela importância e diversidade dos textos, assinalaremos nas notas a que manifesto determinado trecho se refere, sempre na edição de Vasco Granja. Como referência no texto, preferimos indicá-los como “VERTOV”. Na bibliografia, aparecem incluídos na referência ao livro de Granja.

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

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

E é com o movimento aberrante que Vertov marca ainda mais significativamente a diferença entre o cinema e a percepção humana. No filme *Câmera-olho* (1925), se o olho da câmera mostra como é um mergulho, o faz pela câmera lenta e pela inversão do movimento em três saltos sucessivos. Em duas grandes seqüências do filme, Vertov inverte o movimento de plano a plano até sua origem. Em *O homem da câmera*, a objetiva da câmera fecha-se como uma persiana, que, por sua vez, abre e fecha como os olhos da mulher que acordou para mais um dia de trabalho com o movimento aberrante do trem – câmera que se conecta com a persiana, que se conecta com os olhos etc. Ainda em *O homem da câmera*, as várias fusões de um olho humano dentro da objetiva da câmera.

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

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

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

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

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

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

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

Emancipar a câmera de filmar que se encontra oprimida por uma triste escravidão, sujeita a um olho humano *imperfeito* e míope (VERTOV, 1981: 40) [negrito do autor].²¹

Libertar o “olho da câmera” é, para Vertov, libertar o cinema das condicionantes de imobilidade do aparato visual humano em prol das possibilidades oferecidas pela

²¹ Todos os trechos de: *Kinoks-revolução*. Trata-se de um manifesto publicado originalmente na revista *Lef*, nº 3, 1923 – publicação fundada e editada pelo poeta Vladimir Maiakovski e pelo lingüista Osip Brik.

mobilidade, pelos recursos técnicos da câmera e, principalmente, pela montagem no cinema.

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

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

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

O intervalo em Vertov é a passagem entre um e outro movimento, entre uma parte e outra parte da matéria, entre os planos, o que poderia ser reconhecido como *raccord*. Mas Vertov recusa o *raccord*, identifica-o como um recurso por demais relacionado ao cinema que ele combatia, cinema de encenação, roteiro definido, atores etc., enfim, ao cinema que àquela altura já se consolidava como narrativo através do estabelecimento do esquema sensorio-motor (imagem-percepção/imagem-afecção/imagem-ação). Chegar ao olho da matéria, portanto, é buscar na matéria a sua própria resultante, o movimento pela percepção objetiva das coisas – algo bem diferente de um *raccord*. Seria necessário buscar o intervalo da matéria nas passagens intrínsecas à matéria.²²

²² Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, Vertov inspirou-se no intervalo musical (distância entre duas notas musicais) para elaborar seu próprio conceito de intervalo como o elo entre dois planos consecutivos (intervalo “melódico”) ou simultâneos (intervalo “harmônico”, composição de um *acorde*

Os intervalos (passagens de um movimento para outro) e de modo algum os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que levam a ação até ao desenlace cinético. A organização do movimento é a organização destes elementos, isto é, os intervalos, na frase. Em cada frase distingue-se o crescendo, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifestam em tal ou tal grau). Uma obra é feita de frases tal como uma frase é feita de intervalos do movimento (VERTOV, 1981: 38).²³

Em Vertov, a montagem marca o ritmo pela adaptação das sucessivas transformações de movimento da matéria ao intervalo de movimento da câmera, do olho da câmera. “Tudo está em escolher a justaposição dos momentos visuais, tudo está nos intervalos” (VERTOV, 1981: 47).²⁴

O que se exige na montagem é ser um compêndio geométrico do movimento mediante a alternância cativante das imagens. *O kinokismo [o cinema] é a arte de organizar os movimentos necessários das coisas no espaço graças à utilização de um conjunto artístico rítmico conforme às propriedades do material e ao ritmo interior de cada coisa* (VERTOV, 1981: 38) [itálico do autor].²⁵

um.nove. RANCIÈRE ESCREVE SOBRE A IMAGEM-MOVIMENTO

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

fílmico). “O intervalo é assim concebido como pura diferença, produzida de um movimento a outro movimento (...), circulação infinita dos elementos, que só se definem como potência de troca.” O intervalo denotaria sentidos espacial (distância entre dois pontos), temporal (duração entre dois momentos) e musical (relação entre dois tons). Haveria um intervalo *molecular* (relações de dimensão, ângulo, iluminação, velocidade etc., entre duas imagens); *molar* ou *global* (correlações parciais); e *biológico e ideológico* (cálculo do melhor itinerário para o espectador, aquele que mais bem expressaria o tema do filme) (AUMONT; MARIE, 2003: 171 e 297). “Vertov propõe um cinema dos ‘intervalos’ que já não é fundamentado no movimento no espaço (extensivo), mas na qualidade pura do movimento (intensivo).” (AUMONT, 2004: 22) A análise de Aumont e Marie não remete aos conceitos trabalhados por Deleuze. E mesmo o enfoque dado pelos autores à concepção vertoviana de intervalo nem sempre corresponde ao que Deleuze vem a destacar no cinema do cineasta russo.

²³ Trecho de: *Nós (Variante do manifesto)*. Publicado originalmente na revista *Kinofot*, nº 1, 1922. É o primeiro programa do grupo Kinoes (liderado e fundado em 1919 por Dziga Vertov) publicado na imprensa.

²⁴ Trecho de: *Kinoks-revolução*.

²⁵ Trecho de: *Nós (Variante do manifesto)*.

As imagens, assim, são propriamente as coisas do mundo. A consequência lógica que se tira disso será que o ‘cinema’ não é o nome de uma arte: é o nome do mundo. A ‘classificação dos signos’ é uma teoria dos elementos, uma história natural das combinações dos seres (RANCIÈRE, 2005: 132).²⁶

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

A montagem para Deleuze, assim, seria, a princípio, paradoxal: fornecer às imagens o que já lhes pertenceria. É que, segundo Rancière, há uma tensão inerente ao pensamento deleuzeano. Seriam apenas potencialidades as propriedades perceptivas das imagens. Por conseguinte, é preciso extrair das coisas a percepção que permaneceria virtual, destituindo as relações de causa e efeito, de ação e reação: isto é, “o artista institui um plano de imanência onde os acontecimentos, que são efeitos incorpóreos, se separam dos corpos e se integram em um espaço próprio” (RANCIÈRE, 2005: 133). Por outro lado, se é necessário dar às coisas o que elas já teriam (de maneira latente), isto é, a potência perceptiva objetiva, é porque as coisas perderam tal potência perceptiva, e o vai-vem das imagens no universo como movimento ininterrupto, a luz que se propagava sem anteparo, se viu interrompido pela opacidade de uma única imagem, o cérebro, o intervalo propriamente dito, centro do mundo. Tal confisco constituiu um “mundo de imagens” para o próprio uso do cérebro, tendo a utilidade como fim, construindo, para isso, os esquemas sensório-motores, fazendo da imagem objetiva, da matéria, uma cadeia de causa e efeito segundo suas necessidades e seu controle. A montagem na imagem-movimento deve, portanto, restituir à percepção *às coisas* pondo a percepção *nas coisas*. Trata-se, para Rancière, de uma “redenção”: o filme, a arte, desfaz o ordenamento sensório-motor das imagens, da matéria, promovido pelo cérebro, restituindo as imagens-mundo às imagens-mundo. Daí a importância, para o sistema criado por Deleuze, do cinema de Dziga-Vertov, que devolve à matéria sua desordem

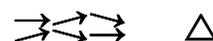
²⁶ Nossa tradução para os trechos do livro de Rancière.

natural. Daí também a razão para a “descida” de Vertov à imagem-movimento aberrante antes dessa tornar-se movimento normalizado (montagem invisível), antes de compor-se organicamente, antes que algum intervalo se interpusesse entre as imagens objetivas – e, acrescentaríamos, antes também que uma força representacional se apoderasse dela, neutralizando a imagem-simulacro do primeiro cinema de Louis Lumière e Georges Méliès.

**dois. GLÓRIA E DESDITA DA LÍNGUA E DA LINGUAGEM NO
CINEMA: ÀS ARMAS CONTRA A SEMIOLOGIA**

Como entrar no problema:

A teoria cinematográfica produziu inúmeras abordagens que davam conta, em seus contextos, do que seria isto, o cinema. É necessário, neste momento, recuperarmos um percurso que engloba três momentos privilegiados da relação entre o *filme* & a *língua* e a *linguagem*, reencenando uma polêmica que atravessou todo o século XX. Entre seus porta-vozes aqui requisitados, o cineasta Sergei Eisenstein e o semiólogo Christian Metz; aquele empenhado na construção do cinema como uma espécie de língua de metáfora, a cine-língua, tendo as “imagens-palavra” como unidade primordial; este, combatendo a posição de Eisenstein (e, por extensão, a de muitos dos contemporâneos do cineasta soviético) quanto à possibilidade de assimilação do cinema a uma língua. Para Metz, o cinema seria linguagem, mesmo que com ressalvas. O capítulo fecha-se, por sua vez – e tendo em vista nosso projeto –, com a crítica de Deleuze a Metz, à abordagem semiológica empreendida por Metz para o cinema. Nosso intuito aqui é apenas apontar para a filiação não-lingüística do cinema dada por Deleuze – o cinema não seria uma língua, nem uma espécie qualquer de linguagem –, tema que será desenvolvido e aprofundado no próximo capítulo. O que nos interessa nesse momento é a recuperação arqueológica dessa polêmica, trazer à luz o que jazia sobre os sedimentos depositados pelo tempo, tendo em vista a refutação deleuzeana.

Como sair do problema:

dois.um. EISENSTEIN

Muito cedo, quando o cinema deixava seu ninho aventurando-se pela primeira vez como espetáculo de massas, percebeu-se que aquelas imagens movimentadas “diziam algo” – apesar do cinema ainda ser silencioso. As imagens revolviam a emoção dos primeiros espectadores, solicitando o intelecto. O maravilhamento ingênuo despertado pelo cinema nos espectadores interessados ou diletantes quando das primeiras projeções públicas de Louis Lumière, ainda em 1895, deram lugar na pós-Primeira Guerra Mundial a uma febril produção teórica que tentava dar conta do novo meio de expressão. Não tardou para que uma via crítica se sobressaísse entre as demais, já na segunda metade do século XX, pondo a montagem como o procedimento técnico que atuaria para além de um “simples procedimento técnico”. A lista forma uma plêiade das mais heterogêneas, dos cineastas russos Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Lev Kulechov, aos franceses ligados à Escola Impressionista, como Abel Gance e Jean Epstein; ou teóricos como Rudolf Arnheim e Bela Balázs. Tais pensadores se colocaram a tarefa de construir os marcos conceituais do que viria a ser conhecido como a grande época da montagem no cinema. A tarefa obteve um êxito exemplar, ao ponto do cinema ser considerado como a própria arte da montagem – a “montagem-rainha” propagandeada pelos russos. Não foi à toa. Pela montagem, percebeu-se que se podia pensar com e pelas imagens, que o cinema poderia ser o canal de um novo pensamento.

A confiança de Eisenstein no cinema foi construída na medida em que via, no filme, um potencial não apenas para acolher, mas para funcionar por justaposições, basicamente por justaposições, extraindo delas soluções propriamente noéticas. Eisenstein talvez tenha sido o exemplo mais bem acabado do artista-engenheiro preconizado pelo construtivismo russo, aquele que dominaria tão perfeitamente a fatura

e a poética de sua experiência (em arte) ao ponto de calcular cientificamente os efeitos dos procedimentos adotados no espectador, teorizando com consistência sobre todos os aspectos materiais de seu ofício.²⁷ O mundo ao seu redor parecia-lhe ser formado por justaposições entre elementos díspares combinados para um determinado fim: as produções do espírito humano obedeceriam a essa conformação e Eisenstein não se cansava de encontrá-las em tudo, dos catálogos de produtos das lojas de consumo da burguesia que emulavam a Sears às estruturas tubulares das instalações industriais; do teatro Kabuki à tradição pictórica ocidental. E não apenas. Se o cinema tem uma filiação, esta não remeteria apenas aos inventores do aparato tecnológico (a lista interminável que culmina em Thomas Alva Edison e Louis Lumière), mas à grande tradição de justaposições que incluiriam Shakespeare, ou mesmo os gregos clássicos. Enfim, a lógica da justaposição, ou, em outro termo, da montagem, reinou e continuaria reinando, só que desta vez com a plana consciência de artistas engajados em prol desse fim. Não é de se surpreender que o jovem Eisenstein, tendo trabalhado no teatro com o dramaturgo construtivista Vsiévolod Meyerhold e sido aluno do cineasta Lev Kulechov, tenha descoberto não apenas o cinema, mas a possibilidade do cinema ser uma arte essencialmente de justaposições, de montagens. *O cinema seria montagem*, essa a sua vocação irrefutável.

dois.dois. GRIFFITH, EISENSTEIN E A MONTAGEM

Em um de seus mais importantes textos, *Dickens, Griffith e nós*,²⁸ Eisenstein explica sua concepção e seu método em contraponto ao cinema do cineasta americano David Wark Griffith (o “pai” contra o qual se voltou freudeanamente seu impulso parricida...),

²⁷ O Construtivismo Russo foi o grande guarda-chuva artístico do país entre 1919 e 1934, englobando muitos dos movimentos artísticos russos de então, inclusive o cinema. Era a expressão nas artes do esforço pós-Outubro de 1917 de reconstruir o mundo sob bases marxista. A arte construtivista era vista como instrumento de transformação social, partícipe da revolução e do novo modo de vida associado a ela. A arte, para os construtivistas, deveria estar engajada não em um esforço de representação do mundo (burguês), mas na construção do mundo (socialista). Assim, era necessário abolir a concepção de arte separada da vida cotidiana. Com o Construtivismo, perde validade a noção de belas artes como superiores às “artes práticas”; ganha terreno a tendência de constituição de uma “arte útil” que influenciará decisivamente vários movimentos e escolas do século XX, notadamente a Bauhaus. No programa geral, estava a apresentação do resultado artístico como fruto do trabalho (coletivo) e não de uma inspiração metafísica, sendo a contrapartida em arte do esforço pela desalienação do trabalho humano, expondo *como* as obras eram construídas (ao contrário do melodrama burguês, onde a eficiência dos efeitos é contabilizada na mesma proporção em que ocultam-se seus procedimentos – ilusionismo). Por conseguinte, recusa a mimese realista. Encarava-se como um empreendimento materialista que desvendaria as qualidades e a expressividade inatas dos materiais usados. Para contextualizar o cinema soviético dos anos 1920 dentro do Construtivismo, ver: SARAIVA, Leandro. **Montagem soviética**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*.

²⁸ Editado de forma definitiva em *A forma do filme*.

primeiro grande criador e sistematizador empírico não apenas da montagem americana, mas da montagem em geral. Não é um texto produzido no calor do momento, quando a batalha pela especificidade do cinema ainda fazia suas vítimas e heróis na década de 1920, mas uma reflexão de maturidade, escrito em 1943 (a primeira versão desse texto), décadas após seus maiores êxitos, bem como após seu périplo pelos EUA e posterior período de ostracismo na URSS.

Griffith teria nascido de Dickens, de Charles Dickens, romancista da Inglaterra vitoriana: tanto o Griffith íntimo, provinciano até, quanto o urbano e moderno, criado da (e tendo criado a) ação vertiginosa do cinema americano. Eisenstein cita o início de um romance de Dickens, *The cricket on the hearth*, “a chaleira começou...”, para evocar o que, a seu ver, seria um exemplo acabado de um *primeiro plano griffitheano* contido nessa simples frase de Dickens. Haveria uma atmosfera griffitheana antes de Griffith que o autor inglês teria sabido construir em seus livros: povoando-os com a presença marcante de personagens menores; apelando para os elementos sentimentais de extremo vigor dramático; extraíndo uma vivência extraordinária da vida aborrecida e cotidiana; evocando imagens auditivas para as imagens visuais criadas; descrevendo com precisão as ações e comportamentos dos personagens; introduzindo o ambiente industrial (fábricas, maquinaria etc.) para a literatura; explorando traços humorísticos; dotando os personagens de plasticidade e exagero – as faces bem demarcadas dos vilões... Para Eisenstein, Dickens escrevia o que e como Griffith mais tarde iria filmar, mesmo nos filmes do cineasta americano onde nem uma linha do argumento pudesse ser creditado no nome de Dickens. Mais, até: Dickens teria feito cinema em sua literatura, teria antecipado, com sua “montagem” literária, o cinema como um todo, ou seja, antecipado, fazendo literatura, a “arte da montagem”:

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

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

(...)

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

Mas algo além do talento para compor uma ambiência cinematográfica teria passado de Dickens para Griffith. Foi Dickens quem “sussurrou” ao cineasta americano o método de entrelaçamento de cadeias dramáticas aparentemente isoladas, isto é, a própria montagem paralela,²⁹ para a qual Griffith teria atentado quando ainda trabalhava para a Biograph, a grande empresa de cinema de Nova Iorque, antes do cinema mudar definitivamente seu eixo para a costa oeste, para Hollywood. Mais especificamente, com *Enoch Arden* (1911, baseado em poema de Lord Alfred Tennyson), ao alternar (justapor) planos de Enoch náufrago em uma ilha com os planos da esposa a sua espera. “Griffith chegou à montagem através do método da ação paralela, e foi levado à idéia da ação paralela por – Dickens!” (EISENSTEIN, 1990 (B): 179), pois “a própria disposição (de montagem) das frases dá uma exata inclinação ao ‘intérprete’”, tornando determinada nuança “mais precisa, não apenas com uma significativa arrumação das palavras, mas também com uma exata descrição de características” (EISENSTEIN, 1990 (B): 183).

Por montagem alternada e paralela entende-se uma sucessão entre planos que exibem duas ações simultâneas, mas em espaços diferentes (com graus variáveis de contigüidade espacial), segundo um ritmo, não raro, crescente. É a figura de montagem ideal para o binômio típico do cinema de ação americano, onde partes diferenciadas (os pobres e os ricos; os negros e os brancos; os bons e os maus etc.) entram em uma relação de alternância, onde o herói precisa ultrapassar obstáculos numa missão de salvamento da heroína, chegando a tempo ou não. É curioso que Eisenstein parece não reconhecer que essa montagem prevê um encontro entre as partes, entre o bem e o mal (pois parece reservar tal figura apenas para as concepções dialéticas dos soviéticos). É quando entra em jogo outra figura, a da montagem concorrente ou convergente: as ações precisam convergir para que entrem em conflito, perfazendo um duelo individualizado em dois personagens para que superem o impasse, restaurando a unidade do conjunto orgânico. As duas figuras anteriores se completam com a inserção do close (o primeiro plano), que instaura uma alternância das dimensões relativas: ampliação do afeto contido no rosto dos personagens (a subjetividade expressada pelas feições do rosto) ao tempo em que miniaturiza o conjunto apresentado.³⁰ De todo modo, é patente a

²⁹ Que, de todo modo, Eisenstein poderia tê-la encontrado em muitos outros escritores, como Alexandre Dumas pai, Léon Tolstoi, Honoré de Balzac etc., e não apenas em Dickens.

³⁰ Para mais detalhes, ver as páginas dedicadas a Griffith e ao cinema americano por Deleuze em *A imagem-movimento*.

importância de Griffith para os cineastas soviéticos. Seu método de montagem sustenta o *pathos* com vigor, dando suporte ao riso e às lágrimas. Essa potência do cinema ainda a ser explorada com propriedade, Eisenstein a define com clareza:

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

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

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

Eisenstein concebia a montagem como uma operação iminentemente intelectual, não era à toa que havia sido alçada a elemento fundamental do cinema. *Montar era pensar cinematicamente* e a mesa de montagem era o córtex onde as velocidades do pensamento tornavam-se imagens. O objetivo da montagem para Eisenstein era levar a que todo o conjunto de contradições posto em jogo, as tensões das partes as mais variadas e contrapostas, do interior do plano à estrutura geral do filme (teses e antíteses nas espirais orgânicas das imagens; para cada tema, uma espiral; a situação transformada na ponta da espiral) pudessem conduzir ao (produzir o) *patético*. O patético é a entrada do conjunto fílmico no *pathos* produzido pela imagem, isto é, o salto qualitativo da imagem, a passagem de um elemento através de seu oposto resultando em uma qualidade nova e superior, síntese dialética: em *Bronenosets Potiomkin* (*O encouraçado Potemkin*, 1925), a revolta surda dos marinheiros passa à ação por intermédio do apelo de Vakulinchuk (em primeiro plano) aos marinheiros incumbidos de atirar em seus próprios companheiros acusados de traição pelo oficialato do navio – a passagem a uma qualidade superior (a ação pela consciência de classe) é

detonada pelo *pathos* despertado pelo apelo de Vakulinchuk. No *Potemkin*, as diversas passagens se fazem segundo uma lógica de simetria, transições ou conclusões sintéticas dos movimentos no filme: do conflito no navio à recusa dos marinheiros em comer a carne podre; desta ao motim no navio; do motim no navio ao levante na cidade; etc. Tais passagens dividem o conjunto em partes oponíveis por pontos de cesura, a própria passagem qualitativa. As oposições são as mais variadas: quantitativa (entre quantidades no plano ou entre os planos), qualitativa (entre imagens qualitativamente diversas), métrica (entre diferentes dimensões), rítmica (ou dinâmica: entre movimentos, formas e linhas contrapostas); intensiva (tonal, pelo tom emocional dominante; atonal, onde já não há mais a dominante); etc. Eisenstein demonstrava, com seu método, o quanto a vanguarda do cinema russo estava comprometida com a Revolução em andamento, em dar à Revolução o seu cinema propriamente dialético.³¹

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

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

³¹ Para mais detalhes, ver as páginas dedicadas a Eisenstein por Deleuze em *A imagem-movimento*.

como um sistema inteiramente diferente de estrutura, na qual a chamada montagem paralela pode figurar como uma das variantes mais elevadas ou particularmente pessoais.

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

No cinema americano, os embates entre as forças individuais, entre o herói e seu inimigo, encobriam as motivações coletivas que animam subterraneamente as ações localizadas, uma limitação ideológica intransponível para a compreensão “científica” da História. Se Eisenstein critica Griffith é, justamente, por este não perceber que as partes devem estar interrelacionadas em um Todo que progrediria pela tensão interna das contradições do plano, do filme, como “células” de um “organismo” (o plano como “célula” da montagem, como unidade de produção que se divide para produzir novas partes; montagem como expansão/crescimento de contradições intraplano), cujas sínteses dialéticas dariam o direcionamento formal e conteudístico da progressão da História no filme. É o que se vê nos filmes do próprio Eisenstein, quando filma as diversas etapas da Revolução e da tomada de consciência de classe: a organização dos trabalhadores na Rússia czarista (*Stachka (A greve)*, 1923); o ensaio geral para a Revolução (*Bronenosets Potiomkin (O encouraçado Potemkin)*, 1925); a Revolução de 1917 (*Oktyabr (Outubro)*, 1927); o processo de coletivização do campo (*Staroye i novoye (O velho e o novo)*, 1929).

dois.três. EISENSTEIN E A CINE-LÍNGUA

A concepção de montagem de Eisenstein, sua evolução dialética tendo como pressuposto a montagem de Griffith e do cinema americano clássico direcionado para a ação, enfim, a predisposição de Eisenstein em ver a *montagem como pensamento cinematográfico em ato*, o leva a conceber o cinema, o desenvolvimento dialético da mecânica do filme, com a mesma estrutura de um estágio primitivo da língua (quando palavras isoladas faziam a vez de sentenças inteiras),³² como se o cinema estivesse a caminho mesmo de se tornar uma “língua”.

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

³² A esse respeito, Eisenstein cita em seu texto os estudos de V. A. Bogoroditzky e de Ivan Meshchaninov (1990 (B): 199).

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

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

A idéia da “língua primitiva” a qual o cinema remeteria estaria próxima, enfim, do emprego figurado da palavra, do *tropo* da linguagem, da metáfora, o que daria ao cinema a possibilidade de romper com os limites da estória em prol da abstração conceitual. E por que a metáfora não seria também intrínseca ao cinema, já que a *comparação* e a *imagem* estariam presentes quando da criação de um idioma, sendo os significados de um idioma imagísticos em sua origem? “A ‘metáfora primitiva’ necessariamente existe no alvorecer do idioma, intimamente vinculada ao período da elaboração das primeiras transferências, isto é, das primeiras palavras a exprimirem significado (...)” (EISENSTEIN, 1990 (B): 207). Caminho aberto para Eisenstein conectar o cinema à estrutura de um discurso emocional que se atingiria pelo jogo intelectual das metáforas. Tal discurso se assemelharia, em princípio, à língua falada, que se apresenta, ao contrário da escrita, retalhada em pequenas seções correspondentes às impressões (emocionais) do locutor (“não é esta uma cópia exata do que ocorre na

montagem?” (EISENSTEIN, 1990 (B): 208)).³³ Mas logo Eisenstein especifica que a montagem cinematográfica estaria mais próxima do discurso interior, identificado como portando uma estrutura emocional ainda mais pura do que a do falado.

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

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

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

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

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

Decorre daqui toda a crítica de Eisenstein ao projeto geral de *Intolerance: love’s struggle throughout the ages* (*Intolerância*, 1916), de Griffith, onde quatro histórias diferentes ambientadas em épocas bem distintas (na Babilônia; na Judéia – a crucificação de Cristo –; na França do século XVI – o massacre dos protestantes na Noite de São Bartolomeu –; e o episódio moderno) seriam combinadas sem que se

³³ Eisenstein se apóia, para tanto, em estudos de Fritz Mauthner, Ralph Waldo Emerson, A. A. Potebnya, Richard Maria Werner e Joseph Vendryes.

tivesse pensado em “*extrair resultados sintéticos dos fenômenos históricos*” (EISENSTEIN, 1990 (B): 204) pela fusão plástica metafórica (dialética) dos quatro momentos na História. Da mesma forma, a crítica de Eisenstein ao uso do plano recorrente do berço em *Intolerância*. Griffith não teria compreendido a ligação intrínseca entre a possibilidade da abstração metafórica das imagens e a concepção dialética do cinema: o berço a balançar acaba sendo simplesmente e nada mais do que um berço que balança, uma imagem realista e que mostra a si mesma como tal, uma imagem estritamente plástica, nada além disso, sem que daí resulte qualquer idéia abstrata. “Apenas separando o ‘quente’ de um *índice de temperatura* pode-se falar de ‘um sentimento ardente’” (EISENSTEIN, 1990 (B): 204). Assim é que o realismo da imagem cinematográfica precisaria ser ultrapassado, sendo o primeiro plano uma forma de neutralizar tal realismo pela desterritorialização que lhe é própria, tanto pelo espaço qualquer onde o primeiro plano necessariamente se localiza, quanto pela rarefação de objetos de cena que poderiam ancorar o plano em uma ambientação (determinação espacial) bem definida.

dois.quatro. A MONTAGEM-RAINHA DESTRONADA

Em 1964, ano em que o estudo de Christian Metz, *Cinema: língua ou linguagem?*, foi publicado pela primeira vez,³⁴ a montagem, a originalmente toda-poderosa montagem do cinema, procedimento que se confundia com o próprio filme e onde eram depositadas as esperanças do pensamento no cinema (pensar e fazer pensar pela imagem cinematográfica), já não parecia realmente poderosa. As concepções acerca da montagem-rainha de cineastas como Eisenstein ou Dziga Vertov (GRANJA, 1981), para citarmos os principais paradigmas da vanguarda cinematográfica russa, já haviam sido arquivadas na história do cinema como um momento profícuo, deixando a muito de serem verdades cinematográficas irretocáveis. O cinema moderno e a crítica a ele associada enamoravam-se dos novos procedimentos que punham diretamente em cheque a concepção da montagem-rainha. Outros poderes, enfim, assumiam as rédeas.

Orson Welles, já em seu primeiro filme, *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, 1941), havia dado à profundidade de campo a capacidade de jogar todo o conjunto enquadrado, de um só golpe, em um mergulho no espaço e, com mais propriedade ainda, no tempo:

³⁴ *Communications*. Paris, Éditions du Seuil. n.º 4 (número especial: *Recherches sémiologiques*), 1964, pp. 52-90.

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

A montagem já não estava mais na ordem do dia nos 1960, a despeito de se encontrar algum esforço teórico importante como o de Noël Burch (*Práxis do cinema*, publicada pela primeira vez em 1969) que ainda investia na passagem entre os planos como o essencial do filme (BURCH, 1992). Não que a montagem tenha saído de cena, ao contrário: ainda se montava os filmes, como ainda hoje se montam (e editam-se) imagens. No entanto, a montagem como o lugar organizacional soberano no cinema foi destronada e os pretensos “crimes”, erros e excessos cometidos em seu nome seriam julgados pela geração do pós-guerra. A crença em sua força persuasiva irresistível atingida pelo método dialético-científico já não mais existia.

dois.cinco. O CINEMA NÃO É LÍNGUA

O texto de Metz *Cinema: língua ou linguagem?*, a despeito de todo o rigor e cuidado com o qual foi redigido, é também um libelo com laivos emocionais contra a concepção de montagem dos primeiros cineastas e teóricos do cinema, particularmente Eisenstein, seu grande pensador e militante. Metz não perdoa a busca obsessiva de Eisenstein pelas justaposições na história das formas e expressões da humanidade, mas, mais ainda, incomoda-o a recusa do cineasta russo de um fluxo contínuo criativo, vendo na combinação dos elementos apartados o material por excelência para o exercício de criação. A concepção expressa do que Metz entende como sendo a concepção de montagem dos pioneiros soviéticos (“desarticular o sentido imanente para fornecê-lo em fatias que se tornavam simples signos com que se podia jogar à vontade” (METZ, 1972: 58)) denuncia sua antipatia. Mas, se as concepções teóricas que embasaram a hegemonia da montagem-rainha no cinema são tão criticadas por Metz, o motivo seminal era o de tomar como língua – o cinema como língua primitiva – aquilo que de forma alguma o seria.

A *poiesis* eisensteineana se constituiria verdadeiramente no “momento sintagmático” de associação horizontal da montagem, na organização *a posteriori* das partes filmadas: filmar apenas para que o verdadeiro filme surja da mesa de montagem. É quando, diz-nos Metz, o *objeto inteligível* (construído, montado) torna-se o próprio objeto em detrimento do “objeto natural”, destituído de seu posto de “modelo”: no exemplo citado anteriormente, as harpas e as balalaicas de *Outubro* sendo ainda harpas e balalaicas apenas por um acidente de origem, pois remeteriam a um significado lingüístico que as apaga como objetos que são. Metz conecta o procedimento eisensteineano ao estruturalismo vindouro: seria a própria estrutura subjacente, a elaboração formal produzida a partir do “objeto natural”, que serviu de modelo à montagem, que Metz não encontra dificuldades em chamar de “manipulação”: a manipulação (montagem) como grande promotora da reconstrução intelectual do mundo segundo um método formalista aplicado ao cinema. E, evidentemente, a “manipulação soberana” – como denomina Metz o conjunto dos procedimentos de montagem de Eisenstein – não seria um bom caminho para o cinema (que a ela não se adaptaria, ou se adaptaria mal) ou para quaisquer outros campos de criação estética. Assim, a montagem-rainha se constituiria, no âmbito do cinema, como uma tendência *avant la lettre* do estruturalismo, antecipando-o, já que a hegemonia da montagem conheceu seu apogeu na década de 1920, “muito *antes* do espírito sintagmático” (METZ, 1972: 53)

que só se afirmaria depois da Segunda Grande Guerra Mundial – curiosamente, em um momento no qual a montagem era cada vez mais contestada. Logo o cinema, alerta Metz, tão vocacionado a ser um símile da realidade, a dar uma “impressão de realidade”, mesmo (ou principalmente) em se tratando de pormenores, de fragmentos de um conjunto como o primeiro plano, noção fundamental para a teorização de Eisenstein.

O projeto em mais alto grau de Eisenstein seria o de “tornar *visível* o ensinamento dos acontecimentos, chegar a que, graças à decupagem e à montagem, este ensinamento se tornasse ele próprio um acontecimento sensível” (METZ, 1972: 51). Mesmo com toda a dívida de Eisenstein para com Griffith, o realismo da imagem deveria ser abjurado, pois o fluir do mundo deveria ser substituído pela sua interpretação. O que Eisenstein perseguiria é o ponto de vista “inteiramente pensado, *significante* de fio a pavio. O *sentido* [das coisas] não basta, [Eisenstein] precisa acrescentar a significação” (METZ, 1972: 52). O filme seria construído pelo aspecto perceptível da gama de objetos filmados, pelos sentidos que eles suscitariam e não por significados elaborados pelas justaposições de imagens. Isso parece ligar Metz à fenomenologia. De fato, Metz invoca a conhecida conferência de Maurice Merleau-Ponty,³⁵ para afirmar que o cinema seria “arte ‘fenomenológica’ por excelência, o *significante* coextensivo ao conjunto do significado, o espetáculo que se significa a si mesmo...” (METZ, 1972: 59).

O reparo endereçado a Eisenstein seria de ordem semiológica: há um “sentido das coisas” (as coisas perante uma consciência, de todo modo, *para alguém*), um sentido contínuo e “sem *significante* distinto” que se diferenciaria da “significação premeditada”, redistribuição e reorganização de segundo nível inconcebível se já não fôssemos solicitados pelos sentidos das coisas: os três planos de três diferentes esculturas leoninas em *O Encouraçado Potemkin* montados sucessivamente metaforizam, no levantar-se de um leão, o levante da classe operária – operação sintagmática.³⁶ Tal procedimento, Eisenstein o queria, ressalta Metz, como “um fato da língua”: uma língua universal (embora não-convencional) que se pretende um sistema anterior à “mensagem” que nele se inscreveria. A objeção de Metz, enfim, não está dirigida ao sentido que eventualmente as coisas se revestem perante nós, mas ao

³⁵ *O cinema e a nova psicologia*, proferida em 13 de março de 1945 no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, Paris. Veremos mais atentamente esse texto no próximo capítulo.

³⁶ Apesar de sua posição contrária à semiologia, esse é também o cerne da crítica do cineasta Andrei Tarkovsky ao cinema de Eisenstein, seu predecessor.

significado que se deseja adicionar às coisas, ao acréscimo, à significância de segundo nível (que chega a suprimir o eventual sentido que as coisas expressam) colocada em jogo pelo mecanismo cinematográfico da montagem. Montagem entendida como manipulação, pois encarada erroneamente como uma língua, desta forma, passível de efetivamente pôr em prática tal operação.

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

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

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

Não sendo uma língua, logicamente seria vã a tarefa de procurar no cinema algo como uma dupla articulação³⁷ – salvo as aproximações, sempre contestáveis e incertas.

³⁷ A dupla articulação, noção a qual Metz recorre em sua análise, remete à clássica diferenciação identificada pelo lingüista francês André Martinet (em *Éléments de linguistique générale (Elementos de lingüística geral)*) a partir do trabalho inaugural de Ferdinand de Saussure. A primeira articulação estrutura um enunciado em unidades significativas mínimas, ou seja, nos menores elementos formais (significantes) dotados de conteúdo semântico (significado): trata-se não exatamente das palavras, mas dos seus elementos semânticos internos que ainda conservam significado (monemas: lexemas quando situados no léxico; e morfemas, quando localizados na gramática). Esse primeiro nível da língua é o do eixo horizontal, isto é, *sintagmático*: as palavras, na presença uma das outras (unidades presentes), relacionam-se compondo enunciados com significados. Já a segunda articulação estrutura tais unidades significativas a partir de unidades distintas e substituíveis, sem significado *per si*: as letras e/ou os sons (fonemas) que compõem as palavras. Trata-se, aqui, do eixo paradigmático (vertical) da língua, onde as unidades (ausentes) podem ser permutadas com conseqüente mudança de significado: em um enunciado,

O cinema não teria nada parecido com uma palavra, não obedecendo, portanto, à primeira articulação. O plano cinematográfico – que Eisenstein tende a associar a uma unidade de significado próxima à palavra – estaria, segundo Metz, mais próximo da “frase”, isto é, de uma organização do sentido geral da imagem, e mesmo assim de uma maneira bastante aproximativa. Trata-se de uma correspondência frágil, já que o plano seria uma “unidade atualizada” do discurso, não equivalendo realmente à frase. Metz recorre à imagem (um plano) de um homem andando na rua, que equivaleria à frase “um homem anda pela rua”: “equivalência tosca, certo, e sobre a qual teríamos muito a dizer. (...) Mais do que pela quantidade de significação (noção muito difícil de usar, ainda mais no cinema) a imagem é ‘frase’ pelo seu estatuto assertivo” (METZ, 1972: 84).

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

Eisenstein teria entrado em um beco sem saída, segundo Metz, ao propor uma gramática cinematográfica: ao pretender sistematizar a sintaxe do cinema, das imagens cinematográficas, teria esbarrado no próprio conjunto de imagens-palavra, algo que, não sendo realmente palavras, o deixou a meio caminho entre a formação de um léxico (de imagens e seus significados) e a pesquisa morfológica (da composição formal

“r” no lugar de “p” em “p-a-t-o”, resultando “rato”. A dupla articulação permite à língua uma enorme quantidade de combinações significativas a partir de um número mínimo de unidades.

decodificada das imagens). Um inventário lexical para um dicionário de imagens seria um projeto interminável; e a sintaxe do cinema só poderia ser feita em bases sintáticas, e não morfológicas, sendo a seqüência o grande conjunto sintagmático, rico em combinações, ao contrário da dimensão paradigmática, pois o cinema seria avesso às unidades ausentes – a imagem do filme “só mostra o que mostra” (METZ, 1972: 94). Assim, o paradigma das imagens do cinema seria frágil, apenas aproximativo,³⁸ pois “é somente em pequena medida que a imagem fílmica adquire seu sentido em relação às outras imagens que poderiam ter aparecido no mesmo momento da cadeia” (METZ, 1972: 94).

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

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

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

dois.seis. METZ E A LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA: NARRAR

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

³⁸ Em uma apreciação posterior à época da escritura de seu texto (nota de pé de página n° 95), Metz revisa sua posição quanto à pobreza paradigmática do filme. Esta deveria ter sido procurada, diz-nos, na própria sintagmática do filme, nas oposições entre as combinações das imagens (METZ, 1972: 89).

Acontece que a “linguagem cinematográfica” – expressão requisitada de maneira tão mundana por muitos, geralmente quando, não havendo nada de consistente a dizer, impõe-se a necessidade de dar conta de uma pretensa “essencialidade profunda” do cinema – é uma expressão que Metz utiliza com redobrado cuidado. Trata-se de um “*nível específico de codificação*” (METZ, 1972: 79) de combinações-significantes comuns a qualquer filme, mas que não esgotariam o filme em questão, preche de combinações-significantes perceptivas, intelectivas, iconológicas, ideológicas, simbólicas, culturais, sociais, estilísticas etc. A “linguagem cinematográfica”, em Metz, é apenas o nível semiológico do filme, onde, aliás, o cinema é mais fraco. O cinema seria algo muito mais amplo e “a linguagem cinematográfica não passa de uma camada significativa entre outras. (...) A noção de *linguagem cinematográfica* é uma abstração metodológica: nos filmes” (METZ, 1972: 79). Assim mesmo, ainda que recorra à linguagem, a uma linguagem cinematográfica para definir o cinema contra considerá-lo como uma língua, Metz sabe que tal recorrência não é nada precisa, baseando-se em uma disposição comunicacional (um “enunciado oral”) definida apenas como “viável” às imagens:

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

Porque seria “por demais óbvio” (METZ, 1972: 56) que o filme fosse uma mensagem ou um conjunto complexo de mensagens organizado em um enunciado é que lhe foi atribuído um código, uma língua, enfim. Daí muitos terem tomado certos “procedimentos sintáticos” (como a fusão ou a sobreimpressão), que se tornaram “codificáveis” por força de uma tradição recente, mas intensíssima e baseada no uso, como prova de uma possível “língua do cinema” – enquanto, segundo a argumentação de Metz, se compreenderia a “sintaxe” (fusão, sobreimpressão etc.) de um filme só e

apenas após se compreender seu enredo, já que a “sintaxe” em questão não seria um língua. Metz invoca Roberto Rossellini contra Eisenstein, contra o corolário do significado das imagens, na fórmula bem conhecida do cineasta neo-realista, “as coisas estão aí, por que manipulá-las?” De fato, Rossellini é um dos primeiros cineastas a se colocar contra a volúpia de cortes das concepções de montagem do pré-guerra: “devo confessar que nunca compreendi bem a necessidade de ter um corte a não ser para tranquilizar os produtores” (BAZIN, 1976: 98).³⁹ Referindo-se não apenas a Rossellini, mas também à primeiríssima geração dos *Cahiers du Cinéma* – capitaneados por André Bazin – e, por extensão, ao próprio cinema moderno do pós-guerra, Metz anota que:

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

Muitos caminhos se punham à disposição dos filmes à época do primeiro cinema, no início daquilo que se transformaria em uma arte, quando Louis Lumière organizou a sessão comercial para apresentar a novidade em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris. Um desses caminhos, o da ficção no formato de longa-metragem, torna-se majoritário, econômica e esteticamente. Trata-se, portanto, de algo historicamente adquirido: o cinema começou a narrar, a contar histórias e o público as acolheu com entusiasmo crescente, acolhida que passou rapidamente à “exigência”. Um caminho natural e inevitável? Nada disso. No entanto, salienta Metz, o fato não seria insignificante, pois algo da natureza do cinema teria tornado essa direção possível, mesmo provável, dado à sua aptidão semiológica interna. A leitura longitudinal de um filme come os planos, as seqüências, sempre atrás do desfecho da estória: ser um bom contador de estórias... até hoje essa assertiva é invocada como uma premissa para diretores do cinema de grande investimento (e, para sermos honestos, para os do cinema de não tão grande investimento assim). Por quê? Metz possuiria uma resposta, uma admissão de que os antigos cineastas não estavam lá tão distantes de sua própria posição: afinal, os partidários da montagem-rainha compreenderam algo da natureza não apenas do cinema, mas da imagem em geral, algo que seria como uma *corrente de*

³⁹ Entrevista com Roberto Rossellini por Maurice Schérer (Eric Rohmer) e François Truffaut, publicada originalmente no n° 37 dos *Cahiers du Cinéma*, julho/1954. Entre as questões colocadas a Rossellini nessa entrevista, lê-se: “para voltarmos ao seu estilo, o que pode haver nele de desconcertante é a ausência daquilo a que se chama os “efeitos de cinema”, já que não sublinha os momentos importantes, permanece sempre não só objetivo mas impassível, temos a impressão de que tudo está no mesmo plano, devido a uma espécie de propósito deliberado” (BAZIN, 1976: 89).

indução que relacionaria imagens as mais díspares – duas imagens que sejam – colocadas lado a lado. “Passar de uma imagem a duas imagens, é passar da imagem à linguagem” (METZ, 1972: 63). Essa corrente de indução, isto é, a predisposição do cinema de ligar duas imagens, enfim, é o que daria ao filme sua capacidade de narrar, de construir enunciados, dela resultando a montagem. Segundo Metz, o “narrar” fundaria a própria linguagem cinematográfica, fundaria o cinema!

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

Assim é que o “efeito Kulechov”,⁴⁰ sobre o qual os partidários da montagem-rainha construíram um raciocínio abstrato de associação de imagens em prol de um significado *à margem* do próprio filme – sendo o próprio Lev Kuleshov o primeiro teórico do cinema russo e o primeiro a defender a primazia da montagem – atestaria apenas que entre quaisquer duas imagens justapostas nasceria uma seqüenciação.⁴¹ Jean Mitry, a quem Metz recorre sobre esse aspecto, tem avaliação semelhante, buscando na própria experiência do espectador em questão o significado que porventura viesse a surgir da montagem:

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

(...)

Porém, especulando sobre o efeito Kulechov, os cineastas soviéticos chegaram a considerar para as imagens-idéias outros tantos signos. Juntando-as, deveria ser possível desenvolver idéias dialeticamente, construindo uma espécie de discurso no qual as imagens, imputando somente idéias independentes de seu

⁴⁰ Expressão criada a partir da experiência desenvolvida pelo cineasta russo Lev Kuleshov com o intuito de verificar a capacidade da justaposição de planos (montagem) criar uma significação (um terceiro) que não estaria expressa em nenhum dos dois planos justapostos. Kuleshov produziu alguns segmentos independentes, onde um mesmo plano do rosto do ator Moszhukin com uma expressão neutra antecedia, a cada vez, um plano diferente, como o de uma criança ou de um prato de sopa: a audiência submetida às imagens teria depreendido o significado de “ternura” quando o segundo plano foi o da criança; e “fome”, quando o plano subsequente foi o do prato de sopa, acreditando, inclusive, que a expressão do rosto do ator havia se modificado. Se o plano do rosto impassível de Moszhukin foi o mesmo utilizado nas duas oportunidades, o significado depreendido (“ternura”, “fome”) poderia, enfim, ser “cientificamente” antecipado e usado para devidos fins.

⁴¹ Metz cita Bela Balázs (*Der geist des films*).

conteúdo imediato, não seguiriam outro desenvolvimento que o imposto pela lógica do discurso. Esse caminho, especulando-se sobre um fato puramente cinematográfico, não poderia senão desembocar na negação do cinema propriamente dito (MITRY, 2002 (A): 335, 336 e 337).⁴²

O cinema, para Metz, seria uma linguagem artística que recebeu a contribuição de várias formas de expressão anteriores, algumas plenamente linguagens (a palavra); outras, linguagens em sentido “figurado” (a música, a imagem). Mas, se há um específico cinematográfico, este estaria em dois níveis discursivos: o do *discurso fílmico* e o do *discurso imagético*. Englobando outras expressões, o discurso fílmico só se faria como específico ao cinema justamente pela composição entre tais formas de expressão. De maneira diversa, o discurso imagético expressaria uma especificidade ainda maior do que o discurso fílmico, pois só existiria no cinema. “A seqüência das imagens é antes de mais nada uma linguagem. (...) A ‘especificidade’ do cinema é a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem” (METZ, 1972: 76). Ambos os discursos, enfim, estariam bem distantes de uma verdadeira língua.

dois.sete. REFUTAÇÃO DELEUZEANA À SEMIOLOGIA DO CINEMA

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

⁴² Tradução nossa.

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

A semiologia de cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos de linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais ‘códigos’. Percorre-se assim um estranho círculo, já que a sintagmática supõe que a imagem seja de fato assimilada a um enunciado, mas já que é também ela quem a torna em direito assimilável ao enunciado. É um círculo vicioso tipicamente kantiano: a sintagmática se aplica porque a imagem é um enunciado, mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática. Às imagens e aos signos se substituiu o par dos enunciados e da ‘grande sintagmática’, a tal ponto que a própria noção de signo tende a desaparecer dessa semiologia. Ela desaparece, evidentemente, em favor do significante. O filme se apresenta como um texto (DELEUZE, 1990: 38).

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

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

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

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

Deleuze chama a atenção para que, ao substituir-se a imagem cinematográfica pelo enunciado, o cinema seria subtraído de uma de suas características fundamentais, o movimento. A associação indelével entre o cinema e a narratividade, tal como elaborada por Metz, faria do cinema um campo aberto às determinações de linguagem (notadamente relações sintagmáticas na relação horizontal entre dois planos ou seqüências), já que a imagem do cinema estaria analogicamente assimilada a enunciados orais. É o próprio *modus operandi* da representação, que ganha uma crítica radical em *Diferença e repetição*, onde lê-se que “o mundo da representação acha-se encerrado numa rede de analogias” (DELEUZE, 1988, 475).

O cinema não é, não poderia ser representacional, não se realiza por semelhança (por uma “impressão de realidade”, por exemplo, que Metz advoga), mas pela modulação do objeto.⁴³ O semelhante (semelhante a alguma coisa) e o digital (o código) são “moldes”, modelos pré-existentes: o semelhante por uma forma sensível, o digital por estrutura inteligível. A modulação opera de forma diversa, ela faz variar o molde a cada instante, anulando qualquer pré-determinação, sendo a inserção de códigos se dando de maneira exterior à própria natureza da modulação (como a narração e os enunciados quando inseridos no cinema, códigos sempre exteriores, posteriores, jamais sendo dados da imagem cinematográfica). É a modulação que geriria as semelhanças e as codificações, e não o contrário, tal como é o credo de Metz ao pôr a narração como fundante do cinema.

A modulação é a própria operação do “Real”. Deleuze parece ressaltar que o “Real” constantemente repõe ao objeto, à imagem, a cada instante, a cada retorno do objeto a si mesmo, sua a-identidade. Assim, não sendo o de uma língua ou das linguagens, o devir do cinema seria o de uma *describibilidade* do “Real” enquanto

⁴³ Veremos na conclusão desse estudo que, na verdade, a imagem-movimento (em sua disposição atual) surge como uma imagem representacional. No entanto, tal disposição não invalida a questão da imagem-movimento ser, de direito, modulação do objeto.

instância que se constrói signicamente (entendida como uma operação não-lingüística), enquanto fluxo imanente ininterrupto. “O mundo não cessa de fazer-se signo e não se compõe senão de signos” (ZOURABICHVILI, 2004: 51). Desta forma, assimilada ao plano, a imagem-movimento define mudanças relativas entre as partes, entre os objetos no quadro (enquadramento, primeira face do plano), enquanto a montagem (a outra face) determina o Todo do filme, dando uma imagem indireta do tempo (tempo que resulta da montagem). E, assimilada à própria montagem, é o plano que vem exprimir o Todo que sempre muda pelo movimento dos objetos em quadro, sendo o plano a montagem em potencial e a imagem-movimento a geratriz do tempo, subordinando o tempo ao movimento (no cinema da imagem-movimento). Tal postulado é bem diferente de considerar o objeto pela sua referencialidade (numa suposta representatividade) e a imagem (encarada no âmbito da representação) como uma porção de significados associados: os objetos *são* imagens tanto quanto a imagem cinematográfica e “a imagem-movimento, uma realidade que ‘fala’ através de seus objetos” (DELEUZE, 1990: 41). É o que anota Zourabichvili, sobre a concepção de signo em Deleuze:

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

Os objetos estão neles próprios e o sentido que porventura venham a adquirir são exteriores a eles. Não há porque procurar a essência ou o princípio das coisas. Elas são, para Deleuze, signos, instância onde as questões de significado e de sentido – ao contrário do que defende a semiologia do cinema e a semiologia como um todo – não estão em jogo. Vede a coisa? É um signo, uma imagem.

**três. A TERRA MAIS DISTANTE É A QUE JAZ SOBRE MEUS
SAPATOS: A CONTENDA BERGSON X FENOMENOLOGIA, PEIRCE
E A SEMIÓTICA PURA**

Como entrar no problema:

Como dar conta disso, do cinema? Seria preciso construir parâmetros (ou adotar os já existentes) para entrar nessa novidade de mais de cem anos. O problema talvez esteja no caráter de novidade que a imagem cinematográfica ainda conserva, mesmo que talvez vivamos (como saber?) o seu ocaso enquanto imagem projetada. Todo o esforço realizado no século XX para apreender as imagens do cinema ainda ressoa, e muito, mesmo que outras imagens (eletrônicas, digitais etc.) tenham tomado o lugar da velha projeção na sala escura. A fenomenologia evocou a situação de um sujeito percipiente como parâmetro para se julgar o cinema: uma relação de um sujeito ancorado no mundo que balizaria o que do objeto teríamos acesso através do cinema. Deleuze, de mãos dadas com Bergson, parte de outro parâmetro que não o da fenomenologia, isto é, da imagem objetiva, do plano da matéria. Mas, tanto a teoria dos signos de inspiração saussureana, quanto a semiótica de Peirce, são alvos desiguais da crítica empreendida por Deleuze, que propõe novos balizamentos para o cinema: uma matéria sinalética, que comporta signos a-significantes. Vamos contrapor a fenomenologia e a “particular fenomenologia” de Peirce com o que Deleuze entende que seja o cinema. Isso tem muito a ver com os signos como Deleuze os pensa.

Como sair do problema:

↓↻↻_○

três.um. MERLEAU-PONTY E O CINEMA

Em um texto no qual parte da confrontação da psicologia clássica com a moderna psicologia,⁴⁴ Merleau-Ponty aborda aspectos do cinema sob o crivo da fenomenologia. O movimento é considerado, na exposição de Merleau-Ponty, segundo coordenadas existenciais do sujeito percipiente no mundo. Merleau-Ponty invoca postulados da citada moderna psicologia:

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

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

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

(MERLEAU-PONTY, 1983: 103 a 105)

⁴⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O cinema e a nova psicologia*.

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

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

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

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

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

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

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

Mas, apesar de acompanhar nesses e em outros aspectos a situação da percepção natural, afirmando mesmo que se “examinamos o filme como um objeto a se perceber, podemos aplicar, em relação a isso, tudo o que acaba de ser dito sobre a percepção em geral” (MERLEAU-PONTY, 1983: 110), Merleau-Ponty identifica o cinema como uma

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

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

três.dois. CRÍTICA DE DELEUZE À CONCEPÇÃO FENOMENOLÓGICA DO CINEMA

A relação entre um caminho bergsoniano para o cinema (como o de Deleuze) remete à própria dicotomia entre Bergson e Husserl. Henri Bergson escreve *Matéria e Memória* como resposta à crise da psicologia no final do século XIX, crise que tem por base uma questão metafísica fundamental. Tornava-se cada vez mais insustentável continuar mantendo movimentos extensos e homogêneos no espaço e percepções, sensações e afecções inextensas na consciência. Se mais não fosse, a ciência da época já punha a consciência em movimento e as imagens no mundo. Tal dicotomia era o campo de batalha por excelência entre o materialismo – que propunha reconstituir a consciência com *movimentos puros da matéria* – e o idealismo – com seu projeto de “reconstrução” do universo com *imagens na consciência*; ambos vendo na matéria não mais do que uma (re)construção do espírito, reduzida à representação e produzindo em nós algo diferente dela própria. Os partidários da primeira corrente fariam da percepção um mistério; enquanto os idealistas nos levariam a concluir como acidental a cognição do mundo e os resultados da ciência.

Se tais posicionamentos caracterizavam, cada um a seu modo, o mesmo impasse insolúvel era, justamente, por não conseguirem construir a contento a travessia entre as

duas ordens, entre os *movimentos extensos no espaço* e as *imagens inextensas na consciência*. Esse era o projeto a ser levado adiante. Por um lado, Husserl colocava a consciência no mundo, formulando que toda consciência seria consciência *de* alguma coisa, livrando a consciência de ser reconstruída pela matéria e de ser, em última instância, consciência de si própria. A fenomenologia tem como norma geral a percepção natural, definidora de um estar no mundo de um sujeito; sendo, portanto, o movimento compreendido como forma sensível de uma consciência.

O parâmetro basilar da fenomenologia é a percepção natural (humana) e suas condições, ou seja, as “coordenadas existenciais que definem uma ‘ancoragem’ do sujeito percipiente no mundo” (DELEUZE, 1985: 77): um estar no mundo, abertura para o mundo expressada na fórmula dualista “toda consciência é consciência de alguma coisa”. Por conseguinte, perceber e realizar um movimento se consubstancia em uma “forma sensível (*Gestalt*) que organiza o campo perceptivo em função de uma consciência intencional em situação” (DELEUZE, 1985: 77). É por este ponto de vista que a crítica fenomenológica se acerca do cinema, atendo-se, em alguns aspectos, às condições pré-cinematográficas.

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

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

É ao mesmo tempo que o cinema surge e que a filosofia se esforça em pensar o movimento. Mas talvez seja esta a razão pela qual a filosofia não atribui suficiente importância ao cinema; ela está demasiado ocupada em realizar por si só uma tarefa análoga à do cinema; ela quer pôr o movimento no pensamento, como o cinema o põe na imagem. Há uma independência das duas pesquisas, antes que haja encontro possível. (DELEUZE, 1992: 75).⁴⁵

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

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

três.três. O SIGNO E A SEMIOLOGIA SAUSSUREANA

Esse universo acentrado bergsoniano estaria povoado de imagens que remeteriam às outras imagens em conexões múltiplas, sem a necessária presença de um sujeito percipiente exigido pela fenomenologia. Por outro lado, as teorias dos signos constituídas a partir do lingüista Ferdinand de Saussure e do filósofo Charles Sanders Peirce colocam questões acerca, não exatamente de um sujeito percipiente, mas de uma consciência ou de uma “mente lógica” para quem certas imagens (pois os signos são

⁴⁵ Trecho de entrevista concedida a Gilbert Cabasso e Frabrice Revault d’Allonnes, originalmente publicada em *Cinéma*, n° 334, 18 de dezembro de 1985.

imagens, se acompanharmos Bergson) se direcionariam e fazendo dela, da consciência, seu propósito final e mesmo sua ambiência privilegiada.

O signo para Saussure é um composto de significação. “Chamamos *signo* a combinação do conceito e da imagem acústica”; ou seja, do *significado* e do *significante*, termos que, ressalta Saussure, assinalam a “oposição que os separa, quer entre si, quer do total de que fazem parte” (SAUSSURE, 1995: 81). O *significante* é o mediador material do *significado*. A matéria *lhe* é necessária; esta, contudo, não *lhe* é de maneira alguma suficiente, pois sua efetivação está intrinsecamente ligada ao *significado*. O *significado* não é a coisa denotada, não é uma coisa (a rocha que rasga a terra, o bicho que se esconde na mata, as nuvens do céu etc.), mas também não é a imagem da coisa em uma consciência. O semiólogo Roland Barthes invoca o pensamento estóico ao distinguir a *coisa*, a *imagem psíquica da coisa* e o conteúdo semântico – o *dizível* sobre a coisa, isto é, seu *significado*: “(...) não sendo nem ato de consciência nem realidade, o *significado* só pode ser definido dentro do processo de significação, de uma maneira praticamente tautológica: é este ‘algo’ que quem emprega o signo entende por ele” (BARTHES, 1992: 46). Evidentemente que o conjunto *significante/significado* só vale pela *significação* suscitada, que é o próprio processo que perfaz esse conjunto em um signo.

A intensa variação semântica da palavra *signo* e de palavras como *senal*, *ícone*, *alegoria*, *índice* e *símbolo* (que aparecem com a palavra *signo* no âmbito de uma ciência dos signos, principalmente as duas últimas) entre os diversos criadores e desenvolvedores (ou antecipadores, como é o caso de Saussure) de uma teoria dos signos, demonstra a dificuldade tanto de um acordo mínimo entre as diversas vertentes, quanto da própria empreitada (BARTHES, 1992: 39 a 41). Uma rápida comparação entre Saussure e Peirce demonstra isso. Para Peirce, o *signo* é uma categoria geral, onde *índice* e *símbolo* seriam espécies de signo referindo-se ao objeto, respectivamente, por ser afetado realmente por esse objeto e por ser denotado em virtude de uma lei. Toda essa relação é bem diversa na semiologia saussureana, onde a intencionalidade ou não da comunicação está em jogo: fala-se em *índice* quando não existe tal intenção; quando existe, tem-se um *senal*, que pode ser um *símbolo* (quando há relação *natural* – isto é, em algum sentido, *motivada* – com o elemento denotado) ou um *signo* propriamente dito (quando há uma convenção conectando-o ao elemento denotado, sendo imotivado e necessário em sua relação com o referente). Mas mesmo a distinção entre *signo* e

símbolo em Saussure é incerta, por vezes aparecendo como sinônimos – sendo o signo, assim, imotivado e necessário em sua relação com o referente. O signo lingüístico ocupa, em Saussure, uma posição ambivalente na teoria dos signos a ser, àquela altura, determinada: faria parte de uma ciência geral dos signos, de uma semiologia, seria uma parte dela, no entanto, por sua importância e pelo adiantado dos estudos acerca de sua natureza, *contagiaria* os outros signos com sua estrutura, impondo-lhes um modelo. Assim é que a coisa denotada, no caminho entre si e uma consciência, cederia a vez à sua representação.

O signo lingüístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la ‘material’, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato (SAUSSURE, 1995: 80).

Saussure identifica dois princípios básicos para o signo. Em primeiro lugar, o acordo que uniria significante e significado em um conjunto sígnico teria como base um solo de gratuidade: o signo lingüístico seria arbitrário. Por “arbitrário”, Saussure entende que, salvo onomatopéias e exclamações (em pequeno número em comparação com o montante lexical de uma língua, não passando de imitações aproximativas), “o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade” (SAUSSURE, 1995: 83). A semiologia poderia, na previsão de Saussure, se ocupar de “signos naturais” como os criados e postos em cena pela pantomima, mas o principal objetivo da semiologia não deixaria de ser “o conjunto de sistemas baseados na arbitrariedade do signo” (SAUSSURE, 1995: 82). Barthes recorre a Émile Benveniste⁴⁶ para reparar Saussure: por certo, o que seria arbitrário não é a relação entre significante e significado, mas aquela entre o significante e a coisa denotada, por exemplo, entre o som da palavra “boi” e o “animal boi”. A significação (isto é, a resultante do processo sígnico levado a cabo pelo composto significante/significado) é um conjugado de disposições coletivas (o aprendizado de uma língua, por exemplo) que não seria, de modo algum, arbitrário, mas *necessário*. Assim, a significação seria imotivada, ou *parcialmente imotivada*, pois há alguma motivação quanto às onomatopéias e exclamações. O liame entre o significante e o significado na língua, de um modo geral, “é contratual em seu princípio, mas esse contrato é coletivo, inscrito numa temporalidade longa (Saussure diz que ‘a língua é

⁴⁶ BENVENISTE, Émile. *Nature du signe linguistique*.

sempre uma herança'), e, conseqüentemente, *naturalizado*, de certo modo (...)" (BARTHES, 1992, 53).

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

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

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

Saussure também é um grande inovador pela distinção que faz entre *língua* e *fala*, central em sua concepção de lingüística, já que, até então, a lingüística se caracterizava por interessar-se pelo ato individual. “A língua é para nós a linguagem menos a *fala*. É o conjunto dos hábitos lingüísticos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender” (SAUSSURE, 1995: 92). A fala é um ato individual que seleciona e atualiza o código da língua combinando seus componentes com o objetivo de exprimir um pensamento (o discurso), exteriorizando-o por intermédio de mecanismos psicofísicos. A língua não é um ato, mas a parte social da linguagem; o indivíduo não pode citá-la ou modificá-la, pois é um contrato coletivo “ao qual temos de submeter-nos em bloco se quisermos comunicar; além disto, este produto social é autônomo, à maneira de um jogo com as suas regras, pois só se pode manejá-lo depois de uma aprendizagem” (BARTHES, 1992: 18). Língua e fala só se definem plenamente no processo que as une, já que uma não existe fora do âmbito da outra. São os falantes de uma língua que a fazem existir e esta não existe fora desse fato social, de uma coletividade que a atualiza, já que é um fenômeno semiológico, tem natureza social.

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

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

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

três.quatro. O SIGNO E A SEMIÓTICA PEIRCEANA

Um dos projetos do filósofo americano Charles Sanders Peirce foi o de constituir uma ciência dos signos, a semiótica, tendo por base a lógica e sem a primazia da língua e das linguagens. Peirce considera que a realidade sensível apareceria a uma consciência por distinções tricotômicas (ou tripartidas), combinações entre três formas singulares. Trata-se, portanto, de “modos elementares fundamentais da consciência” (PEIRCE, 2000: 14). Tais tríades seriam identificáveis nos mais variados campos, do pensamento pré-socrático à psicologia. Assim, em qualquer relação triádica haveria uma primeiridade (*uma qualidade pura, uma mera possibilidade*: a cor nela mesma, um sentimento puro sem referência a quem o sente); secundidade (*a qualidade corporificada em um existente real, o que remete a si mesmo por intermédio de um segundo*: o vermelho da maçã, a felicidade desta pessoa); e terceiridade (*a relação, a lei*: o que propicia que a maçã seja vermelha ou as condições existenciais que determinam que esta pessoa esteja feliz).

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

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

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa

alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denomino *fundamento* do representâmen (PEIRCE, 2000: 46).

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

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

1ª) Conforme o signo em si mesmo for:

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

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

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

3ª) conforme seu interpretante representá-lo como:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10^a) Argumento – signo cujo interpretante representa seu objeto como sendo um signo posterior por intermédio de uma lei.⁴⁷

⁴⁷ Para mais detalhes sobre essas classificações de signos: PEIRCE, 2000: 51 A 57.

A arquitetura teórica desenvolvida por Peirce para a sua semiótica tem como pontos finais a instância do interpretante e a do fundamento. O signo contém seu significado total; “sua peculiaridade, portanto, está em seu modo de significar, e dizer isto é dizer que sua peculiaridade reside em sua relação com seu interpretante” (PEIRCE, 2000: 54). Mas o interpretante também guarda a chave de plena vigência do representâmen, isto é, signo: “embora nenhum representâmen realmente funcione como tal até realmente determinar um Interpretante, torna-se um representâmen tão logo seja plenamente capaz de assim proceder” (PEIRCE, 2000: 64). Especificamente quanto ao interpretante final, sua virtual capacidade de formar sobre o objeto dinâmico um conhecimento que tende à completude está baseada na existência do fundamento do signo como uma reserva acionável, um fundo cognitivo que propicia a “leitura” do representâmen em uma cadeia quase sem fim de signos. É o que vemos, por exemplo, nessa concepção de signo, que é qualquer coisa que conduz alguma outra coisa, isto é, seu *interpretante*, “a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu *objeto*), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*” (PEIRCE, 2000: 74). Assim, um terceiro é um signo que gera outra tríade genuína (com representâmen, objeto e interpretante), que por sua vez é lançada em uma nova tríade e assim por diante.

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

E é aqui que o conjunto sîgnico peirceano encontra seu substrato representacional. É para a representação que tudo se direciona, o conhecimento como fruto de representações; lá no fundo do signo em Peirce, a conhecidíssima relação entre o modelo e suas cópias. Pois *representar* seria...

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

três.cinco. O SIGNO E A SEMIÓTICA DELEUZEANA

O signo peirceano, anota Deleuze, baseia-se em sua relação com a imagem por uma função cognitiva: mais do que fazer conhecer algo da imagem, do objeto, ele *pressupõe um conhecimento já constituído* (o fundamento do signo) associado ao objeto em signos anteriores, vindo a acrescentar um novo conhecimento ao conjunto. Esse jogo pressupõe avanços em duas direções contrárias e complementares sobre o reconhecimento (vindo do conhecimento passado adquirido e da imagem-objeto presente). Peirce teria, pois, se rendido aos signos lingüísticos de terceiridade, direcionando sua elaboração para um ponto constituidor e organizador dos outros tipos de signo. Para Deleuze, esta seria a *falha* de Peirce na constituição de uma semiótica livre de qualquer linguagem:

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

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

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

É assim que, ao deduzir as outras imagens (os avatares) da imagem-movimento, do seu prolongamento perceptivo da imagem-movimento, Deleuze encontra, a princípio, quatro tipos de imagens sensíveis aparentes: além da imagem-percepção (zeroidade), a imagem-afecção (primeiridade), a imagem-ação (secundidade) e a imagem-relação⁴⁸ (terceiridade). A imagem-percepção prolonga-se nas outras imagens, não precisando de uma passagem ou transição, mas, no caso da progressão entre as outras imagens, Deleuze identifica imagens intermediárias, duas imagens intermediárias e independentes. Assim, entre a imagem-afecção e a imagem-ação, existe a imagem-pulsão; e entre a imagem-ação e a imagem-relação, há a imagem-reflexão. A imagem-percepção (grau zero das imagens da imagem-movimento) comunica às outras imagens que dela são deduzidas uma composição bipolar: há, para cada tipo de imagem, pelo menos, um signo de gênese e dois signos de composição. Deleuze dedica boa parte de *A imagem-movimento* a caracterizar pormenorizadamente todas essas imagens e seus signos correspondentes, dos quais faz um inventário final em *A imagem-tempo* (DELEUZE, 1990: 46 e 47). Abaixo, os signos estabelecidos por Deleuze e as imagens às quais estão inseridos:⁴⁹

1°) *Imagem-percepção*:

Signos de composição: *dicissigno* e *reuma*.

Signo de gênese: *engrama*.

2°) *Imagem-afecção*:

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

Signo de gênese: *qualissigno* ou *potissigno*.

3°) *Imagem-pulsão*:

⁴⁸ Para além do conjunto sensório-motor bergsoneano (percepção, afecção e ação), Deleuze fecha o sistema da imagem-movimento em uma terceira (a imagem-relação), tal como Peirce faz em sua formulação. Veremos isso mais tarde.

⁴⁹ Deleuze baseia-se, para a sua classificação dos signos da imagem-movimento, na classificação dos signos de Peirce. No entanto, as discrepâncias são muitas. Deixaremos de lado a caracterização pormenorizada tanto dos signos, quanto das imagens da imagem-movimento (aos quais Deleuze se ocupa durante boa parte de *A imagem-movimento*), pois fugiria ao escopo de nosso estudo; uma apresentação geral já será suficiente. O que nos interessa é a concepção de imagem e de signo e suas diferenças dentro dos dois sistemas de imagens, a imagem-movimento e a imagem-tempo.

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

Signo de gênese: *sintoma*.

4°) *Imagem-ação*:

Signos de composição: *synsigno e índice*.

Signo de gênese: *vestígio*.

5°) *Imagem-reflexão*:

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

Signo de gênese: *discursivo*.

6°) *Imagem-relação*:

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

Signo de gênese: *símbolo*.

A imagem-movimento é a própria matéria, como mostrou Bergson. É uma matéria não lingüisticamente formada, embora o seja semioticamente e constitua a primeira dimensão da semiótica. Com efeito, as diferentes espécies de imagens que necessariamente se deduzem da imagem-movimento, as seis espécies, são os elementos que fazem dessa matéria uma matéria sinalética. E os próprios signos são os traços de expressão que compõem essas imagens, as combinam e não param de recriá-las, levadas ou carregadas pela matéria em movimento (DELEUZE, 1990: 47).⁵⁰

O signo: trata-se, portanto, de uma imagem conectada às outras imagens do universo. Mas ele tem algo que o diferencia. Apresentemos em linhas rápidas a concepção de signo em Deleuze, sob pena de termos que esmiuçar e refazer tal definição: trata-se de “uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” (DELEUZE, 1990: 46), isto é, de sua condição de aparecimento.⁵¹ O signo é uma imagem que “remete a” outra imagem sem uma instância “interpretante” que recorra a um “fundamento” como reserva cognitiva (tal como encontramos no signo peirceano), “percebendo” algo de si própria em outra imagem, ao modo de uma conexão: o signo é uma imagem que privilegia outra imagem. Tendo em vista a semiótica pura que Deleuze suscita, e que só poderia fundar no cinema (matéria sinalética não lingüisticamente formada, automovimento e autotemporalização da imagem), tal “percepção” estaria

⁵⁰ Quanto à “matéria não lingüisticamente formada”, trata-se de uma noção originalmente do lingüista Louis Hjelmslev.

⁵¹ Há outra concepção de signo em *A Imagem-Movimento*, oposta a essa. A diferença entre elas, de importância capital para a tese deleuzeana sobre o cinema, será tematizada em um capítulo posterior.

baseada em uma aproximação bastante específica entre imagens, sem que se tenha que invocar um interpretante lingüístico qualquer.

três.seis. O CINEMA E A SEMIÓTICA DELEUZEANA

O parâmetro para o cinema não deve ser, como vimos, o da percepção natural, o de um sujeito percipiente como condição instaurada pela fenomenologia. Mas a própria semiótica de Peirce acaba por “ancorar” seu modelo sógnico em bases lingüísticas, numa superposição de signos/interpretantes gerido, em última instância, por uma leitura que não deixará de ser pela língua. Por outro lado, Bergson afirma o universo acentrado, onde todos os pontos da matéria estão em constante interação com todos os outros pontos do universo material, onde nenhum sujeito percipiente ou fundamento cognitivo está em jogo. Portanto, não sendo linguagem (como queria a semiologia), de direito não operando por códigos, mas por modulação; mas também não tendo como base a percepção natural (apanágio da fenomenologia); onde se encontraria o cinema? Para obtermos a resposta seria preciso levar até o fim a crítica de Deleuze a Peirce pela constituição de uma ciência dos signos fora das condicionantes lingüísticas. Assim, *do ponto de vista da imagem*, o cinema, pelo menos o do primeiro regime identificado por Deleuze, seria o sistema da imagem-movimento que se define por dois processos, de diferenciação e de especificação.

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

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

Estes compostos da imagem-movimento, do duplo ponto de vista da especificação e da diferenciação, constituem uma matéria *sinalética* que

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

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

**quatro. TIDA COMO DESAPARECIDA, A 'LÍNGUA DO CINEMA'
RESSURGE, MAS COMO MÁSCARA DA IMANÊNCIA: DELEUZE
ENCONTRA PASOLINI**

Como entrar no problema:

Tantas páginas e até agora só resvalamos a terra prometida: o cinema ainda nos escapa.

Se é assim, para que, ainda por cima, nos metermos em uma noção complicadíssima, não raro acentuadamente inocente e por demais “etérea”: a “realidade”, o que seria isso?

O cineasta e semiólogo Píer Paolo Pasolini fez da conexão entre o cinema e a “realidade” (como ele a entendia) seu cavalo de batalha: o cinema, para Pasolini, era a própria “língua da realidade”. Pois bem, mais um complicador: a ligação entre o cinema e a língua parecia ter sido superada e eis que nos vemos novamente enredados nela.

Sim? Não, exatamente. Acontece que Deleuze, que não perdeu oportunidade de dissociar o cinema das questões da lingüística, elogia Pasolini e o toma como aliado, apesar de decididamente rechaçar os parâmetros lingüístico-semiológicos das digressões do *enfant terrible* do cinema italiano dos 1960/1970. Pasolini teria intuído algo da natureza do cinema, do cinema como entende Deleuze: este, mesmo que em breves passagens, parece ter visto nele um “profeta da imanência”, mesmo que tenha lido os signos da imanência nas vísceras de um carneiro tagarela imolado no altar na semiologia. Dupla improvável, espelho zombeteiro. Retornemos à questão da língua do cinema, então, mas para darmos um passo adiante, em direção à semiótica pura sem condicionantes lingüísticos na leitura pormenorizada sobre os textos de Pasolini. Uma leitura atenta, minuciosa e não-ortodoxa, como o próprio Pasolini.

Como sair do problema:

quatro.um. ONDE ESTÁ TÓQUIO?

Entre as obsessões do cineasta alemão Win Wenders está a da *imagem*, a busca por uma imagem não-viciada, uma imagem viva, um contra-clichê. Há vestígios dessa urgência por toda a obra de Wenders, mas é nos anos 1980 que ela aparece diretamente em seus filmes e com maior força. De filme em filme, a busca se apresentava como uma cantilena sempre recorrida, não raro com melancolia e associada à morte do próprio cinema de maneira um tanto escamoteada (*Nick's film* (1980) e a agonia do cineasta Nicholas Ray; *Paris, Texas* (1984) e a reconstrução familiar após o resgate da mãe-stripper de uma espécie de cinema ao vivo; *Der stand der dinge* (*O estado das coisas*, 1982) e a precariedade que envolve o fazer cinematográfico; etc.) ou mesmo formulando a questão diretamente (*Chambre 666* (*Quarto 666*, 1982) e o inquérito sobre a morte do cinema realizado com cineastas em Cannes tendo um televisor ligado como testemunha).

Uma imagem viva seria um encontro consigo mesmo por intermédio de um terno que fosse... apenas um terno (*Aufzeichnungen zu kleidern und städten/A identidade de nós mesmos*, 1989); ou, ainda mais visceralmente, uma imagem viva seria uma *imagem-ela-mesma* tal como teria sido captada pelo cineasta Yasujiro Ozu: em *Tokyo ga* (*Tóquio ga*, 1983), Wenders busca em um Japão pós-industrial o que teria restado do mundo que Ozu criou em seus filmes. Mas a família japonesa pareceu a Wenders desimportante àquela altura (os jovens que dançam na praça ao estilo americano *rockabilly* dos anos 1950 são os resquícios descaracterizados de um mundo perdido) e o Japão surgia aos seus olhos como o lugar das imagens esvaziadas, afogado em letreiros luminosos, simulações plastificadas de comida para vitrines de restaurantes, jogos eletrônicos (o *pachinko*) e um estranho golfe sem objetivo aparente. Talvez

Wenders tenha procurado nos lugares errados, ou tenha sido ludibriado (justamente ele...) pela própria imagem vazia que se fez de imagem completa de Tóquio: o único refúgio foi o encontro com aqueles que conviveram com Ozu no momento em que este criava suas imagens, o ator mais emblemático do cineasta japonês, Chishu Ryu, e seu cinegrafista Yuuharu Atsuta. Mas essa é uma questão para uma exegese de tons sagrados de *Tokyo ga*. O que importa para nós é a conexão clara e direta que Wenders faz entre o que aparece na tela (no caso, dos filmes de Ozu) e o mundo que serviu de base aos filmes de Ozu; a conexão entre o cinema (de Ozu) e a “realidade” (japonesa).

quatro.dois. INCLINAÇÃO BÁRBARA, IRRACIONAL E ONÍRICA DO CINEMA

Boa parte dos teóricos, críticos e historiadores do cinema do pós-Segunda Guerra Mundial (como André Bazin, Serge Daney e o próprio Deleuze) verificaram que, em algum momento após o conflito (ou mesmo antes, como assinala Deleuze referindo-se à obra do cineasta japonês Yasujiro Ozu), o cinema mudou. A arte do tempo e do espaço já havia passado por outras transformações, como as que ocorreram com o aparecimento da cor e, principalmente, do som; mas tratava-se, nesse momento, de uma total reversão do pensamento-cinema. O problema para esses estudiosos consistia, contudo, não apenas em apontar a cisão, mas, sobretudo, em determinar o estatuto correspondente a tal divisão entre um cinema clássico e um novo cinema, moderno.

Para Pasolini, essa passagem fundamental do cinema caracteriza-se, *grosso modo*, pela dicotomia entre um “cinema de prosa” e um “cinema de poesia”.⁵² É dessa diferenciação, ou mais pormenorizadamente, é pela identificação de um substrato selvagem do cinema, de uma inclinação bárbara, onírica e potente das imagens, enfim, da natureza poética do cinema que ele partirá para chegar às elaborações mais polêmicas, como a da “língua da realidade”, ou a de que o cinema e a “realidade” seriam a mesma coisa. A “realidade”: o que há de mais próximo e de mais distante; justamente, aquilo sobre a qual Wenders atestou uma mudança radical – da realidade do Japão familiar e tradicional de Ozu, onde as crises e dissoluções encontravam pontos de apoio perenes em imagens da natureza, para o Japão consumista, frívolo e descartável

⁵² O texto de referência é *O ‘cinema de poesia’*, editado na coletânea *Empirismo herege*. Na verdade, Pasolini não nomeia o cinema como “clássico” ou “moderno”. No entanto, a aproximação nos pareceu correta, até por contextualizar o pensamento de Pasolini na “ambiência” de outros grandes pensadores do cinema que com ele, de alguma forma, faziam eco.

de *Tokyo ga*. Então, temos uma pista para que não nos percamos em uma digressão sem fim: a questão de Pasolini é a da “realidade” e o cinema. Evidentemente que Pasolini formulou a questão da maneira que lhe pareceu *necessária*, mas isso não significa que não possamos formulá-la de outras formas, em uma inventiva que possa (é a nossa esperança) lançar suas questões adiante. O empreendimento se faz necessário e a intuição assombrosa que Pasolini demonstrou o redimiria de quaisquer enganos. Sigamo-lo.

Para qualificar o cinema como sendo de prosa ou de poesia, Pasolini busca aproximá-lo ao estudo da língua e é dessa aproximação que parte sua argumentação geral – como havíamos assinalado. Ao contrário do cinema – prossegue Pasolini – existe um patrimônio comunicativo institucionalizado em uma língua, seu patrimônio lexical, o que permite que as palavras sejam catalogadas e organizadas sistematicamente. Cada falante participa sempre de maneira incompleta da comunidade dos falantes de determinada língua. Esse “dicionário” das palavras de uma língua é a base onde o escritor trabalha. A situação seria bem diversa no cinema, onde o cineasta precisaria *supor* um dicionário sistematizado de imagens (de *im-signos*, na terminologia pasolineana) significativas, tornando-o *possível* a partir do caos das imagens encontráveis. Só depois de tal operação, o cineasta estaria em uma posição análoga a do escritor, qual seja, tornar cada imagem (presença puramente morfológica) uma expressão individual. Se a operação do escritor é estética (tratar a palavra de forma singular a partir da historicidade significativa que a palavra possui), a do cineasta teria que ser, em primeiro lugar, lingüística (supor, apenas supor uma comunicação entre imagens pelo caráter onírico destas), para só depois ser estética. Esta prática, segundo Pasolini, teria nortado majoritariamente o trabalho dos cineastas até a década de 1960, constituindo a tradição cinematográfica até então como sendo a de um “cinema de prosa”.

Em Pasolini, as imagens, *im-signos*, teriam arquétipos de natureza diversa. Basicamente, ele os divide em dois grupos. O primeiro, seria formado pelas imagens da memória e dos sonhos, imagens imediatamente subjetivas, íntimas, o que as tornaria, de pronto, imagens poéticas. Sendo esse um dos mananciais onde o cinema colheria suas próprias imagens, tal fato o dotaria, ou, pelo menos, deveria dotá-lo, de uma inequívoca “tendência expressivamente lírico-subjetiva” (PASOLINI, 1982: 142). Mas os *im-signos* teriam outros arquétipos que seriam a mímica que acompanha a fala e a realidade

tal como captada pelos olhos, arquétipos bem diferentes da memória e do sonho, pois “brutalmente objetivos” (PASOLINI, 1982: 142) e informativos, além de funcionais por pertencerem à operação comunicacional entre humanos. É por isso que a primeira operação realizada pelo autor tradicional do cinema (que se pretende “lingüística”) não teria a objetividade própria das palavras. Pelo contrário, esse primeiro momento de *poiesis* do cineasta seria basicamente um momento subjetivo, “na medida em que a primeira escolha de imagens possíveis não pode deixar de ser determinada pela visão ideológica e poética que for a do realizador ao mesmo instante” (PASOLINI, 1982: 142). Esta seria a natureza dupla das imagens do cinema para Pasolini, “simultaneamente demasiado subjetivo e extremamente objetivo (...). Os dois momentos desta natureza coexistem estreitamente, não são dissociáveis (...)” (PASOLINI, 1982: 142).

Mas, para Pasolini, a tradição que constituiu o cinema de prosa não expressaria a natureza íntima do cinema. O suposto “dicionário cinematográfico” não lidaria com termos abstratos (como as palavras), mas com imagens, sendo estas sempre “concretas”. Por isso, o cinema seria linguagem artística e não racional. Mas o elemento irracional e onírico do cinema não poderia ser cerceado completamente; portanto, trata-se de uma “prosa particular e subreptícia, porque o elemento fundamental irracional do cinema é, por outro lado, inelimitável” (PASOLINI, 1982: 141). Isso teria acontecido porque o cinema foi logo capturado pela indústria de evasão, que viu nele um potencial econômico sem precedentes dado a quantidade de consumidores de filmes ao redor do mundo. O maior trunfo do cinema – ser arte das massas – teria sido também o motivo de seu “desvio”. Tal comercialismo violentou e escamoteou o próprio cinema, “ou seja: todos os elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros foram contidos abaixo do nível da consciência” (PASOLINI, 1982: 141). Sobre esses elementos foi rapidamente construída – a partir de esforços estilísticos e não tendo por base uma “gramática” propriamente dita – a “convenção narrativa que pertence indubitavelmente, por analogia, à língua da comunicação da prosa” (PASOLINI, 1982: 141). Isso acarretou a redução e o empobrecimento dos *estilemas*, tornados sintagmas (as convenções formais do cinema comercial) em um curto espaço de tempo, exacerbando nas imagens, nos *im-signos*, apenas seu caráter objetivo já, a essa altura, convencional e institucionalizado.

Mas tal hegemonia de um cinema de prosa já não se verificaria em 1965. É neste ano que Pasolini apresenta seu manifesto (*O cinema de poesia*, já referido) na primeira Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, Itália (AMOROSO, 2002: 63). O que Pasolini identifica em muitos dos filmes presentes no festival é o ressurgimento, justamente, da tendência eclipsada do cinema, sua vertente “natural”, que o cineasta chama de “cinema de poesia”: “(...) na sua origem o cinema foi uma língua poética” (PASOLINI, 1986: 103). Partindo da premissa de que haveria uma “relação particular concreta entre cinema e literatura” (PASOLINI, 1982: 143), Pasolini coloca a questão como sendo a da possibilidade de existência de algo como um cinema de poesia. Aceita-se a dupla natureza da literatura, cindida entre uma “linguagem da poesia” e uma “linguagem da prosa”, diferenciadas e diacrônicas: por que não, igualmente, não poderia existir um cinema de poesia, para além das imagens mais ou menos poéticas (líricas) presentes em filmes que fizeram a tradição do cinema de prosa?

Sua estratégia para provar a existência de um cinema de poesia já traz a resposta na própria questão levantada ao trocar a pergunta evidente – “uma língua da poesia é possível no cinema?” – pela surpreendente questão: “a técnica do discurso indireto livre é possível no cinema?” (PASOLINI, 1982: 143). Assim, Pasolini condiciona diretamente a existência de um cinema de poesia não ao lirismo poético contido nas imagens desse ou daquele filme, mas aos procedimentos *formais* (isto é, autônomos do conteúdo) de superação do objetivo e do subjetivo cinematográficos identificados em certo estado de discurso indireto livre encontrável em um filme; mais precisamente, em uma *subjetiva indireta livre*. O cinema de poesia seria, então, uma *subjetiva indireta livre cinematográfica*, “onde o verdadeiro protagonista é o estilo” (PASOLINI, 1982: 151).

Mas, o que significa tal subjetiva indireta livre? A fortuna crítica do cinema tradicionalmente identifica dois pólos da imagem, quer esteja referido ao ponto de vista de um personagem no interior da cena (imagem subjetiva ou câmera subjetiva), quer apresente um ponto de vista que se considere *neutro*, dissociado de qualquer personagem (imagem objetiva ou câmera objetiva); sendo – ainda pela aproximação que Pasolini promove entre o cinema e a lingüística – a câmera subjetiva um “discurso direto” no cinema, e a câmera objetiva, um “discurso indireto”. Assim, o estatuto de subjetiva indireta livre da imagem cinematográfica seria, de chofre, algo complicador para a exequibilidade da própria imagem do cinema. Como definir esse estado híbrido

do discurso indireto livre em termos de cinema? Pasolini tem uma resposta: trata-se “da imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (PASOLINI, 1982: 143).

quatro.três. O CINEMA DE POESIA

Apesar de Deleuze discutir o discurso indireto livre (e, com Pasolini, a subjetiva indireta livre) no âmbito da imagem-movimento, seu verdadeiro estatuto está alhures, na imagem-tempo. Trata-se de uma enunciação que faz parte de um enunciado, mas que depende de um outro sujeito de enunciação. Em cinema, diz respeito ao momento no qual a fala deixa de fazer ver e de ser vista, não estando mais a serviço da imagem, adquirindo, assim, autonomia: há diferença entre o objeto que se vê e o objeto do qual se fala. Evidentemente que tudo isso tem muito a ver com as disposições da imagem-tempo, como a emergência dos cortes irracionais e a indiscernibilidade da imagem-tempo bi-facial (imagem-cristal). Para Deleuze, Pasolini retoma o lingüista Bakhtin em sua formulação do discurso indireto livre como diferenciação de dois sujeitos de enunciação, de duas “línguas”:⁵³

Não há mera mistura entre dois sujeitos da enunciação inteiramente constituídos, dos quais um seria o relator e o outro o relatado. Trata-se antes de um agenciamento de enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação inseparáveis, um que constitui um personagem na primeira pessoa, enquanto o outro assiste ao seu nascimento e o encena. Não há mistura ou média entre dois sujeitos que pertenceriam cada um a um sistema, mas sim diferenciação de dois sujeitos correlatos em um sistema ele próprio heterogêneo. (...) O ato fundamental da linguagem não é mais a ‘metáfora’, na medida que ela homogeneiza o sistema, mas sim o discurso indireto livre, na medida que ele afirma um sistema sempre heterogêneo, distante do equilíbrio (DELEUZE, 1985, 97).

O caráter de “rememoração” de um universo subjetivo que não é o do autor no discurso indireto livre faz com que Pasolini tenha que diferenciar este do monólogo interior. Ambos evocam uma duplicação do próprio processo de subjetivação vivido pelo autor, propiciando a este, pelo discurso revivido, uma consciência do meio evocado, pertença o autor a este meio ou não.

O monólogo interior é um discurso revivido pelo autor através de uma personagem que é, pelo menos idealmente, da sua classe, da sua geração, da sua situação social; a língua pode ser, portanto, a mesma: a individuação

⁵³ Deleuze aprofunda a questão no capítulo *Componentes da imagem*, no livro *A imagem-tempo*. Mas o interesse de Deleuze pela questão remonta a *Mil platôs* (capítulo *Postulados da lingüística*).

psicológica e objetiva da personagem não é efeito da língua, mas de estilo (PASOLINI, 1982: 144).⁵⁴

Será preciso, assim, descobrir qual das duas funções estaria mais próxima de algo como uma subjetiva indireta livre cinematográfica. Mas Pasolini logo descarta o monólogo interior como fundante da subjetiva indireta livre no cinema: “a dimensão abstrata e teórica que está presente no ato evocativo-cognitivo da personagem monologante está ausente” (PASOLINI, 1982: 145) das imagens cinematográficas, pois, justamente, faltariam às imagens do cinema a qualidade de “interiorização” e de “abstração” que a palavra tem.

Mas Pasolini admite que a subjetiva indireta livre não corresponde ao “verdadeiro” discurso indireto livre na literatura. O escritor serve-se de algo que realmente existe, sua língua, com toda a gama de diferenciação social que é inerente a ela (os *falares* específicos de uma língua). Desta forma, escrever com o discurso indireto livre é ter a escrita como consciência aguda de pertencimento a um grupo social, a uma classe: o escritor-criador diferencia-se da personagem-criação, pois esta (quando esta) pertence a uma outra classe que não a sua, compondo sua própria voz com a voz da personagem. Mas a situação no cinema é outra, pois não haveria uma “língua institucional do cinema”:

ou, se houver, será infinita; e o autor tem que uma e outra vez recordar em tão estranha língua o seu próprio vocabulário. Contudo, mesmo neste vocabulário, a língua continua forçosamente a ser interdialeto e internacional: porque os olhos são [fisiologicamente] iguais em toda a parte do mundo. (...) Por conseguinte, quando o realizador [de cinema] mergulhar na sua personagem, e contar uma história ou representar o mundo através dela, não poderá valer-se desse formidável instrumento diferenciante que a língua é por natureza. A sua operação não pode ser lingüística, mas estilística. (...) Isso faz com que a ‘Subjetividade Indireta Livre’ no cinema implique, teoricamente pelo menos, uma possibilidade estilística muito articulada; ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. É, em suma, a ‘Subjetiva Indireta Livre’ que instaura uma tradição possível de ‘língua técnica da poesia’ no cinema (PASOLINI, 1982: 145 e 146).

Com o cinema de poesia cada autor teria que contar com personagens “problemáticos”, no limiar do doentio, já que seria dessa forma (mitificadas e anômalas) que apareceriam para o autor tais personagens oriundos de um grupo (ou classe social, ou geração etc.) que não o seu. Impregnando o filme com suas “neuroses” e

⁵⁴ Evidentemente que Pasolini refere-se ao caráter audiovisual do cinema, isto é, ser imagem e som, desprezando a palavra *no* filme, como em uma narração em *off* em primeira pessoa.

“anomalias”, eles forneceria ao cineasta a oportunidade de exercer um alto grau de liberdade estética e estilística. Autor e personagem, assim, comporiam duas vias distintas em um mesmo filme: a do cineasta, com suas intervenções formais anti-realistas; e a da subjetiva indireta livre, onde o cineasta se serviria livremente do estado psíquico em desordem do personagem, estado esse que tornar-se-ia dominante no filme (o que Pasolini chama de “mimesis”).

É bom, de fato, que o personagem seja neurótico, para marcar melhor o difícil nascimento de um sujeito no mundo. Mas a câmera não oferece apenas a visão do personagem e do seu mundo, ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete (DELEUZE, 1985: 98).

Os personagens que povoam o cinema de poesia são vitimados por “algo”, estão estranhamente afetados. Seria essa a questão, justamente, de *A woman under the influence* (*Uma mulher sob influência*, 1974), de John Cassavetes, apenas para citar um exemplo dos mais evidentes. Poderíamos considerar Mabel Longhetti (personagem de Gena Rowlands) com um caso para a medicina, mas isso é quase irrelevante em um filme onde a ação (de internação, ou qualquer outra) pouco contribui: a “estranheza” do comportamento de Mabel Longhetti funda-se na não-aceitação de sua singularidade. Tal pré-disposição dos personagens do cinema moderno já havia sido atestada pela crítica de esquerda quando da recepção ao neo-realismo italiano, quando censurava a falta de objetividade e clareza no comportamento dos personagens dos filmes do período. André Bazin já identificava nesses filmes frágeis ligações entre personagens errantes e situações dispersas que envolviam-nas (BAZIN, 1991). Deleuze chega a falar de personagens entregues a estranhas visões, mais videntes que actantes, e que atuariam não sobre uma situação a ser transformada, de uma forma sensório-motora, mas de forma a evidenciar *imagens óticas e sonoras puras*, isto é, desconectadas de uma ação possível (DELEUZE, 1990).

As obras de Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci e Michelangelo Antonioni dão a Pasolini a chance de exercitar sua tese. Sobre os personagens de Godard (lembramos, por exemplo, de Michel, de *À bout de souffle* (*Acossado*, 1959); ou Ferdinand Griffon, de *Pierrot le fou* (*O demônio das onze horas*, 1965), ambos interpretados por Jean Paul Belmondo), diz Pasolini serem “doentes”, mas que “não se encontram em tratamento. São casos gravíssimos, mas vitais, aquém dos limiares da patologia: representam simplesmente a média de um novo tipo antropológico” (PASOLINI, 1982: 149).

Em *O deserto vermelho*, Antonioni (...) olha o mundo identificando-se com a sua protagonista neurótica, revivendo os acontecimentos através do olhar dela (que, desta vez, não é gratuitamente que está para lá dos limites clínicos: tendo já sido tentado o suicídio). Através deste mecanismo estilístico, Antonioni produziu o seu momento mais autêntico: pôde, finalmente, representar o mundo visto pelos *seus* olhos, *porque substituiu, em bloco, a visão do mundo de uma neurótica pela sua própria visão delirante de esteticismo*: substituição em bloco justificada pela possível analogia das duas visões (PASOLINI, 1982: 147).

O que aparece na tela com a subjetiva indireta livre, com o cinema de poesia, é uma imagem híbrida, polimórfica, não mais conformada em uma reunião unificante. Por um lado, há o filme da personagem afetada, cujo estado psíquico domina o filme (a subjetiva indireta livre propriamente dita); é nesse estado de alma da personagem que o cineasta se servirá para compor um outro filme, subterrâneo, expressivo, onde sua própria visão está em contraponto com a visão da personagem, mas com ela jogando continuamente pelos mais variados procedimentos técnicos em um *pôr-se em evidência* da câmara e uma *auto-exibição* da montagem.

Qual é a diferença fundamental entre esses dois tipos de cinema, o cinema de prosa e o cinema de poesia? O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmara e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmara, sente-se a montagem, e muito (PASOLINI, 1986: 104).

Ou seja, movimentos e enquadramentos *anormais* que denunciam a presença de um ponto de vista não compatível com o da percepção natural (*sentir* a câmara: alternância de diferentes objetivas, enquadramentos insistentes e obsedantes, ângulos extraordinários, excesso de zoom, movimentos anormais e paradas de movimento etc.); e procedimentos de montagem que se põem contrariamente às regras de montagem (montagem invisível) do cinema clássico (XAVIER, 1984).

Seria como uma reflexão da imagem numa consciência de si-câmera. Não importa mais, então, saber se a imagem é objetiva ou subjetiva: se quisermos, ela é semi-subjetiva, mas tal semi-subjetividade não indica mais nada de variável ou de incerto. Não marca mais uma oscilação entre dois pólos, e sim uma imobilização de acordo com uma forma estética superior. (...) A consciência-câmera adquire, então, uma determinação formal elevadíssima (DELEUZE, 1985:101).

De qualquer modo, não há mais unidade do autor, das personagens e do mundo, tal como o monólogo interior garantia. Há formação de um 'discurso indireto livre', de uma *visão indireta livre*, que vai de uns aos outros, quer o autor se expresse pela intercessão de uma personagem autônoma, independente,

diferente do autor e de qualquer papel fixado por ele, quer a própria personagem aja e fale como se seus próprios gestos e palavras já fossem reportados por um terceiro. (...) Pasolini tinha uma profunda intuição do cinema moderno quando o caracterizava por um deslizamento terreno, quebrando a uniformidade do monólogo interior para substituí-lo pela diversidade, deformidade e alteridade de um discurso indireto livre. (DELEUZE, 1990: 220)

É assim que Pasolini põe em evidência duas maneiras diferentes do pensamento-cinema, uma clássica (cinema de prosa) e a outra, moderna (cinema de poesia) a qual adere (não sem ressalvas, pois identifica nele uma reação da cultura burguesa diante da Revolução iminente). “É um cinema muito especial que adquiriu o gosto de ‘fazer sentir a câmera’. (...) consciência-câmera que se tornou autônoma” (DELEUZE, 1985: 99): jogo propriamente cinematográfico onde a personagem que age, vê o mundo ao seu redor, enquanto a câmera, por si, vê essa personagem e o mundo onde ela se insere de um ponto de vista diferente dela, e que “pensa, reflete e transforma o ponto de vista do personagem” (DELEUZE, 1985: 98). Tal liberdade expressiva de tratar os procedimentos do filme no cinema de poesia está alicerçada não em um procedimento “lingüístico” por suposição, como teria feito o cinema de prosa ao *supor* um dicionário irrealizável de imagens, mas em uma operação diretamente estilística, em um “exercício de estilo como inspiração” (PASOLINI, 1982: 149) substancialmente formalista (a “forma” como uma espécie de suporte imaterial necessário para os efeitos poéticos de deslocamento). Aproximação mais apropriada, de todo modo, à natureza selvagem e onírica das imagens do cinema que expressaria algo de muito caro a Pasolini, a “língua da realidade”. Mesmo que Pasolini jamais tenha abandonado a idéia de que o cinema de poesia seria um cinema que narra, um cinema de poesia narrativa, deixando inconclusa a questão da possibilidade de um cinema de poesia lírica, inconclusão que se justifica em sua ojeriza pelas experiências da vanguarda não-narrativa. Mas, então, as questões cinematográficas que preocupariam Pasolini deixariam a alçada estritamente estilística acerca da distinção de um cinema de poesia de um cinema de prosa para entrar em um campo propriamente ontológico, empiricamente ontológico.

quatro.quatro. CINEMA E REALIDADE

Afinal, de que forma Pasolini articula em sua argumentação os “elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros” que o cinema de poesia trouxe novamente à superfície? Seria preciso delimitar o campo de batalha onde Pasolini se instaura. Pasolini não era um acadêmico; confessava em seus textos as lacunas de suas leituras.

Se houve uma disciplina que teve como referência, essa foi a lingüística; por ela chegou à semiologia. Algo mais latente do que propriamente corporificado na semiologia o atraía, a possibilidade de um mergulho radical (mas seguro, pois “científico”) na “realidade”. E é com a ciência dos signos de extração *saussureana* que ele enfrentou a tarefa de dar conta da natureza do cinema, em um combate que travou no interior mesmo da semiologia. Essa disciplina seria, para Pasolini, mais do que uma aliada do cinema, como veremos. No entanto, o que Pasolini desejava da semiologia esteve muito além dela própria e do caminho traçado para sua constituição pelos semiólogos do cinema – entre eles, Christian Metz –, o que o levou ao isolamento intelectual e ao “escândalo” conceitual.

A semiologia, tanto quanto a própria lingüística, pareciam pouco ousadas para as concepções de Pasolini, que escreve um texto (*A língua escrita da realidade*, de 1966)⁵⁵ instigado pelo artigo de Christian Metz *Cinema: língua ou linguagem?*, de 1964⁵⁶, em um estado confesso de “crise e negatividade” (PASOLINI, 1982: 163) com relação ao texto de Metz. Pasolini retorna, em sua tese, à questão da língua audiovisual do cinema – posição firmemente combatida por Metz. Para além da categoria de linguagem artística, como classifica Metz o cinema, este seria, para Pasolini, o “depósito” de uma espécie de “língua escrita” sem seu correspondente oral (o cinema não servia, evidentemente, para “falar”). Existiria, ao contrário do que afirmava Metz, uma língua do cinema, sendo possível, inclusive, esboçar sua gramática “não-normativa” e não apenas fazer-lhe uma descrição semiológica (tal como propõe Metz).

Pasolini propõe uma distinção entre *cinema* e *filme* baseada na dicotomia entre *langue* (língua) e *parole* (discurso, fala)⁵⁷ da lingüística. O cinema, analogamente à *langue*, não existiria concretamente, apenas como “dedução abstrata e normatizadora operada a partir da existência concreta dos filmes” (PASOLINI, 1982: 208). Em

⁵⁵ Pasolini não deixou um *corpus textual* coerente e acabado com seus pensamentos sobre cinema, mas textos esparsos reunidos parcialmente (o que há de mais importante) em *Empirismo herege*, o que é um considerável complicador para uma leitura que se propõe acurada de suas idéias. No entanto, para além das redundâncias e pequenas variantes identificáveis de texto a texto, há uma clara evolução cronológica de suas idéias, de 1965 a 1971. Assinalaremos, quando julgarmos necessário, o texto (e o ano em que o mesmo foi escrito) onde Pasolini desenvolveu determinada argumentação.

⁵⁶ Ver segundo capítulo.

⁵⁷ Trata-se de uma das grandes distinções da lingüística saussureana, entre a *langue* (a língua, o sistema complexo de unidades de valores diferenciados entre si, código social homogêneo comum a cada falante de uma determinada comunidade) e a *parole* (o discurso, a fala que atualiza a língua em um momento no tempo através de um falante que domina tal código). Para Saussure, só a *langue* (esfera social) seria passível de análise, pois a *parole* (esfera individual) estaria sujeita aos fatores externos, não lingüísticos.

contrapartida, apenas o filme concreto existiria, tal como só existe a *parole* em relação a uma *langue*. Uma “língua do cinema” (mais especificamente, o cinema enquanto *langue*) é o ponto de discordância fundamental entre Pasolini e Metz: para este, de maneira alguma o cinema seria uma língua, enquanto para aquele haveria pelo menos duas línguas do cinema, a de prosa e a de poesia.

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

A indiferenciação das várias *paroles* cinematográficas tem sido aceite como um fato – embora, é verdade, que não peremptoriamente afirmado, nem objetivamente demonstrável – até hoje. Mas desde há alguns anos, uma diferenciação começa a atualizar-se também aqui. Estão a delinear-se pelo menos uma ‘língua da prosa’ (diferenciada em língua da prosa narrativa e língua da prosa ensaístico-documentária – o *cinéma vérité*, etc.), e uma ‘língua da poesia’. É até a possibilidade de falar gramaticalmente com absoluta indiferença, com termos idênticos, de dois produtos para os quais, pelo contrário, o discurso estilístico terá que recorrer a definições diferentes – a propósito, em resumo, de dois fatos tão diversos como o cinema de prosa e o cinema de poesia –, que me parece confirmar a validade da minha tese da existência de uma *langue* cinematográfica como código codificável, para além da presença concreta dos diversos tipos de mensagens cinematográficas (PASOLINI, 1982: 174).

Toda essa operação posta em funcionamento não passaria de uma associação fortuita entre a lingüística e o cinema se Pasolini não aproveitasse a oportunidade para dar curso a uma proposta bastante ousada. (Lembremos que Pasolini denuncia a operação falsamente lingüística do cineasta no cinema de prosa por este basear-se em um suposto dicionário de imagens.) Como ponto de partida, tomemos a “realidade” da forma como Pasolini a invoca, uma concepção aparentemente nada complexa: “por realidade entendo referir o mundo físico e social em que se vive, seja este qual for” (Pasolini, 1982: 204), isto é, um certo amálgama físico-social onde estamos imersos, estado este que Pasolini nunca se cansou de declarar que o fascinava, o que pode ser verificado na própria poética do autor, de filme a filme.⁵⁸ No entanto, a aparente singeleza dessa concepção revela, logo em seguida, elementos dos mais surpreendentes.

⁵⁸ Na entrevista publicada em *Empirismo herege* sob o título *Pistas para o cinema*, Pasolini afirma ter um “(...) alucinado e infantil amor pragmático pela realidade. Religioso também, na medida em que funda de certo modo, por analogia, uma espécie de imenso fetichismo sexual. O mundo não parece ser para mim

Mais do que uma representação do mundo material, para Pasolini o cinema reproduziria a “realidade”. As coisas, suas formas, cores e, principalmente, movimentos, se poriam em curso novamente no cinema, espécie de “clonagem” do mundo. “Tudo no cinema é reproduzido da realidade” (PASOLINI, 1982: 173), pois o cinema seria a “(...) a realidade através da realidade. Concretamente, através dos objetos da realidade que uma câmera, momento a momento, reproduz” (Pasolini, 1982: 186 e 187); “o cinema é uma língua que não se afasta nunca da realidade (é a sua reprodução!)” (PASOLINI, 1982: 187). No entanto, se até então, em seus textos, Pasolini falava de uma “reprodução da realidade” da qual a língua do cinema seria sua promotora por excelência, sua posição se adensa no texto *Os signos vivos e os poetas mortos* (ainda de 1967): no cinema encontraríamos, então, nada além do que a própria “realidade”:

Ora – e aqui está a idéia nova que é a razão que me faz escrever este apêndice – enquanto a *langue*, deduzida por abstração das *paroles*, é sempre um fato lingüístico, mesmo que exista como hipótese e subsequente codificação, o cinema deduzido dos vários filmes já não é um fato cinematográfico. A *LANGUE DOS FILMES (ISTO É O CINEMA) É A PRÓPRIA REALIDADE!* Peguemos em Rimbaud, abrindo-o ao acaso, *Les chercheuses de poux*: são palavras de um sistema estilístico (embora se trate simplesmente de um título), que reconhecemos através do código cognitivo que possuímos dessa *langue* escrito-falada que é o francês: mas se virmos no magnífico *Homem de Aran* uma mulher e um rapaz sobre os escolhos, reconhecemo-los porque entra em função em nós o código cognitivo da realidade *tout court*. Portanto, acrescentamos uma nova precisão às nossas divagações semiológicas: o cinema enquanto *langue* é a própria realidade que se representa (PASOLINI, 1982: 208).

Assim, o cinema, isto é, a *abstração cinema*, seria, para Pasolini, a própria “realidade”, sendo a formulação inversa igualmente válida: a “realidade” já seria, em si, cinema (“a realidade é um cinema em estado de natureza” (Pasolini, 1982: 186)). “Expressando-me através da língua do cinema (...) permaneço sempre no âmbito da realidade” (Pasolini, 1982: 187). E, de maneira definitiva: “muitas vezes repeti que o Código da Realidade e o Código do Cinema (da *langue* cinematográfica, que não existe, porque apenas existem os filmes – *paroles*) são o mesmo código” (PASOLINI, 1982: 232). Pasolini voltará, de artigo a artigo, à mesma questão de forma obsessiva, a

senão um conjunto de pais e de mães, para os quais sinto um impulso total, feito de respeito e veneração e da necessidade de violar esse respeito e essa veneração através de dessacralizações ainda que violentas e escandalosas” (Pasolini, 1982: 187). “O meu amor fetichista pelas ‘coisas’ do mundo impede-me de as considerar naturais. Ou as consagra ou as desconsagra – violentamente, uma por uma: não as liga num fluxo harmonioso e equilibrado, não admite esse fluxo. Isola-se e idolatra-as, e assim, mais ou menos intensamente, uma a uma” (Pasolini, 1982: 188).

“realidade”, a permanência do cinema dentro do quadro da “realidade”. É uma condição de direito – o cinema como realidade – que Pasolini invoca.

Pasolini demonstra a conexão da “realidade” com o cinema (enquanto *langue* abstrata) com sua tese sobre o plano-seqüência⁵⁹ virtual e ideal que o compõe. Para facilitar sua argumentação, ele parte do próprio percurso de uma vida humana, do nascimento à morte, como sendo um itinerário cinematográfico, demarcando, sem descanso, cada passo dessa pessoa como se uma câmera imaginária estivesse idealmente instalada por trás de seus olhos (sendo os olhos já um complexo de lentes e meio translúcido), acompanhando-a em todas as suas ações, “escrevendo-as” cinematograficamente. A infinitude e a continuidade da “realidade” se rebateriam na infinitude e na continuidade desse cinema ideal.

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

O cinema é um plano-seqüência contínuo e infinito, pois é, enfim, a língua da realidade, ele dá a “realidade”, é a forma pela qual a “realidade” se expressa; ou ainda, é a língua escrita da ação, já que, sendo a “realidade” um cinema em estado de natureza, é pelas ações dos homens que a “realidade” se expressaria. Apesar de certa similitude, não nos parece que Pasolini se refira a um sujeito percipiente com seu aparato perceptivo a vivenciar o mundo segundo seu filtro; Pasolini sugere um exercício para além da leitura fenomenológica proposta por Merleau-Ponty para o cinema. O que interessa a Merleau-Ponty são as condições de um sujeito diante do *filme projetado* e a associação (ou não) do filme à percepção natural.⁶⁰ Nada mais distante de Merleau-Ponty do que o plano-seqüência virtual de Pasolini: a concepção do cinema como

⁵⁹ Em um filme, se o plano, *grosso modo*, é o espaço-tempo entre dois cortes (sendo o corte a mudança abrupta do que aparece enquadrado, isto é, no enquadramento), o plano-seqüência será a coincidência entre o plano e a seqüência encaixados exatamente entre os dois mesmos cortes. Isto é, a *unidade espaço-temporal* que caracteriza uma seqüência fílmica (formada normalmente por um número indefinido de planos qualitativamente diferentes entre si na duração, no ângulo, nos elementos internos etc.) coincide, no plano-seqüência, com a presença de um único plano (o plano seqüência como um *continuum espaço-temporal* sem cortes). Dois exemplos notórios de plano-seqüência são o longo início de *Touch of evil* (*A marca da maldade*, 1958, de Orson Welles) – apesar do corte no final, quando da explosão do automóvel – e o final de *The passenger* (*Profissão: repórter*, 1975, de Michelangelo Antonioni) – a despeito da haver um corte (apenas este) no início da seqüência.

⁶⁰ Ver início do terceiro capítulo.

langue proposta por ele sugere um mergulho no que ele chama de “realidade” e uma abstração completa idealista do conceito de cinema.

A *langue/cinema* seria, portanto, um plano-seqüência ideal. E também subjetivo. No texto *Observações sobre o plano-seqüência* (datado de 1967), Pasolini recorre a um exemplo de fora do âmbito institucional do cinema; trata-se não de um filme, nem mesmo de uma reportagem televisiva, mas do flagrante casual do assassinato do presidente americano John Fitzgerald Kennedy em 1963 (durante uma apresentação pública em Dallas, Texas) realizado por Abraham Zapruder, um pequeno industrial do ramo têxtil. O exemplo escolhido, além do fato de ser um plano-seqüência, tem o mérito de desfazer, pela sua natureza, qualquer resquício de discussão que poderia desviar o foco da questão, como a da dicotomia ficção X documentário, ou a da arte X comunicação. Trata-se de um registro puro e simples feito por um dileteante, embora mostre um acontecimento crítico na história do século XX.

Pasolini alerta-nos para o fato de só haver, no trecho filmado, um ponto de vista e mais nenhum outro, seja do assassino, do próprio Kennedy ou de qualquer outra pessoa presente. Pois haveria, idealmente, irrealizados, uma coleção de todos os pontos de vista simultâneos sobre o mesmo fato (a morte de Kennedy), que Pasolini classifica como uma série virtualmente infinita de planos-seqüência subjetivos, a *langue/cinema*. É evidente que a série de todas as vistas subjetivas só são caracterizadas como subjetivas porque Pasolini parte, como justificção para sua concepção abstrata da *langue/cinema*, da associação com supostos pontos no universo virtualmente ocupados por uma câmara. No entanto, sem abandonarmos a argumentação de Pasolini, não nos seria muito difícil complementá-la com as concepções de Bergson acerca da imagem: não seria essa série de planos-seqüência ideais, justamente, imagens subjetivas (como as formulou Bergson) que variariam, todas, apenas para uma única imagem subjetiva, Kennedy, o presidente que morre em cena, centro perceptivo subjetivo das demais imagens subjetivas?

Dessa forma, a subjetiva seria “o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual” (PASOLINI, 1982: 193), pois só haveria um ponto de vista e de audição por vez. O que é visto (e ouvido) é o acontecer atual das coisas, a ponta do presente que passa sem cessar: o acontecer da “realidade” é o seu presente, o plano-seqüência (ideal subjetivo) infinito do cinema é o presente. Mas os infinitos pontos de vista

diferenciados e pegos em separado não fazem jus ao que as coisas são. Mesmo se fosse possível colar um após o outro cada um de todos os planos-seqüência possíveis e irrealizados do momento da morte de Kennedy, teríamos apenas uma multiplicação de presentes exibidos sucessivamente que acabaria por abolir o próprio presente, esvaziando-o, os diversos pontos de vista relativizando-se uns aos outros. Portanto, segue Pasolini, cada ponto de vista da *langue*/cinema não passaria de um modo pobre e aleatório da “realidade” frente à própria “realidade” que se esconder para além da somatória de todos os pontos de vista. Mas a realidade “falou” por todos esses modos, pois “a realidade não fala com outras coisas senão consigo própria” (PASOLINI, 1984: 194), com a linguagem da ação.

E a realidade falaria por signos não simbólicos. “A linguagem da ação é, portanto, a linguagem dos signos não simbólicos do tempo presente, e, no tempo presente, todavia, não há sentido” (PASOLINI, 1984: 194). Assim, parece-nos que *a linguagem da ação, da “realidade”, seria não-lingüística* – o que não significa que não envolva uma espécie de *ricerca*, uma busca, uma investigação preliminar organizativa; trata-se, sim, de uma sistematização do próprio mundo objetivo, um lançar-se intraduzível e impensável do pensamento sobre as coisas antes que qualquer relação lingüística tome corpo.

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

O complicador dessa questão – e Pasolini não abre não disso – é que o contato primeiro com as coisas, com a “realidade”, a investigação preliminar organizativa dos objetos do mundo, sistematização do mundo objetivo, é descrito por Pasolini como sendo possível apenas com a existência de uma espécie de “língua da realidade” inerente às coisas, ambiente pré-comunicacional e selvagem. Mas, se Pasolini chama esse momento de “língua” é com o pressuposto (muitas vezes afirmado) de um necessário alargamento do (talvez até, rompimento com o) conceito de língua:

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

(...)

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

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

O lugar onde se desenrola esta tradução é a interioridade.

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

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

Resta-nos fazer a passagem do analítico ao sintético, isto é, da *langue/cinema* a *parole/filme*: o que significa passar do presente ao passado. A linguagem da ação, da “realidade”, todos os pontos de vista idealmente reunidos – no exemplo trabalhado por Pasolini, a “ação” de Kennedy, isto é, seus últimos momentos, somada à presença das pessoas que o assistiam –, estariam truncados e incompletos até que as relações venham a ser estabelecidas, não pela multiplicação dos presentes (justaposição sucessiva dos planos-sequência subjetivos), mas pela escolha e coordenação de trechos diversos dos vários pontos de vista entre si de modo a constituir um percurso coerente (montagem), que, em vez de destruir e esvaziar o presente, torna o presente, passado. O cinema, enquanto *langue* abstrata da realidade idealmente imaginada como um plano-sequência de direito (língua escrita da ação), precisaria transpor sua própria continuidade e infinitude lineares, dita analítica, para uma solução concreta e igualmente linear, mas com uma linearidade “sintética” e apenas potencialmente contínua e infinita, isto é, a montagem pensada como síntese – articulação no tempo das unidades (planos) – do filme enquanto *parole* concreta e existente da *langue* abstrata da realidade. Assim se constituiria o caminho que vai da noção de *langue/cinema* (que escreve virtualmente a realidade numa fisicalidade ininterrupta e infinita) a *parole/filme* que, pela montagem, mantém a linearidade, porém, reduzindo-a a segmentos, sintetizando o *continuum* da “realidade”.

Assim, Pasolini estabelece a diferença fundamental entre a *langue/cinema* e a *parole/filme*: o filme atualiza a idéia abstrata de cinema (sem que sejam estimulados quaisquer outros sentidos que não a visão e a audição em um ambiente propício – a sala escura) e, principalmente, em uma relação espaço-temporal diferente da experimentada na “realidade”. Tal relação espaço-temporal diferenciada viria a ser a própria

possibilidade do cinema de poder ser operado estilisticamente: “se não existe diferença alguma entre o tempo da vida e o tempo do cinema entendido como reprodução da vida – na medida em que ele não é mais do que um plano-seqüência infinito –, pelo contrário, é substancial a diferença existente entre o tempo da vida e o tempo dos vários filmes” (PASOLINI, 1982: 198). A diferença, portanto, é de ritmo temporal. Tal diferença faz com que Pasolini, que já tinha uma concepção negativa do “naturalismo” no cinema⁶¹, o tenha agora como algo improvável. A montagem, sua inventiva temporal, desnaturalizaria o cinema tornando-o filme, portanto, não haveria filme completamente naturalista. Seria “naturalista”, isto sim, a *langue/cinema* que expressa a “realidade” com a própria “realidade” “*de modo incessante, isto é, segundo o próprio tempo da realidade*” (PASOLINI, 1982: 207).

Com a montagem, a subjetividade dos planos-seqüência daria lugar à objetividade. “Somente os fatos acontecidos e acabados são coordenáveis entre si, e portanto adquirem sentido” (PASOLINI, 1982: 195), pois, “a morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida” (PASOLINI, 1982: 196). A montagem, tanto quanto a morte, colocaria todos os atos de uma vida fora do tempo. Do cinema ao filme, isto é, do presente ao passado, isto é, da matéria à memória:

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

Mas a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja: quando se passa do cinema ao filme (cinema e filme que são, por conseguinte, duas coisas muito diferentes, como a *langue* é diferente da *parole*), sucede que o presente se torna passado (houve, quer dizer, entretanto, coordenações entre as várias linguagens vivas): um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente (*e é por isso um presente histórico*) (PASOLINI, 1982: 195).⁶²

quatro.cinco. OS OBJETOS E A DUPLA ARTICULAÇÃO NO CINEMA

⁶¹ Pasolini chama de “naturalismo” a plena identificação (ou a tendência que visa este fim) da “realidade” com um filme. O termo “naturalismo”, tal como usado por Pasolini, não se refere de forma alguma ao movimento literário nascido com o escritor francês Émile Zola na segunda metade do século XIX.

⁶² Deleuze identifica na concepção de montagem de Pasolini como síntese ancorada no presente e sempre em contraposição ao plano um forte resquício das concepções clássicas de montagem no cinema (DELEUZE, 1990:48 a 50).

Pasolini critica as críticas de Metz aos teóricos da língua do cinema (como Eisenstein). O semiólogo francês não levou em conta que as teorias do pré-guerra que recorriam à noção de língua no cinema seriam mais prosódicas (rítmicas) e, sobretudo, estilísticas (sustentavam-se com a idéia de montagem), do que propriamente lingüísticas. Evidentemente que ele se posicionava também em causa própria. Mas é o próprio Pasolini quem em primeiro lugar, como vimos, admite que a existência de uma língua do cinema estaria condicionada a uma inevitável modificação da própria concepção do que seria propriamente uma língua, chegando, inclusive, a cogitar que possa haver uma língua sem a dupla articulação da forma como esta é entendida. Seria necessário “alargarmos e até revolucionarmos a nossa noção de língua, e *estarmos prontos a aceitar talvez até a existência escandalosa de uma língua sem dupla articulação*” (PASOLINI, 1982: 164).

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

todo o conjunto sofreria uma mutação. O cinema da época – sem os recursos que hoje a tecnologia computacional pôs à disposição do cinema, de criação de mundos completos sem que necessariamente esses mundos existam materialmente – era impensável sem o emprego de objetos, formas e atos do mundo material captados pela câmera, algo “tão absurdo e inconcebível como pretender expressarmo-nos linguisticamente sem empregarmos as consoantes e as vogais, ou seja: os fonemas (os materiais da segunda articulação)” (PASOLINI, 1982: 164 e 165). Haveria mesmo, segundo Pasolini, tal correspondência entre os fonemas da língua e os objetos da tela. “Posso dar a todos os objetos, formas ou atos da realidade permanentes que integram a imagem cinematográfica o nome de ‘cinemas’, exatamente por analogia com ‘fonemas’” (PASOLINI, 1982: 164 e 165).⁶³

Evidentemente que tal correspondência não é perfeita, mas Pasolini não reconhece maiores dificuldades para assimilar os fonemas da língua e os objetos/cinemas da tela. Em um primeiro momento, Pasolini dá aos objetos a função da segunda articulação no cinema, função análoga a dos fonemas de uma língua. Os objetos/cinemas são colhidos do entorno capturável pela câmera em meio a tantos outros objetos/cinemas que compõe a “realidade”; da mesma forma que o fonema, o objeto/cinema é intraduzível. Virtualmente infinitos (e contrapondo-se à finitude dos fonemas de uma língua), os objetos/cinemas comporiam os planos/monemas, cuja função em um filme seria análoga àquela desempenhada pelos monemas⁶⁴ em uma língua. Assim, planos/monemas (elementos de primeira articulação) e objetos/cinemas (elementos de segunda articulação) comporiam a dupla articulação no cinema.

No entanto, em *Teoria dos raccords* (texto de 1971), Pasolini introduz uma importante modificação em seu pensamento quanto à dupla articulação no cinema, que não mais consistiria na relação entre planos/monemas e objetos/cinemas. Em mais um passo em direção a uma condição de direito do cinema a “reger” os filmes concretos, Pasolini propõe que a dupla articulação do cinema estaria na relação entre a *ordem dos planos* e a *ordem dos objetos*, que, aliás, seria mais importante que a própria relação entre os planos. Assim, a dupla articulação cinematográfica estaria na abstração da *langue* do cinema, e não no filme concreto, já que o cinema, segundo Pasolini, não é

⁶³ Apesar de Deleuze preferir o termo “cinemema” a “cinema” para designar os objetos em Pasolini, manteremos a nomenclatura original, “cinema”.

⁶⁴ Unidades mínimas de primeira articulação da língua dotadas de significância, como as palavras, compostas por fonemas.

audiovisual, mas espaço-temporal, um desenvolvimento no tempo, sucessividade de uma “grande cadeia temporal” (PASOLINI, 1982: 239), mas onde os planos/monemas se colocam em contextos globais e não apenas um a um. É na relação entre a *langue* do cinema (ordem dos planos e ordem dos objetos) e os filmes concretos que o cinema se faz em sua plenitude. “O material audiovisual não seria mais, portanto, do que um material físico, sensorial, dando corpo a uma língua espaço-temporal, que de outro modo seria meramente ‘espiritual’ ou abstrata” (PASOLINI, 1982: 240).

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

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

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

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

Baseado nos três modos de decifração do código cinematográfico, Pasolini define o plano como sendo uma “inclusão” da “realidade” de caráter fisiopsicológico,

audiovisual e espaço-temporal. Cada *raccord*⁶⁵ entre os planos poria as inclusões em relações entre si, sendo o próprio *raccord*, por si só, uma exclusão igualmente de caráter fisiopsicológico, audiovisual e espaço-temporal (a continuidade entre dois planos se faz necessariamente sobre tudo aquilo que ficou fora de ambos). Evidentemente, não há exclusões ou inclusões de elementos no *continuum* da “realidade”, da imaginação ou da *langue/cinema* (plano-seqüência ideal). Apenas nos filmes haveria séries de inclusões e exclusões, sintetizadas pela montagem. Na relação entre a *langue/cinema* e a *parole/filme*, aquela dotaria esta de traços de continuidade que, apesar das constantes interrupções (cortes), garantiriam uma dose de sucessividade no interior do plano ou na relação entre os planos; pois algo no filme “(...) tem que *fluir* como a realidade e o cinema” (PASOLINI, 1982: 246).

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

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

⁶⁵ Chama-se *raccord* em cinema a todo e qualquer elemento de continuidade (posição do objeto no quadro, direção do móvel no quadro, foco do olhar de alguém em cena etc.) entre um plano e outro, de modo a determinar uma *continuum* espacial e/ou temporal entre dois planos consecutivos (ou mesmo entre planos não-consecutivos). Ver nota no primeiro capítulo.

dotado de dupla articulação (pela relação entre a *ordem dos monemas/planos* e a *ordem dos objetos/cinemas*) que colhe seus elementos diretamente na “realidade”.

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

quatro.seis. O CINEMA CONSTITUI A SEMIOLOGIA GERAL DA REALIDADE

Em termos gerais, o trabalho teórico desenvolvido por Pasolini tendo o cinema como foco deveria contribuir para a constituição de uma nova ciência dos signos, nascida da ampliação da semiologia como tal. Trata-se da grande cruzada de Pasolini pela *semiologia geral da realidade*. “Metz fala de uma impressão de realidade como característica da comunicação cinematográfica. Eu não diria que se trata de uma ‘impressão de realidade’, mas de ‘realidade’ *tout court*.” (PASOLINI, 1982: 164). Ao rejeitar a “impressão de realidade”, Pasolini afasta-se da noção de representação. A questão era a do contato direto com as coisas, os objetos/cinemas, pelo alargamento do objetivo da semiologia como um todo (e não apenas da semiologia do cinema), que deveria tratar da “linguagem da ação”, ou “língua da realidade”, já que a linguagem da ação seria uma espécie de base comum (ainda não lingüística) onde se encontra a possibilidade de construção das próprias línguas:

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

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

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

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

Disso deveria se ocupar a semiologia, da “realidade”: a semiologia “seria ao mesmo tempo Semiologia da Linguagem da Realidade e Semiologia da Linguagem do

Cinema” (PASOLINI, 1982: 198). *O cinema seria, portanto, um momento fundamental para a constituição de uma semiologia geral da realidade*, da forma como Pasolini a propõe: o cinema é a realidade, nada mais conseqüente do que remeter para o estudo da própria “realidade”, da língua da realidade. A “realidade” agora, com o cinema, se apresentaria de um modo novo e especial, vindo à tona em um processo de redescoberta, seus mecanismos expressivos iluminando-se no reflexo do filme concreto projetado sobre a tela. A “realidade” seria metonímica, e “os ‘fenômenos’ do mundo os ‘sintagmas’ naturais da linguagem da realidade” (PASOLINI, 1982: 191). Ao apresentar esses fenômenos como língua da realidade, a natureza do cinema também seria metonímica: “sua natureza metonímica não é senão a ‘linearidade’ com que a realidade fala. Em resumo, os planos de um filme não são substituíveis, como as páginas de um calendário, porque não são substituíveis os objetos da realidade (...)” (PASOLINI, 1982: 191). Metonímico, pelo menos ao nível dos planos/monemas, já que estaria na montagem, para Pasolini, o exercício de estilo e liberdade do autor. E assim como a língua escrita pôde revelar a existência da própria língua oral – e da língua propriamente dita – o cinema revelaria a própria realidade por ser desta a língua escrita:

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

Tal “língua da realidade” – o cinema enquanto *langue* da realidade – é a própria “realidade”, mas... de alguma forma, tal “realidade” já não se confunde mais exatamente com o objeto bruto, com a matéria propriamente dita. É o que se depreende de uma resposta de Pasolini (no artigo *O código dos códigos*) à crítica que lhe direciona o semiólogo Umberto Eco,⁶⁶ para quem a “semiologia da realidade” e a proposta de Pasolini de que os objetos reais seriam os signos elementares do cinema contradiriam o propósito da semiologia de reconduzir os fatos naturais aos fenômenos de cultura. Sem que venhamos a entrar na polêmica com Eco, o importante para nós é assinalar que Pasolini responde ao semiólogo italiano que sua semiologia geral da realidade quer, ao contrário, *culturalizar a natureza*, interpretando a realidade como linguagem: “por que não dar um passo mais na direção da ‘culturalização’ total da realidade física e humana,

⁶⁶ Eco critica diretamente Pasolini no livro *Notas para uma Semiologia das Comunicações Visuais*.

e examinar os fenômenos físicos muito mais imprecisos, aqueles precisamente que pertencem à realidade física e humana na sua totalidade (...)?” (PASOLINI, 1982: 235). A esse respeito, Pasolini chega a formular uma exaustiva taxionomia da forma como a “realidade” se apresenta (no texto *Quadro*, de 1971). E aqui, seu furor semiológico o impele, como já seria esperado, a “codificar” as prováveis relações com a “realidade”:

1º) *Ur-código, ou código dos códigos, ou código da realidade vivida* – é o monólogo da “realidade”, matéria ininterrupta, língua da ação. A “realidade”, no *Ur-código*, é infinita, diferentemente dos outros códigos derivados, onde a “realidade” apareceria como sucessividade e finitude.

O que haveria de comum entre o “cifrador” (uma árvore, por exemplo) e o “decifrador” (a consciência) “*não é tanto a língua verbal como o mundo vivido*”. É na base do *Ur-código* e dos seus primeiros resultados que, ao ouvir um sistema simbólico de signos, eu entendo o que me querem dizer: *estes signos, com efeito, não são senão a tradução de outros signos, e eu tenho que os traduzir de novo*” (PASOLINI, 1982: 248 e 249).

O *Ur-código* descodifica sem que haja resquício algum de consciência, pois “é o fazer que descodifica o fazer, e cifrador e decifrador pertencem a um mesmo corpo que se auto-revela sem fim, afirmando e reafirmando que é” (PASOLINI, 1982: 249).

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

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

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

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

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

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

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

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

Deve notar-se que, enquanto as línguas da realidade, e não somente da realidade vivida – refiro-me sobretudo às do campo estético – NUNCA são de molde a fazer-nos pensar num código de códigos, nem, portanto, na realidade como numa língua, é isso o que se produz, pelo contrário, através da consciência da língua da realidade transmitida e da realidade reproduzida (PASOLINI, 1982: 250).

... disso decorre a importância do cinema para a constituição de uma semiologia geral da realidade na argumentação de Pasolini. O cinema, em uma semiologia alargada que se interessaria pela língua da realidade, pela língua total da ação, pelo *Ur*-código, seria o momento escrito da própria “realidade”, reproduzindo a língua escrita do *pragma* sem interpretá-la, favorecendo-nos a que, enfim, a reconheçamos como *Ur*-código:

Ora, estes arquétipos de reprodução da linguagem da ação, ou *tout court* da realidade (que é sempre ação), concretizam-se num meio mecânico e comum, o cinematógrafo. *Este não é, portanto, senão o momento ‘escrito’ de uma língua natural e total, que é o agir na realidade.* Em suma, a ‘linguagem de ação’, potencial e não definida com rigor, encontrou um meio de reprodução mecânico, em analogia com a convenção da língua escrita relativamente à língua oral. (...) O cinematógrafo (com as outras técnicas audiovisuais) parece

ser a língua escrita desta pragma. Mas talvez seja também a sua salvação, precisamente porque a expressa – e expressa-a a partir de dentro: produzindo-se dela e reproduzindo-a (PASOLINI, 1982: 167 e 168).

Os objetos/cinemas, unidades mínimas da cinelíngua proposta por Pasolini, são elementos estáveis do significante e indicam a permanência da “realidade” na língua do cinema. A língua escrito-falada (simbólica) seria paralela à própria “realidade” (o “significando”, como a chama Pasolini); isto é, “a cadeia gramatical dos significantes é paralela à série dos significados. A sua linearidade é a linearidade através da qual percebemos a própria realidade” e um gráfico de seus “modos gramaticais” poderia ser pensado como uma “linha horizontal” (PASOLINI, 1982: 168). Diferentemente da língua escrito-falada, o gráfico dos modos gramaticais de uma língua do cinema seria uma linha vertical, uma linha “que mergulha no Significado, o assume continuamente, incorporando-o em si, através da sua imanência à reprodução mecânica audiovisual” (PASOLINI, 1982: 169). Assim, seria possível identificar uma “gramática”, uma “sintaxe” e mesmo uma prosódia (língua/cinema de prosa e língua/cinema de poesia) operando um “léxico” cinematográfico na série virtualmente infinita dos objetos/cinemas. Pasolini sugere quatro modos distintos para seu eixo vertical de “pesca” dos objetos/cinemas à “realidade” – operação gramático-cinematográfica (análise gramatical propriamente dita) que Pasolini quer descritiva, neutra e indiferenciadamente aplicável a qualquer código audiovisual:

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

2º) *Modos de substantivação* – os planos que, ao apresentarem objetos, formas ou atos da realidade (a ordem dos objetos/cinemas, unidades de segunda articulação), atuam como monemas, sendo estes “substantivos” em um primeiro momento; em um segundo momento, “adjetivos” (modos de qualificação) ou “verbos” (modos de verbalização ou sintáticos). Há duas fases nos modos de substantivação:

(A) Escolha (limitação) dos objetos/cinemas de fato ilimitados;

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

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

(A) *Profílmica* – toda e qualquer interferência sobre os objetos a serem filmados, transformação da realidade encontrada na hora da filmagem;

(B) *Fílmica* – toda e qualquer interferência que tem como centro a câmera, desde a escolha dos objetos/cinemas a serem filmados (enquadramento e disposição dos objetos/cinemas, incluso personagens) ao tipo de plano (próximo, de conjunto, primeiro plano etc.) a ser utilizado.

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

(A) *Denotativa* – momento sintático, de coordenação e subordinação entre os planos/monemas, quando estes se articulam entre si (em *raccords* e *falso-raccords*) para além do modo de substantivação. São relações de oposição com o fito de fazer surgir uma “sintaxe fílmica” em uma “frase visual articulada”. Tal sintaxe é uma série linear e progressiva rudimentar, expressão das relações recíprocas de duração.

(B) *Conotativa (rítmica)* – define as durações dos planos: em relação a si próprios, aos outros planos de seu contexto (cena, seqüência ou mesmo em relações entre planos de seqüências diferentes) ou ao filme como um todo (ritmema do filme).

quatro.sete. LINGUA DA REALIDADE COMO IMAGEM-MOVIMENTO E IMAGEM-TEMPO

Pasolini jamais abandonou os “elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros” do cinema, ressaltados em 1965 em sua proposta de cinema de poesia. Tais imagens com alto grau de selvageria e indomesticabilidade expressavam-se pela própria “língua da realidade”. Esse barbarismo das imagens do cinema foi enfrentado, contudo, com um instrumental lingüístico jamais abandonado por Pasolini. Um caminho compreensível, pois pela lingüística é que Pasolini pôde chegar aos objetos do mundo, à “realidade”, à sua particular concepção de uma ciência dos signos que teria a “realidade” como objetivo. No entanto, pareceu-nos que seu ponto de partida lingüístico não lhe teria permitido desenvolver suas idéias a contento. Ao contrário, era claro para críticos e aliados que tal ciência dos signos proposta por Pasolini – e a lingüística que a acompanharia – estava além da semiologia de extração lingüística, localizada em uma fronteira cinza com as próprias coisas. Pasolini sabe bem (vimos isso diversas vezes)

como uma possível “língua do cinema” deveria, para ser considerada como língua, revolucionar o próprio conceito de língua (“se o cinema é uma *outra língua*, essa língua desconhecida não poderá assentar em leis que nada tenham a ver com as leis lingüísticas a que estamos habituados?” (PASOLINI, 1982: 156); “(...) o cinema assenta num 'sistema de signos' diferente do sistema escrito-falado” (PASOLINI, 1982: 156)). Sua intuição o guiou para um território hostil que só mais tarde, com a imagem-movimento e a imagem-tempo propostas por Deleuze, acreditamos, poderia enfim ter um estatuto condizente; as idéias de Pasolini se movimentam de maneira mais fluida se cotejadas com os conceitos deleuzeanos criados para o cinema. Há similaridades entre o projeto de Pasolini e o de Deleuze para o cinema, apesar dos pressupostos diametralmente opostos: Pasolini parte da língua, sugere estender a linguagem às coisas e quer que o cinema seja a “língua da realidade”; enquanto Deleuze, além de rechaçar a leitura lingüística sobre o cinema, não tem a “realidade” como um bom parâmetro para balizar o cinema que, ao cabo, afirmaria não uma suposta “realidade”, mas o pensamento. Mas a aproximação, em alguns pontos surpreendente, nos ajudará a relançar tanto o conjunto da tese de Deleuze, quanto as idéias de Pasolini, para um novo patamar.

Pasolini insiste – ainda tendo em vista a digressão sobre o cinema de poesia – sobre a característica onírica e elementar do cinema; pelo cinema é que a “realidade”, como que adormecida para as consciências que nela estão imersas, viria à tona sobre a tela, redescoberta e revivifica. O cinema iluminaria os objetos do mundo, revelando-os. A problemática de Pasolini poderia suscitar questões de origem como as que encontramos na obra do filósofo Martin Heidegger, onde a obra de arte seria um dos lugares onde a “verdade” se desvelaria no apresentar-se da coisa (o ente: no exemplo suscitado por Heidegger, os sapatos de uma camponesa pintados por Van Gogh)⁶⁷. Em Pasolini seria não exatamente a obra de arte, mas o cinema, por seu caráter metonímico, é que daria aos objetos captados do mundo um estatuto de “realidade” desvelada.

Na argumentação de Heidegger, descobrimos o ser-apetrecho do apetrecho (no caso, o calçado da camponesa) apenas quando nos pomos em frente à obra (a pintura de Van Gogh), ou seja, em um *outro lugar* que não onde costumamos estar. “Só através da obra de arte, e só nela, o ser-apetrecho do apetrecho vem expressamente à luz” (HEIDEGGER, 2000: 27). O que está em obra na obra é o vir à tona do ente (o que

⁶⁷ HEIDEGGER, Martin, *A origem da obra de arte*.

aparece-nos do ser da coisa) no desvelamento, verdade (*alétheia*) do seu ser; é uma abertura para o que o apetrecho na verdade é: um *acontecer da verdade*. “Na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente” (HEIDEGGER, 2000: 27). Um ente “accede na obra ao estar na clareira do seu ser. O ser do ente accede à permanência do seu brilho” (HEIDEGGER, 2000: 27). Heidegger reserva para a arte um lócus propriamente artístico-filosófico: à beleza, a essência da arte seria um pôr-se-em-obra da verdade (do ente). Não se trata, aqui, de ressuscitar uma idéia de arte como imitação e cópia do real, de conformidade ao ente, de reprodução de um ente singular de cada vez aí presente, mas da reprodução da *essência geral das coisas*. Se uma obra é uma obra, diz Heidegger, então uma verdade está posta. “A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade” (HEIDEGGER, 2000: 30).

Embora guarde alguma similaridade, não nos parece ser essa a questão de Pasolini, pouco interessado na essência, pureza, verdade ou origem da obra, ou mesmo a do ser (e do ente) das coisas, mesmo que recorra a uma *langue* abstrata cinematográfica e a uma *parole* fílmica concreta. *O que se apresenta como onírico e elementar no cinema de poesia (e no cinema como um todo) apresenta-se como instância pré-gramatical*: “o cinema é fundamentalmente onírico pela elementaridade dos seus arquétipos (...) e pelo prevalecer fundamental no seu âmago da pré-gramaticalidade dos objetos” (PASOLINI, 1982: 141).

Tanto a mímica e a realidade bruta como os sonhos e os mecanismos da memória, são fatos quase pré-humanos ou nos limites do humano: são, em todo o caso, pré-gramaticais e absolutamente pré-morfológicos (os sonhos ocorrem ao nível do inconsciente, tal como os mecanismos da memória; a mímica é um signo de um civismo extremamente rudimentar, etc.). *O instrumento lingüístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, de tipo irracionalista*: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, objetal (PASOLINI, 1982: 138 e 139).

Haveria, como vimos, um fundo não-lingüístico das coisas em Pasolini. A “realidade” teria sua pré-organização e para que esta não se apresente como caos bruto e inabitável é que Pasolini advoga (na polêmica com Eco) o que define como “culturalização” da natureza. O termo “culturalização” talvez suscite outras relações que não a que nos parece ser o nervo da questão, ou seja, a de que se trate de uma intervenção *sobre* um pré-arranjo dos traços, tons e ambiências da “realidade” para que

aí se inscrevam as marcas de um pensamento. Esse primeiro arranjo, *ricerca* da realidade, “língua da realidade” por natureza indefinível e mesmo impensável, só existente na abstração do cinema, é que é o “falar” da “realidade” consigo, sobre o qual as linguagens e a língua propriamente ditas se enformarão. “A realidade não faz outra coisa senão falar consigo própria usando como veículo a experiência humana” (PASOLINI, 1982: 205). “Na verdade, essa língua da realidade não é de modo algum uma linguagem. É o sistema da imagem-movimento” (DELEUZE, 1990: 41) – e, complementaríamos, também da imagem-tempo: os dois sistemas das imagens e dos signos⁶⁸ sobre um plano de imanência.

Vimos ao longo desse capítulo que Pasolini fala em um primeiro momento de uma “reprodução da realidade”, para mais tarde (em *Os signos vivos e os poetas mortos*, 1967) referir-se à “*langue* do cinema” como sendo a própria realidade. Sim, a “*langue* do cinema” é uma abstração, *mas não no sentido de ser uma determinação superior, um modelo transcendente do filme*. Afinal, o que Pasolini teria em mente ao referir-se ao filme (a *parole* do cinema), senão que o filme, mesmo com sua diferença temporal com a “realidade” (com a *langue*/cinema), seria não uma representação dos objetos, *mas uma “modulação” imanente, um processo imanente que corre por toda parte, dentro e fora do filme?* Talvez, a relação entre a *langue* do cinema e cada filme em particular esteja mais bem concernida nas trocas entre o atual e sua nuvem de virtuais. Pois Pasolini sempre quis do conjunto cinematográfico algo bem mais do que uma representação da realidade: já a noção de “reprodução da realidade”, variação constante da própria “realidade”, trazia, em si, uma oposição ferrenha à noção (cara a Metz) de “impressão de realidade”. Se Pasolini parece cada vez mais multiplicar os códigos para dar conta da “realidade” (como assinalado, são nove códigos identificados, com especial atenção para a “realidade” visual), todos se referem, sem exceção, ao *Ur*-código, o código dos códigos, a “realidade” como imagem (imagem bergsoneana) e signo. Não é a semelhança da coisa que Pasolini vai buscar no cinema enquanto *langue* abstrata, mas a própria coisa, já um cinema em si: “a realidade é um cinema em estado de natureza” (PASOLINI, 1982: 186), escrevia Pasolini. Não era exatamente assim que Deleuze, “lendo” Bergson, referia-se ao plano de imanência como agenciamento maquínico das

⁶⁸ Lembremos que a concepção de signo em Deleuze, sobre a qual recorreremos a Zourabichvili (ver final do segundo capítulo), identifica neles uma imagem de toda e qualquer ordem sem um sentido ou significado em si (até que uma força que lhe seja exterior deles se aproprie), e que remete a uma outra imagem.

imagens-movimento? O universo inteiro como um metacinema; e objetos em relações constantes uns com os outros: objetos/cinemas nos filmes e na “realidade”, mundo material objetivo, enfim, imagens sobre imagens, como queria Bergson. Assim, os objetos/cinemas (da “língua da realidade”, modulação das imagens), seriam as próprias imagens e signos sobre uma primeira organização impensável do pensamento sobre o caos – o plano de imanência. Pasolini e Deleuze encontram no cinema (mesmo com pressupostos antagônicos) o lugar especial de aparição dos objetos, das imagens e signos sobre um *constructo* do pensamento. Pareceu-nos que todas essas assimilações poderiam ser deduzidas do comentário de Deleuze sobre Pasolini:

Ele se recusa a falar de uma 'impressão de realidade', que seria dada pelo cinema: é simplesmente a própria realidade (...). Foi o estudo das condições prévias que os críticos de Pasolini não compreenderam: são condições de direito, que constituem 'o cinema', embora o cinema não exista de fato fora deste ou daquele filme. De fato, pois, o objeto pode ser apenas um referente na imagem, e a imagem, uma imagem analógica que por sua vez remete a códigos. Mas nada impedirá que o filme de fato se ultrapasse rumo ao direito, ao cinema como 'Ur-código' que, independentemente de qualquer sistema de linguagem, faz os objetos reais os fonemas da imagem, e da imagem, o monema da realidade (DELEUZE, 1990: 41).

Façamos um resumo de alguns pontos dos capítulos anteriores. A imagem-movimento não é representacional, não é analógica, não é semelhante ao que ela “representaria”; a imagem-movimento é modular, é uma *modulação* da coisa – isto é, diferenciação da coisa de si própria e a cada instante, reposição constante da identidade da coisa, constituição do “real” (conexão legal dos encadeamentos prolongados dos atuais). Não se retira o movimento da imagem, pois imagem é movimento. Tal é a posição central da crítica de Deleuze à semiologia do cinema, de extração lingüística. A imagem-movimento é refratária à imobilidade e a qualquer *moldagem* (seja ela analogia sensível (“semelhança” com o mundo) ou informacional (codificação digital)), é matéria, luz. A imagem-movimento é a própria coisa – este é o programa bergsoniano de *Matéria e memória* que Deleuze aproxima do cinema, e que surpreendentemente também encontramos em Pasolini.

Pois a imagem-movimento não é analógica no sentido da semelhança: não se assemelha a um objeto que ela representaria. É o que Bergson mostrou já no capítulo primeiro de *Matéria e memória*: se se extrair o movimento do móvel, não há mais nenhuma distinção entre a imagem e o objeto, pois a distinção só vale devido à imobilização do objeto. A imagem-movimento é o objeto, é a própria coisa apreendida no movimento como função contínua. A imagem-movimento é a modulação do próprio objeto. 'Analógico' reaparece aqui, mas num sentido que não tem mais nada a ver com a semelhança, e designa a

modulação, como nas máquinas ditas analógicas. Objeta-se que a modulação, por sua vez, remete por um lado à semelhança, ainda que seja apenas para avaliar os graus segundo um *continuum*, e por outro lado a um código capaz de 'digitalizar' a analogia. Mas, também aqui, isso só é verdade se for imobilizado o movimento. O semelhante e o digital, a semelhança e o código, têm ao menos em comum o fato de serem *moldes*, um por forma sensível, o outro por estrutura inteligível: por isso podem se comunicar tão bem com o outro. Mas a *modulação* é bem diferente: é um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação. Se ela remete a um ou vários códigos, é por enxertos, enxertos de código que multiplicam sua potência (como na imagem eletrônica). Por si mesmas, as semelhanças e as codificações são meios pobres; não se pode fazer grande coisa com códigos, mesmo multiplicando-os, como se esforça a semiologia. É a modulação que nutre os dois moldes, que faz deles meios subordinados, com a possibilidade de tirar deles uma nova potência. Pois a modulação é a operação do Real, enquanto constitui e não pára de reconstituir a identidade da imagem e do objeto (DELEUZE, 1990: 40).

Se a imagem-movimento se desenvolve sobre dois eixos, dois “processos”, estes nada têm de tributário aos eixos lingüísticos da sintagmática e da paradigmática. A imagem-movimento exprime o todo que é o aberto, a relação, é *o que muda*, estabelecendo-se por um processo de *diferenciação*. A imagem-movimento tem uma face voltada para o todo que ela exprime e uma outra face, segundo os objetos que, de certo modo, *a exprimem*. O todo se divide segundo os objetos, ao tempo que reúne os objetos, expressando tanto mudanças no próprio todo quanto nas partes onde atua. Por outro lado, há também o processo de *especificação*: na imagem-movimento intervêm intervalos; relacionadas à própria imagem-movimento, outras imagens surgem, a imagem-percepção na extremidade voltada para o objeto, medindo minha influência virtual sobre o objeto, e na outra extremidade a imagem-ação, efetivando essa influência, sendo o intervalo ocupado por afecções que absorvem parte do movimento perceptivo-motor (imagem-afecção). São estes compostos da imagem-movimento que constituem o cinema, anterior a qualquer narração e linguagem. Contrapondo-se diretamente à semiologia, Deleuze invoca condições de direito do cinema (a própria imagem-movimento) para atestar que este não é linguagem; antes, é a imagem-movimento que funda um circuito onde a linguagem se inscreverá mais tarde.

Como anota Deleuze, referindo-se a Pasolini, a unidade de um plano em um filme tem como condição uma dupla exigência: em relação ao todo, exprimindo sua constante mudança no filme, e em relação às partes, determinando seus deslocamentos no conjunto (no interior do plano, por exemplo) ou de um conjunto ao outro (no plano ou entre planos). Pasolini, ressalta Deleuze, respondeu a essa dupla exigência assimilando o todo ao plano-seqüência analítico, contínuo e ilimitado (a condição de

direito da *langue/cinema*), enquanto as partes (os planos/monemas da *parole/filme*) seriam descontínuas e sem uma ligação *a priori*. Assim é que o plano-sequência ideal renuncia à idealidade que o caracteriza pela montagem (momento de síntese), enquanto as partes entram em *raccords* pela montagem, reconstituindo a unidade perdida. Nesse sentido, a “língua da realidade”, não sendo língua, seria a intuição pasolineana daquilo que Deleuze definiria, bem mais tarde, como sendo o sistema da imagem-movimento:

Será que [Pasolini] não quer dizer que a imagem-movimento (plano) comporta uma primeira articulação em relação a uma mudança ou a um devir que o movimento exprime, mas também uma segunda articulação em relação aos objetos entre os quais ele se estabelece, que se tornam ao mesmo tempo partes integrantes da imagem (cinememas)? Então, seria inútil opor a Pasolini que o objeto é apenas um referente, e a imagem, uma porção de significado: os objetos da realidade tornaram-se unidades de imagem, ao mesmo tempo que a imagem-movimento, uma realidade que ‘fala’ através de seus objetos (DELEUZE, 1990: 41).

Se a “realidade” usa a (segundo a expressão problemática de Pasolini) “linguagem da ação” e se cada um de nós, como seres da “realidade”, se expressa com a “linguagem da ação”, é porque o corpo ativo seria uma linguagem, já que a “realidade” fala consigo própria e com mais ninguém. Acontece que esse “falar” da “realidade” (como vimos) não é uma língua ou linguagem, não da forma como entendemos tais conceitos; nem a ação é exatamente ação, mas um *habitar a existência*. Mas Pasolini tem em vista algo mais seminal, e em nome desse alvo é que ele se põe a cruzada pela reavaliação dos limites da lingüística e da semiologia. Mesmo que suas idéias estejam prenhes de termos da lingüística e que seu próprio raciocínio seja tributário dessa disciplina, sua intuição o direcionava para o limite extremo entre o universo material bruto e o caos recém-organizado – solo do cinema como potência impensável pré-subjetiva, sem individuações, sujeitos e objetos ou “eu” constituidor, que se instaurará como imagens e signos em um plano de imanência. Sua ambição quanto ao cinema não foi descabida. Para além das condições de um sujeito percipiente, a “anti-fenomenologia” de Pasolini invoca não a recepção do espectador do filme e sua assimilação a um sujeito percipiente ou as condições de assimilação (ou não) do filme à percepção natural, mas a própria natureza das coisas, dos objetos, isto é, dos “cinemas”, cuja presença na tela é um clone, uma replicação criadora, uma modulação.

quatro.oito. EM TÓQUIO, COM A CIÊNCIA DOS SIGNOS

E por falar em modulação, onde estaria, enfim, o Japão familiar de Yasujiro Ozu que Wenders não conseguiu encontrar em *Tokyo ga?* Acontece que o Japão *de* Ozu já não era o mesmo Japão *onde vivia e trabalhava* Ozu mesmo antes de sua câmera ser ligada. Os objetos – almofadas, bules de chá, leques, garrafas de saquê etc., que recebiam de Ozu um tratamento especial e obsessivo – e a “vida” nos filmes de Ozu só existem, da forma como os vemos, nos próprios filmes de Ozu. São modulações das coisas que, por estarem na tela, se nos revelam de uma forma como nunca antes as tínhamos visto: como achá-los em uma viagem aos locais de filmagem? Talvez ainda se encontrem garrafas de saquê da mesma marca que as que aparecem em *Tokyo monogatari* (*Era uma vez em Tóquio*, 1953) nos supermercados da cidade japonesa, mas não adiantaria nem mesmo filmá-las *a la* Ozu. A lâmina do autor é única e a modulação é uma variação constante do modelo.

Resta-nos uma última imprudência. Até que ponto cometeríamos uma heresia ao aproximarmos, apesar das evidentes repulsões recíprocas, a *semiótica pura* deleuzeana (o sistema das imagens e dos signos depurado das condicionantes da língua e das linguagens) da *semiologia geral da realidade* pasolineana?⁶⁹ Pois, se Peirce (acompanhamos a leitura deleuzeana) não manteve a determinação inicial de formular uma ciência dos signos livre dos signos lingüísticos, Pasolini acaba por formulá-la da forma a mais estranha possível: alargando até esgarçar o conceito de língua saussureana, fazendo a língua modificar-se tanto que não mais a reconheceríamos como tal, em uma não-verbalidade (o *Ur-código*) que a condiciona *a posteriori*. Mas é o cinema que, tanto para Deleuze quanto para Pasolini, funda uma ciência dos signos anterior à língua propriamente dita, ecoando o mesmo apelo imanente às coisas em formulações antagônicas sobre a “imagem-movimento” e a “realidade”. Como Deleuze, Pasolini retira sua ciência dos signos no solo privilegiado do cinema, que seria “o sistema das imagens e dos signos pré-lingüísticos” (DELEUZE, 1990: 312) para o primeiro; e “realidade” que remete à “realidade” redescoberta e revivifica para o segundo. Em ambos, enfim, o mesmo amor pela imanência.

quatro.nove. O CINEMA

⁶⁹ André Parente (em *Narrativa e modernidade – os cinemas não-narrativos do pós-guerra*) já afirmava o pioneirismo de Pasolini, a despeito de sua origem semiológica, para a constituição de uma semiótica sem o concurso da língua e da linguagem.

O cinema não é língua, universal ou primitiva, nem mesmo linguagem. Ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios 'objetos' (unidades e operações significantes). Mas esse correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-lingüística), e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes). Ele constitui toda uma 'psicomecânica', o autônomo espiritual, ou o enunciável de uma língua, que possui lógica própria. A língua tira daí enunciados de linguagem com unidades e operações significantes, mas o próprio enunciável mais suas imagens e signos são de outra natureza. Seria o que Hjelmslev chama de 'matéria' não-lingüisticamente formada, enquanto a língua opera por forma e substância. Ou melhor, é o significável primeiro, anterior a qualquer significação, que para Gustave Guillaume era a condição da lingüística. Compreende-se, então, a ambigüidade que percorre a semiótica e a semiologia: a semiologia, de inspiração lingüística, tende a fechar sobre si o 'significante', e a separar a linguagem das imagens e dos signos que constituem sua matéria-prima. Chama-se semiótica, ao contrário, a disciplina que só considera a linguagem em relação a esta matéria específica, imagens e signos. Claro, quando a linguagem se apodera da matéria ou do enunciável, ela faz deles enunciados propriamente lingüísticos que já não se exprimem em imagens ou em signos. Mas mesmo os enunciados, por sua vez, se reinvestem em imagens e signos, e fornecem de novo o que é enunciável. Pareceu-nos que o cinema, precisamente por suas virtudes automáticas ou psicomecânicas, era o sistema das imagens e dos signos pré-lingüísticos, e que retomava os enunciados em imagens e signos característicos desse sistema (...)

(DELEUZE, 1990: 311 e 312).

**cinco. O CÃO VAGABUNDO QUE CORRE SÓ CORRE PORQUE FOI
CÃO ONTEM E SERÁ VAGABUNDO AMANHÃ: O ATUAL, O
VIRTUAL, O CINEMA**

Como entrar no problema:

As luzes se apagam, desce o silêncio sobre o murmúrio das pessoas, o filme começa. As imagens e os sons enchem a sala, se conectam, se repulsam, definem-se e redefinem-se segundo categorias constitutivas: signos e imagens representacionais e signos e imagens do tempo; imagens atuais e imagens virtuais; processo de atualização de um virtual e cristalização de um atual e um virtual em um circuito; imagens-movimento que representam o tempo indiretamente e imagens-tempo que apresentam o tempo diretamente; imagens-movimentos e imagens-cristal. Seria preciso, neste momento, investigarmos tais relações pormenorizadamente, preparar o terreno, arar a terra, tirar dela o que for impróprio e enriquecer o que é apenas latente. Por hora, façamos isso: demarcar o território para podermos, quando das conclusões, identificarmos de que forma as imagens e os signos da imagem-movimento seriam representacionais, e quando escapariam à representação. Adiantaremos apenas que a resposta poderá ser extraída da relação (cara a Deleuze) entre o atual e o virtual. Será preciso também um balanço dos signos da imagem-tempo. É hora de colocar os problemas. Mas as questões já se precipitam: como a chuva, os meteoritos e as conclusões.

Como sair do problema:

{————■——‡

cinco.um. SIGNOS REPRESENTACIONAIS E SIGNOS DO TEMPO

Para Deleuze o signo é “uma imagem particular que *remete*⁷⁰ a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” (DELEUZE, 1990: 46).⁷¹ No entanto, além dessa definição de signo em *A imagem-tempo*, há outra em *A imagem-movimento*, onde lê-se que “um signo é uma imagem particular que *representa*⁷² um tipo de imagem, tanto do ponto de vista de sua composição, quanto do ponto de vista de sua gênese ou de sua formação (ou até de sua extinção)” (DELEUZE, 1985: 93). A discrepância entre as duas definições não pode ser negligenciada, pois introduz uma diferenciação de fundo quanto ao cinema e à concepção de semiótica pura a qual Deleuze alude.

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

⁷⁰ Grifo nosso.

⁷¹ Ver terceiro capítulo, onde discutimos a questão do signo em Deleuze e sua matriz peirceana.

⁷² Grifo nosso.

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

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

Contudo, há um elemento complicador. Deleuze vê a “representação”, a via representacional da história do pensamento, com lentes nietzscheanas: é a “história de um erro”, toda a crítica de Nietzsche ao que ele chama de metafísica, a cisão que faz da imanência um apêndice do “mundo superior”.⁷³ A condenação à representação sugeriria uma impugnação *a priori* da imagem-movimento, imagem representacional portadora de signos representacionais, pois o próprio signo deleuzeano seria refratário, por natureza, à “representação”. pois, embora surja em um campo de significações e reconhecimentos, o signo é o que se subtrai à representatividade que o assedia. De fato, como ressalta Zourabichvili referindo-se a Deleuze:

o que escapa à representação é o *signo*. (...) Nem objeto desdobrado na representação, significação clara ou explícita, nem simples nada, assim é o signo ou o que força a pensar. Voltaríamos a cair na armadilha do reconhecimento se supuséssemos um conteúdo atrás do signo (...). O signo surge em um campo de representação, quer dizer, de significações explícitas ou de objetos reconhecidos, e implica o heterogêneo ou o que escapa de direito à representação (ZOURABICHVILI, 2004: 51, 52 e 53).⁷⁴

No entanto, temos dois conjuntos de signos qualificados como sendo as *duas dimensões da semiótica pura* correspondentes aos dois regimes de imagens e de signos: uma dimensão sendo a da imagem-tempo como imagem direta do tempo com cronossignos e imagens-simulacro. Mas, e a imagem-movimento? A imagem-movimento, a primeira dimensão da semiótica pura, não pode ser caracterizada como tal sendo um conjunto de imagens e signos representacionais. Em alguma região de sua natureza, ela escapa de direito à própria representação. Acreditamos que uma zona não-representacional faria parte da imagem-movimento e de seus signos correspondentes. Será preciso, contudo, “descolar” em certo sentido os signos da imagem-movimento de

⁷³ Ver primeiro capítulo.

⁷⁴ Tradução nossa.

seu caráter representacional, de significância e reconhecimento, já que constituem a primeira dimensão da semiótica pura. Iniciaremos essa operação nesse capítulo, guardando a resposta definitiva para as conclusões, onde determinaremos em que sentido esse descolamento se daria.

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

cinco.dois. ATUAL, VIRTUAL

Os processos de ida e volta entre um atual e um virtual são portas de entrada conhecidas para o pensamento de Deleuze (cf. ALLIEZ, 1996; LÉVY, 1996; ZOURABICHVILI, 2004). A própria *démarche* deleuzeana faz retornar como seu o impulso de pensamento que parte *deste e daquele* filósofo, recriando conceitos ou mesmo criando-os a partir dos conceitos que encontra, virtualizando a história da filosofia, fazendo com que pensamentos filosóficos e/ou conceitos constituídos sejam recolocados em seu próprio devir criador (MACHADO, 1990). As etapas da História da Filosofia, com Deleuze, ressurtem recriadas em vez de enfileiradas como peças inamovíveis e transcendentais.

A questão de Deleuze terá sido sempre a de uma imagem material e virtual-atual do Ser-Pensamento, de rizoma e de imanência, com a etologia superior a que ela recorre para seguir os sulcos desconhecidos traçados no mundo-cérebro por toda livre criação de conceitos: novas conexões, novas trilhas, novas

sinapses para novas composições que façam, do singular, conceito... (ALLIEZ, 1996: 40).

Os conceitos de atual e virtual aparecem em diversos momentos na obra de Deleuze, explícita ou implicitamente. É preciso distinguir, antes de tudo, o *atual* e o *virtual* do *real* e o *possível* (LÉVY, 1996). Longe de expressarem relações estanques e distintas, os quatro pólos operam, no mais das vezes, juntos. O real é o imediato, o que “aparece”, dimensão onde os objetos estão claramente definidos. O real precisa contar, para existir, com suas próprias *possibilidades* de tornar-se: as *possíveis* formações do real. O possível existe tal como o real; embora, ao contrário deste, seja imaterial, ainda não executado, apenas possibilidade. Uma possibilidade realiza-se por semelhança: um possível objeto “X” *deve* assemelhar-se ao real objeto “X” em sua realização, pois nele predefinia-se. Assim, só é possível o que é realizável, mas tal realização já conteria, em si, uma pré-forma fantasmática adequada ao real.

De maneira distinta se daria a relação entre o atual e o virtual. Segundo Pierre Lévy, o virtual não é um *possível* pré-determinado, embora tenha realidade. Sua existência não se dá em ato, mas em potência.⁷⁵ O virtual não se opõe ao real, não é uma a-realidade: um processo de virtualização é um colocar em cheque a própria identidade, tornar-se outra coisa, um devir outro. O virtual é “nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer” (LÉVY, 1996: 16). O processo de virtualização *indetermina*; e a atualização de um virtual é uma solução jamais pré-determinada para um problema, pois a atualização é criação. Para além de tornar real o que era apenas uma possibilidade a partir de um conjunto pré-determinado, a atualização é “uma produção de qualidades novas, uma transformação das idéias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual” (LÉVY, 1996: 16 e 17). Faz parte das *possibilidades* da semente vingar e germinar em um novo arbusto, *realizar-se* como um arbusto maduro, segundo um “modelo” contido em sua cadeia genética. Por outro lado, a semente já é *virtualmente* um arbusto que se diferencia de quaisquer outros arbustos que efetivamente existem atualizados; e sobre cada galho do arbusto haverá sempre uma *nuvem de direções virtuais* como um indicativo da miríade de direções não-predeterminadas que rondam seus galhos, embora haja, em meio ao círculo de virtuais, um virtual “especial” em relação direta com o atual. Mas esse virtual especial não determina sua própria permanência e logo uma nova

⁷⁵ Virtual: do latim “virtus”, que derivou “virtualis”: força, potência (LALANDE, 1999).

direção é determinada, e um novo virtual especial entra em relação com a atualidade do arbusto, pois direções (virtuais) não-anunciadas e sempre renováveis o rodeiam. “Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual” (DELEUZE, 1996: 49), sendo que cada virtual tem, por sua vez, sua própria nuvem de virtuais. Um processo de diferenciação se constitui entre o virtual e o atual: o fluxo de multiplicidade virtual precipita-se em direção à multiplicidade atual, à singularidade.

Mas a relação entre o atual e o virtual não se resume ao processo de atualização. Há o momento em que o virtual deixa de atualizar-se, cristalizando-se com seu atual. Os processos de *atualização* e de *cristalização* são de ordem temporal: envolvem uma presentificação em sua gama de relações variadas (o primeiro); ou um indiscernível na co-presença de “nuvens” virtuais em uma coalescência intercambiante do virtual com o atual (o segundo). Identificamos uma relação direta entre a exposição dos processos de atualização e de cristalização tal como Deleuze a desenvolve no texto *O atual e o virtual* (DELEUZE, 1996) e nos livros *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, razão pela qual investiremos pormenorizadamente nessa aproximação, que se faz, por si só, necessária. Especificamente quanto à imagem-tempo, priorizaremos nossa incursão em um aspecto que consideramos definidor dessa imagem: a imagem-cristal,⁷⁶ chave-mestra para a compreensão não apenas das outras imagens da imagem-tempo, como também dos signos do tempo no cinema. Passemos a caracterizar cada um dos dois processos em suas relações com o cinema, aprofundando a pequena introdução geral às imagens do cinema que fizemos no início desse capítulo.

cinco.três. PRIMEIRA NATUREZA: A ATUALIZAÇÃO DO VIRTUAL

Sigamos a primeira natureza do par atual/virtual: o processo de *atualização*, onde “um atual rodeia-se de outras virtualidades cada vez mais extensas, cada vez mais longínquas e diversas: uma partícula cria efêmeros, uma percepção evoca lembranças” (DELEUZE, 1996: 53). Não há atualidade sem virtualidade, não há objeto que seja apenas atual, atualidade pura, mas um composto de circuitos virtuais moventes de

⁷⁶ Deleuze trata da imagem-cristal no capítulo *Os cristais de tempo*, em *A imagem-tempo*. Roberto Machado concorda com a centralidade do conceito de imagem-cristal para a imagem-tempo: “Deleuze será levado, finalmente, não só a distinguir situações sensório-motoras e situações óticas e sonoras puras, como também a propor o conceito de imagem-cristal como âmagô da imagem-tempo, pensando o cinema moderno como criação de diferença” (MACHADO, 2009: 248).

amplitude variada e em expansão que coexistem inseparáveis do atual e que possuem gênese e ocaso (pois logo dão lugar a outros conjuntos virtuais): um lapso temporal específico, uma “vida” enquanto fluxo e não fixidez, uma indeterminação do “reconhecimento”, da lembrança sobre a percepção atual, que se atualiza sobre a percepção atual.

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

Tal proximidade entre o atual e seus virtuais gera intervenções e diz-se que os atuais incidem *sobre* o atual, medindo um *continuum*, um *spatium*⁷⁷ determinado. Os virtuais – em sua gênese e absorção (ou destruição) – são o que são exatamente porque existem *indeterminadamente* em um lapso, em um “tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável” (portanto, em sua face não-atualizada); por outro lado, “medem, no conjunto dos círculos ou em cada círculo, um *continuum*, um *spatium* determinado em cada caso por um máximo de tempo pensável” (DELEUZE, 1996: 50); isto é, no processo de atualizar-se, dão a medida de sua própria atualização. Os círculos das imagens virtuais têm seus correspondentes na imagem-objeto atual, nas camadas de percepção sobre o objeto atual, como na intervenção das lembranças (virtuais) no reconhecimento cada vez mais profundo que se tem do objeto. Não obstante este ser o objeto total, direcionado à sua virtualidade, trata-se de um processo de atualização que acaba por afetar tanto o objeto atual, quanto sua imagem virtual.

O *continuum* de imagens virtuais é fragmentado, o *spatium* é recortado conforme decomposições regulares e irregulares do tempo. E o impulso total do objeto virtual quebra-se em forças que correspondem ao *continuum* parcial, em

⁷⁷ Do latim *spatium*, espaço. Deleuze refere-se às dimensões propriamente inextensas em jogo na atualização dos virtuais (de expansão, retenção, mudança de rumo etc.). Tais dimensões é que incidem (justamente, pela vizinhança entre o atual e seus virtuais) no próprio processo de atualização, de *existência em fluxo* do objeto, da imagem-objeto, em uma espacialidade que lhe é inerente e que é inerente ao plano de imanência onde ele se situa.

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

cinco.quatro. PRIMEIRA NATUREZA DO ATUAL E VIRTUAL: A IMAGEM-MOVIMENTO

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

O desenvolvimento dos avatares da imagem-movimento (as imagens percepção, afecção, ação etc.) faz surgir esquemas sensório-motores atuais na imagem, dando nascimento à narração orgânica. A percepção (definida em Bergson como ação virtual) atualiza uma ação, virtualmente já presente na percepção. Por certo, como vimos,⁷⁸ para Bergson nada de novo é acrescentado à imagem percebida na percepção pura, isto é, na percepção apartada da memória. Os raios luminosos que vêm de um objeto “parecerão retornar desenhando os contornos do objeto que os envia” (BERGSON, 1999: 26). “Nossa percepção, em estado puro, faria, portanto, verdadeiramente parte das coisas”

⁷⁸ Ver primeiro capítulo.

(BERGSON, 1999: 48). Por isso é que nada é acrescentado ao objeto na percepção pura: percebe-se o objeto no próprio objeto, a imagem na própria imagem. Assim, “a percepção, em seu conjunto, tem sua verdadeira razão de ser na tendência do corpo a se mover” (BERGSON, 1999: 32). A percepção “é inteiramente orientada para a ação e não para o conhecimento puro” (BERGSON, 1999: 20). Como imagem viva que é, meu corpo é centro de ações. Meu corpo exerce-se sobre outras imagens tendo em vista as vantagens que poderá obter. Minha percepção traça, no conjunto das imagens que chamo de mundo material, as ações virtuais de meu corpo sobre estas outras imagens. Sendo imagens, os movimentos das vibrações cerebrais não criam imagens, “mas marcam a todo momento (...) a posição de (...) meu corpo em relação às imagens que o cercam”, esboçando “seus procedimentos virtuais” (BERGSON, 1999: 14).

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

cinco.cinco. SIGNOS DA IMAGEM-MOVIMENTO EM HITCHCOCK: OS PÁSSAROS⁷⁹

Assim, as imagens-signos suscitadas pela imagem-movimento “presentificam”, em imagens atuais, as imagens virtuais (que, por si mesmas, possuem suas nuvens de virtualidade) as quais elas representam. “Representar” uma imagem, para um signo da imagem-movimento, é estabelecer uma conexão com vistas a certa eficácia de ação (ou

⁷⁹ Embora nos apoiemos no texto de Deleuze sobre Hitchcock (*A Imagem-Movimento*; da pág. 245 a 252.), a referência a partir do par atual/virtual é nossa. Na verdade, Hitchcock inaugura a imagem-mental no cinema, sendo já um cineasta de transição entre a imagem-movimento e a imagem-tempo. Embora distintos, os dois regimes de imagem são pródigos em passagens e zonas de intercessões. Voltaremos ao tema no final desse capítulo.

de relação), a um interesse de utilidade apropriado ao universo no qual o filme se desenvolve. Como exemplo, tomemos o filme *The birds* (*Os pássaros*, 1963, de Alfred Hitchcock). O signo de composição em Hitchcock chamado “marca” conecta-se, pela prática relacional de pensamento pelo qual o seu cinema é conhecido, às relações de normalidade dentro de um contexto, um termo remetendo a outro numa série segundo uma relação de normalidade: os personagens e a natureza, a atividade humana e a natureza e seus pássaros, toda uma situação atual bem determinada geográfica e socialmente.

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

cinco.seis. SEGUNDA NATUREZA: A CRISTALIZAÇÃO DO VIRTUAL E DO ATUAL

Mas haveria uma segunda natureza do par atual/virtual suscitada por Deleuze que de forma alguma se confundiria com a primeira. Trata-se, agora, não mais de processos de atualização, mas de cristalização. Em vez dos círculos cada vez mais extensos de virtualidade, opera-se, na cristalização, de maneira inversa, em direção a um estreitamento dos círculos a tal ponto que o atual e o virtual caem na indiscernibilidade, em um duplo imediato, “círculo interior que reúne tão-somente o objeto atual e sua

imagem virtual (...) duplo imediato, consecutivo ou mesmo simultâneo” (DELEUZE, 1996: 53). Bergson chamava a atenção, em *Matéria e memória*, para o fato de que, justamente, a percepção já conteria, em si, não exatamente o presente, mas o próprio presente que acabou de ser, imagem que já se encaminha para se conservar no passado; sendo essa imagem, também, o primeiro nível de circuitos de passado que se intrinsecam na (embora difiram em natureza da) percepção (por vezes até substituindo-a). O que é atual é presente que muda, que não deixa de mudar e passar, tornando-se passado na substituição por um novo presente. É preciso mesmo que o presente passe, que seja a fluidez constantemente presentificada: a imagem presente é já passada, ainda sendo presente e já se tornando passada. Em vez de suceder o presente que deixa de ser, o passado coexiste com o presente que já se vai: o presente é a imagem atual, e o passado sua imagem especular em relação de coalescência. Presente e passado estão na própria fluidez, remetendo-se sem parar um ao outro.

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

Há também coalescência e cisão, ou antes oscilação, perpétua troca entre o objeto atual e sua imagem virtual: a imagem virtual não pára de tornar-se atual, como num espelho que se apossa do personagem, tragando-o e deixando-lhe, por sua vez apenas uma virtualidade, à maneira d’*A dama de Xangai*.⁸⁰ A imagem virtual absorve toda a atualidade do personagem, ao mesmo tempo que o personagem atual nada mais é que uma virtualidade. Essa troca perpétua entre o virtual e o atual define um cristal. É sobre um plano de imanência que aparecem os cristais. O atual e o virtual coexistem, e entram num estreito circuito que nos reconduz constantemente de um a outro. Não é mais uma singularização, mas uma individuação como processo, o atual e seu virtual. Não é mais uma atualização, mas uma cristalização. A pura virtualidade não tem mais que se atualizar, uma vez que é estritamente correlativa ao atual com o qual forma o menor circuito. Não há mais inassinalabilidade do atual e do virtual, mas indiscernibilidade entre os dois termos que se intercambiam (DELEUZE, 1996: 53 e 54).

A imagem-cristal caracteriza-se justamente pela distinção, indiscernibilidade e intercambiamento constante entre um atual e um virtual. “Estabelecendo uma relação de

⁸⁰ *The lady from Shanghai* (*A dama de Xangai*, 1948), filme de Orson Welles. Deleuze refere-se, mais explicitamente, àquela que ele considera como sendo a imagem por excelência da indiscernibilidade entre a imagem atual e a virtual: o embate final na sala dos espelhos.

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

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

A relação do atual com o virtual constitui sempre um circuito, mas de duas maneiras: ora o atual remete a virtuais como a outras coisas em vastos circuitos, onde o virtual se atualiza, ora o atual remete ao virtual como a seu próprio virtual, nos menores circuitos onde o virtual cristaliza com o atual. O plano de imanência contém a um só tempo a atualização como relação do virtual com outros termos, e mesmo o atual como termo com o qual o virtual se intercambia. Em todos os casos, a relação do atual com o virtual não é a que se pode estabelecer entre dois atuais. Os atuais implicam indivíduos já constituídos, e determinações por pontos ordinários; ao passo que a relação entre o atual e o virtual forma uma individuação em ato ou uma singularização por pontos relevantes a serem determinados em cada caso (DELEUZE, 1996: 55 e 56).

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

O tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável numa direção é também o mais longo tempo, mais longo do que o máximo de tempo contínuo pensável em todas as direções. O tempo passa (em sua escala), ao passo que o efêmero conserva e conserva-se (na sua escala). Os virtuais comunicam-se imediatamente por cima do atual que os separa. Os dois aspectos do tempo, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se

conserva, distinguem-se na atualização, tendo simultaneamente um limite inassinalável, mas intercambiam-se na cristalização até se tornarem indiscerníveis, cada um apropriando-se do papel do outro (DELEUZE, 1996: 55).

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

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

A imagem virtual (lembrança pura) não é um estado psicológico ou uma consciência: ela existe fora da consciência, no tempo (...). o que nos engana é que as imagens-lembrança, e mesmo as imagens-sonho ou devaneio, freqüentam uma consciência que necessariamente lhes dá um aspecto caprichoso ou intermitente, já que se atualizam segundo as necessidades momentâneas dessa consciência (DELEUZE, 1990: 100 e 101).

cinco.sete. SEGUNDA NATUREZA DO ATUAL E VIRTUAL: A IMAGEM-CRISTAL DA IMAGEM-TEMPO

Desta forma, Para além da imagem-movimento, surgindo da própria imagem-movimento em meio a uma crise generalizada do sensório-motor, surge uma imagem de outra natureza no cinema, que repõe o movimento e o tempo sob outra chave: a imagem-tempo. Deleuze caracteriza a crise da imagem-movimento, da montagem orgânica, de uma forma dupla. O primeiro aspecto dessa crise é histórico. A esperança do cinema clássico estava ligada a um despertar do “autômato espiritual”, da potência do pensamento, em prol do impulso revolucionário das massas (o cinema soviético), de uma espiritualização do cinema por uma união metafísica dada na variação cinética da imagem cinematográfica (o cinema francês do pré-guerra de montagem intensiva) e mesmo da formação de uma nação unanimista baseada em uma imagem onírica de si própria (o cinema de Hollywood e o sonho americano). Mas, dentro da própria imagem cinematográfica, habitava também o autômato psicológico antevisto pelo

expressionismo alemão: o expressionismo povoou seus filmes com personagens despossuídos de seu próprio pensamento, em uma relação entre hipnotizadores e hipnotizados, alucinados, sonâmbulos (*Das cabinet des Dr. Caligari/O Gabinete do Dr Caligari* (1919, Robert Wiene), a série sobre Dr. Mabuse (Fritz Lang), *Metropolis/Metrópolis* (1927, de Fritz Lang), *Golem/O Golem* (1920, Paul Wegener) etc.). O expressionismo antecipa, no cinema, o nazismo, a ascensão de Hitler na alma alemã. O autômato transformou-se em automatização e sujeição das massas, em encenação do Estado (*Triumph des willens/O triunfo da vontade*, 1935, de Leni Riefenthal) (KRACAUER, 1988). Deleuze arrola ainda como causa externa da crise da imagem-movimento, somado ao nazismo, a vacilação do sonho americano; a emergência da consciência de minorias; a inflação das imagens, dos clichês; a influência de novas formas da literatura; e mesmo a crise financeira, de público e de idéias de Hollywood e a falência dos gêneros.

No entanto, Deleuze identifica uma motivação ainda maior para a crise do que qualquer causa histórica ou social. A imagem-movimento conteria em si, de maneira latente, o germe de sua crise, quebrando-se por dentro e indicando o caminho de novas realizações. Cineastas como Yasuhiro Ozu, Orson Welles e mesmo Alfred Hitchcock, que não se pensava como um cineasta moderno, deram nascimento à nova imagem. Mas é com o Neo-Realismo Italiano e, posteriormente, com a Nouvelle Vague Francesa, que a nova imagem apareceria de maneira coletiva. O Neo-Realismo põe em evidência situações óticas e sonoras puras que interrompem o reconhecimento sensório-motor, onde as percepções e afecções surgiriam desconectadas da ação. O reconhecimento sensório-motor nada mais é do que o clichê, o esquema perceptivo pronto para que se encadeie em ações já codificadas pelo corpo, fazendo-nos perceber do objeto/imagem apenas aquilo que interessa à ação imediata segundo o grau de utilidade. Resta aos personagens pegos na crise do sensório-motor uma estranha capacidade de visão, eles vêem mais do que agem porque já não podem, não querem ou não mais acreditam em uma ação que viesse modificar a situação. Mas é justamente tal “visão” desconectada da ação que faz com que o objeto/imagem apareça em sua inteireza, em toda sua beleza ou horror, pois já não há esquema sensório-motor algum que permita suportá-lo ou neutralizá-lo. Em *Stromboli* (1950, de Roberto Rossellini), Karin (Ingrid Bergman), uma refugiada do leste europeu casada por conveniência com um pescador da ilha italiana, tenta aproximar-se do marido e decide observar a pesca do atum, do qual ele

participa. Ela está em uma pequena embarcação, distante da terra, em uma situação onde não pode fazer nada além de observar a atividade dos pescadores. A seqüência tem enxertos filmados por Rossellini de uma pesca real, com imagens que conjugam, na mesma aparição, a bela dignidade do trabalho humano e a terrível mortandade em massa: o esforço coletivo, as canções de trabalho, a comunhão entre os pares etc. são inseparáveis do massacre dos enormes peixes, do sangue que se mistura ao oceano. Karin passa da observação curiosa, à má expectativa e ao horror ao ver a cena, mas nada pode fazer, seja para impedir a matança, seja para fugir rapidamente dali. Ela está entregue a sua própria visão insuportável, presa em um pequeno barco.

Portanto é na própria imagem que se deve procurar a passagem para a nova imagem. Uma crise do próprio esquema sensório-motor no cinema que reflete o corte do vínculo do homem moderno com o mundo (um tema caro já aos pensadores do século XIX, como Charles Baudelaire e Walter Benjamin). A crise do sensório-motor tornaria a realidade lacunar e dispersiva; trocava a ação pela perambulação; romperia a ligação entre uma situação dada e a ação de um personagem; patrocinaria permutações constantes entre o principal e o secundário; e reconectaria o conjunto desencadeado aos clichês de um complô difuso de um poder oculto. É toda uma reversão das imagens do cinema com conseqüências bastante complexas que Deleuze, *grosso modo*, divide entre os dois livros sobre o cinema, os dois regimes de imagens, da imagem-movimento (o cinema clássico, orgânico, cinético) e da imagem-tempo (o cinema moderno, inorgânico, cristalino, dominado por processos de singularização cristalina). As imagens e os signos da imagem-tempo são mais difíceis de condicionar em um grande bloco do que as imagens e signos da imagem-movimento. Como dito anteriormente, fixaremos a maior parte de nossa incursão sobre a imagem-tempo nesse importante aspecto dessa imagem, a imagem-cristal, pela relação privilegiada e única que apresenta entre o atual e o virtual.

No regime da imagem-tempo, da imagem-cristalina, inorgânica, não-representacional, o tempo, livre do movimento normalizado, aparece diretamente (tempo não-cronológico). O desmoronamento das conexões sensório-motoras propiciará o aparecimento de um tempo contemporâneo de si mesmo, um tempo em estado puro, não condicionado pelo movimento. Passado e presente estão em um jogo de trocas constantes entre si. Por isso, sua imagem é bifacial, dupla por natureza, operando não por atualização, mas pela cristalização da imagem na indiscernibilidade e na

reversibilidade entre o atual e do virtual (imagem-cristal), embora atual e virtual mantenham sua distinção. A imagem-cristal, uma das potências de apresentação direta do tempo, não atualiza um virtual, antes, cristaliza o atual e o virtual em uma imagem coalescente, atual e virtual distintos, mas indiscerníveis e reversíveis (afinal, onde estará o atual e o virtual neste circuito cristalizado?).

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

A narração não é mais orgânica, sensório-motora, mas cristalina. As descrições, que remetem às situações óticas e sonoras puras desligadas dos prolongamentos motores, apagam, recriam e substituem os objetos a um só tempo, dando lugar a novas descrições que contradizem, deslocam ou modificam as descrições precedentes. O tempo direto libera o movimento de suas próprias amarras: o movimento torna-se anormal, falso, aberrante, isto é, faz do *falso-raccord*, da descontinuidade de movimento, seu princípio. E o espaço torna-se desconectado, puramente ótico, sonoro ou tátil. A percepção e a afecção já não se prolongam em ações, os esquemas sensório-motores estão desmontados ou muito enfraquecidos, e em seu lugar aparecem situações óticas e sonoras puras. Portanto, o atual está cortado dos encadeamentos motores e há constantes trocas de papel entre o atual e o virtual. As atualizações do cinema da imagem-movimento já não operam; entram em cena processos de cristalização, ou seja, de aparecimento direto da imagem-tempo. Cinema de vidência e de personagens *videntes*, entregues a estranhas visões e que evoluem *em falso*: eles vêem mais do que agem ou podem agir, onde a situação não dada se compõe ao mesmo tempo em que é vivida, trazendo em si, como imagem, algo forte demais para ser neutralizado por algum esquema sensório-motor. O aparecimento do tempo direto põe em crise a noção de verdade, que é mais afeita ao eterno (a imutabilidade do que é eterno). Em decorrência, a narração se desvencilha da necessidade de escolha entre a verdade e o engano em prol de tornar-se falsificante. Assim, uma “potência do falso” (o nietzscheanismo do cinema

moderno) substitui o que fora verdadeiro pela simultaneidade dos presentes e/ou a coexistência dos passados. Aqui, o virtual passa a valer por si, enquanto as conexões legais do real estão cortadas. Aos heróis e bandidos dos filmes da imagem-ação, emerge o questionamento da possibilidade de se julgar.⁸¹

cinco.oito. SIGNOS DA IMAGEM-TEMPO EM FELLINI: Roma

O atual e o virtual na imagem-cristal também têm seus avatares, seus “estados” específicos provisórios, estados sígnicos, modos característicos de aparecimento e constituição: o “límpido” (a situação em curso, o atual cambiante que tenderia a dar-se a ver com nitidez) e o “opaco” (estado provisório de nebulosidade, virtualidade onde pouco ou nada se discerne); o “meio” (tendência à constituição de um universo atual pelo crescimento do germe) e o “germe” (a potência de aparecimento do virtual e determinação de novos cursos). Juntos, os três pares (atual/virtual; límpido/opaco; germe/meio) formam as imagens-signo da imagem-cristal, componentes sígnicos cristalinos do hyalossigno. São signos duplos, sempre, correspondentes à bifacialidade da própria imagem cristal, e herdando desta suas características principais: a diferenciação de natureza (distinção); o aspecto pouco definido e a fronteira incerta (indiscernibilidade); e a constante troca de papéis (reversibilidade). E se o signo (na imagem-tempo) é uma imagem que remete a outra imagem, é no cristal que o atual e o virtual (o límpido e o opaco; o germe e o meio) não param de remeter um ao outro.

Cada autor ou filme (ou mesmo escola ou uma cinematografia específica) pode, quando na imagem-cristal, desenvolver um par específico, ou trabalhar na passagem entre os pares. Peguemos o exemplo de Federico Fellini.⁸² Deleuze o apresenta como o autor que privilegia o cristal em formação e expansão. A questão de Fellini seria a de como entrar no cristal, como apanhar o tempo em sua germinação. Justamente, as entradas, as diversas entradas ao longo dos filmes de Fellini são germes, imagens-signos que incorporam um outro tipo de imagens-signo, o meio, no próprio movimento de germinar. Filmes como *La città delle donne* (*Cidade das Mulheres*, 1980), *Amarcord* (1973), *Il Casanova di Fellini* (*Casanova de Fellini*, 1976), *Intervista* (*Entrevista*, 1987), *8 ½* (*Oito e meio*, 1963) etc., não são pensados em direção a um paroxismo final,

⁸¹ Veremos essas relações com mais profundidade no próximo ponto (cinco.nove.).

⁸² DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Da pág. 110 a 116.

mas como sucessivas entradas onde um novo meio, uma nova “realidade” está sempre sendo composta e apagada contemporaneamente ao surgimento das próprias entradas.

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

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

do meio; entrando o atual/virtual, por sua vez, em coalescência na imagem bifacial do cristal, que não pára de crescer nas infindáveis intercambianças.

cinco.nove. A IMAGEM-MOVIMENTO FRENTE À IMAGEM-CRISTAL

A imagem-movimento referia-se ao intervalo de movimento, constituindo as imagens percepção (movimento recebido em um das faces), afecção (“impressão” deixada pelo movimento no interior do intervalo) e ação (ou reação, movimento executado). A unidade entre o movimento e seu intervalo está no encadeamento sensório-motor, daí resultando a narração. Como vimos, essa imagem viveu uma crise por fatores externos (históricos, sociais etc.) e, principalmente, internos: nos espaços quaisquer esvaziados, a ação já não se fazia e os personagens, perambulavam (as situações já não lhes pertenciam de todo): estavam entregues à própria vidência de um cotidiano intolerável. Emergem, assim, as situações óticas e sonoras puras, ou seja, imagens que valem por si, pois estão desconectadas de qualquer ação.

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

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

Como primeira imagem-tempo plena, haveria como opor a imagem-cristal ao sistema da imagem-movimento segundo as *descrições*, a *narração*, a *noção de verdade*

e a *narrativa*.⁸³ Com relação às descrições, o regime cinético (orgânico, da imagem-movimento) pressupõe a independência de seus objetos e de um meio qualificado em relação à descrição da câmera, o meio descrito (cenários ou exteriores) valendo por uma “realidade” pré-existente. As descrições orgânicas definem situações sensório-motoras, perfazendo um cinema de actante. Em contrapartida, no regime crônico (cristalino, da imagem-tempo), a descrição constitui (ou vale por) seu objeto, substituindo-o, criando-o e apagando-o a um só tempo, dando lugar a outras descrições que ora contradizem, ora deslocam ou mesmo modificam as descrições precedentes, e remetendo a situações óticas e sonoras puras desligadas de seus prolongamentos motores. Entra em jogo um cinema de “vidência”. Da diferença entre descrição orgânica e descrição cristalina é que resulta a discrepância na concepção de *real* e de *imaginário* entre ambas. No regime orgânico há dois pólos de existência. No primeiro, a aparente continuidade de um real suposto é reconstituída pelos *raccords*, pelas leis que determinam sucessões, simultaneidades e permanências. Trata-se de um regime de relações localizáveis, isto é, os encadeamentos, do ponto de vista do real, são atuais e as conexões, legais, causais e lógicas. Mas há, também, um segundo pólo de existência, onde o “irreal”, a lembrança, o sonho, o imaginário, a princípio instauradores de descontinuidade, são atualizados na consciência. Já no regime cristalino, o atual está cortado dos encadeamentos motores (e o real, das conexões legais) e o virtual vale por si próprio. Os dois pólos de existência estão unidos em um circuito onde real e imaginário, atual e virtual, trocam de papéis e se tornam indiscerníveis: imagem-cristal. *A descrição cristalina deixa de supor um Real pré-esbabelecido, perfazendo agora descrições puras.*

A narração no regime orgânico desenvolve-se do esquema sensório-motor: os personagens reagem a (ou desvendam a) situação que lhes desafia. Trata-se de uma narração verídica, aspira ao verdadeiro. Mas ela engloba também rupturas quando da incursão das lembranças, dos sonhos etc., e os movimentos e ações podem apresentar anomalias aparentes, que são logo corrigidas pelo *continuum* de movimento. O tempo (cronológico) aparece como representação indireta, resultante do movimento e concluído no espaço: manifesta-se concretamente em campos de forças com oposições e tensões onde as resoluções se dão com a distribuição de objetivos e a superação dos obstáculos. A narração cristalina implica o desmoronamento dos esquemas sensório-motores, que dão lugar a situações óticas e sonoras puras: os personagens “videntes”

⁸³ A oposição é levada a termo por Deleuze no capítulo *As potências do falso*, em *A imagem-tempo*.

precisam “ver” o que há na situação antes de alguma ação, no mais das vezes, uma ação frágil, inócua ou despotencializada; ou mesmo não visam a ação alguma, pois a vidência tomou o lugar da própria ação. O espaço concreto não mais se organiza pelas tensões e resoluções das tensões ou conforme objetivos e obstáculos. O plano pode tornar-se fixo, o movimento tender a zero ou torna-se exagerado e incessante. São as anomalias de movimento que agora valem por si, que se tornam o essencial: reino do falso-*raccord*. Livres de conter a ação, os espaços agora implicam relações não localizáveis, tornando-se apresentações diretas do tempo, da imagem-tempo. *A narração cristalina não mais visa à verdade, a narração agora é falsificante.*

Haveria também uma diferença fundamental entre os dois regimes quanto à noção de verdade. O regime orgânico aspira ao verdadeiro; a narração verídica se desenvolve organicamente segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo. O julgamento (o tribunal é apenas um caso extremo) é o princípio de apartação de inocentes e culpados. Mas o regime cristalino desfaz o princípio de julgamento da imagem crônica, pois a aparição direta do tempo põe em crise a noção de verdade. Não há mais heróis e bandidos. Surge um novo estatuto da narração, que deixa de ser verídica e encadeada com descrições reais, sensório-motoras, para tornar-se falsificante: ela substitui a forma do verdadeiro pela afirmação da simultaneidade de presentes e/ou coexistência de passados (como em *Citizen Kane/Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles). Assim, há complementaridade e relação intrínseca entre a formação do cristal, a força do tempo direto e a narração falsificante. Personagens falsários impregnam os filmes (novamente Welles, *The lady from Shanghai/A dama de Xangai*, de 1948). Aliás, foi Welles quem liberou o tempo tornando-o uma imagem direta sob uma potência do falso. Daí a apologia de Deleuze a Welles, que teria refeito, com os recursos do cinema, a crítica de Nietzsche à moral que se esconde atrás da escolha pela *verdade*. Em ambos, a crítica ao homem verídico: o mundo verdadeiro supõe o homem verídico que busca a verdade acima de tudo. Mas o homem verídico “esconde” em si um outro homem: Othelo (*Otelo*, 1952) não buscaria a verdade por ciúmes? E Vargas (*Touch of evil/A marca da maldade*, 1958) não se mostraria estranhamente obsessivo na busca de provas que viessem a incriminar Quinlan, demonstrando indiferença pela esposa? Atrás da busca pela verdade, o homem verídico busca julgar a vida, tem sede de justiça, pois vê na vida um mal. Assim, o julgamento é substituído pelo afeto (gosto/não gosto em vez de absolvo/condeno). Se a verdade perde seu *status*, é a arte (ou, de

maneira mais ampla, e com Deleuze, o pensamento que anima a criação artística, filosófica e mesmo científica) que assume a tarefa de se contrapor, para além do bem e do mal, à negação da vida e ao mundo verdadeiro. É uma das vias de *F for fake* (*Verdades e mentiras*, 1975, de Orson Welles). O perito e o falsificador de obras de arte já não mudam, não podem mais se transformar, prisioneiros do mesmo modelo pré-estabelecido: o primeiro pela produção de cópias “perfeitas” segundo um critério ideal que permite reconhecer a obra como sendo “um Vermeer”, “um Matisse” ou “um Picasso”; o perito por ter erigido modelos de julgamento (seguidos pelo falsificador) baseados na identidade *Vermeer = Vermeer*, *Matisse = Matisse* e *Picasso = Picasso*. “Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação” (DELEUZE, 1990: 178). “O que Deleuze faz, em *Imagem-tempo*, é aproximar a teoria nietzscheana da verdade da teoria bergsoniana do tempo para explicar a narração moderna no cinema” (MACHADO, 2009: 285).

E, por fim, a narrativa, que se refere, no regime orgânico, à relação sujeito/objeto e ao desenvolvimento dessa relação. Nela o modelo da verdade encontra plena expressão. Não na conexão sensório-motora (que anima e cria a narração), mas na adequação do sujeito ao objeto. No cinema, corresponde à tradicional cisão entre uma imagem objetiva (o que a câmera vê) e uma imagem subjetiva (o que a personagem vê): ora vemos uma imagem resultante de um ponto de vista exterior ao conjunto enquadrado (imagem objetiva, ou câmera objetiva), ora vemos o que a própria personagem vê (imagem subjetiva, ou câmera subjetiva). A narrativa orgânica é, justamente, o desenvolvimento dos dois tipos de imagem que, podendo apresentar antagonismos, contudo, resolve-se na identidade: $Eu=Eu$, a personagem vista é a que vê; e o espectador, que vê o personagem e o que ele porventura veja. São estas as condições de veracidade da narrativa orgânica, que vão desde a determinação de um sujeito e um objeto (e conseqüente distinção do objetivo e do subjetivo) à identidade do personagem com ele próprio. Trata-se da própria relação representacional estabelecida no cinema. A narrativa cristalina, por sua vez, desfaz a relação sujeito/objeto na indistinção entre o subjetivo e o objetivo em prol de uma pseudo-narrativa que não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas a uma relação cambiante que inclui os dois pólos em uma formulação identificada por Pier Paolo Pasolini como subjetiva indireta-livre.⁸⁴ Assim, temos:

⁸⁴ Ver o quarto capítulo.

**REGIME DA IMAGEM-MOVIMENTO
– CINÉTICO, ORGÂNICO:**

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

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

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

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

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

Julgamento como princípio de apartação de inocentes e culpados.

**IMAGEM-CRISTAL (DO REGIME DA
IMAGEM-TEMPO) – CRISTALINO,
INORGÂNICO:**

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

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

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

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

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

O tempo direto (devir do tempo) põe em crise a noção de verdade (afeita ao eterno).

A narração torna-se falsificante e a “potência do falso” (na vontade de potência nietzscheana) substitui o verdadeiro pela simultaneidade de presentes e/ou coexistência de passados. As conexões legais do real estão cortadas e o virtual vale por si próprio. Assim, a narrativa abandona qualquer ideal de verdade, tornando-se pseudo-narrativa simulante, subjetiva indireta livre pasolineana.

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

cinco.dez. OUTROS SIGNOS DA IMAGEM-TEMPO

A imagem-tempo, no entanto, não se resume à imagem-cristal (embora dela decorram os cronossignos que marcam as apresentações diretas da imagem-tempo). O primeiro cronossigno refere-se à *ordem do tempo*, às relações interiores do tempo. O cronossigno da ordem do tempo tem duas figuras. A primeira figura se faz pela coexistência de todos os *lençóis de passado* (ultrapassagem da memória psicológica em direção à memória-mundo, como em Alain Resnais). Seu signo é o *lençol, aspecto* ou *facies*. A outra figura diz respeito à simultaneidade das *pontas de presente* que operam por saltos, pois as sucessões exteriores estão rompidas (onde o presente se desdobraria em presente do presente, presente do passado e presente do futuro, como na obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet) – sendo seus signos as próprias *pontas de presente*. Não há mais indiscernibilidade entre o real e o imaginário como na imagem-cristal, mas uma relação que se constitui nas alternativas indecíveis entre lençóis de passado e nas diferenças inexplicáveis entre pontas de presente. É a *verdade* e o *falso* que se tornam indecíveis ou inextrincáveis – o passado está sob suspeição e o impossível procede do possível. É toda a situação de *L'année dernière à Marienbad* (*O ano passado em Marienbad*, de 1961), não por acaso, resultado da parceria entre Resnais (direção) e Robbe-Grillet (roteiro).

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

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

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

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

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

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

O corte irracional tem uma consubstancialização privilegiada na disjunção entre as imagens sonora e visual, relação indireta-livre propriamente dita, como no cinema de Jean-Luc Godard, Hans-Jürgen Syberberg, Marguerite Duras e Jean-Marie Straub & Danièle Huillet. A disjunção entre o som e a imagem tem como correlato necessário um puro ato de fala como fabulação criadora que se destaca das falas do filme. Há relação entre a imagem sonora e a imagem visual, mas uma não mais copia a outra. Há complementaridade entre a imagem sonora (ato de fala fabulador) e a imagem visual (imagem estratográfica ou arqueológica) e não uma relação totalizável. O extracampo (espaço-fora-da-tela) perde sua potência, pois a imagem visual já não se prolonga para fora do quadro: sua relação privilegiada é, agora, com a imagem sonora, o interstício substituindo o extracampo. Em conseqüência, a voz off tende a desaparecer sem o extracampo em favor das imagens da voz e da visão (*Prénom Carmen/Carmen de Godard*, 1983, de Jean-Luc Godard; *India Song*, 1974, de Marguerite Duras; etc.).

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

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

degradação. É nesse sentido que Syberberg deseja revirar a imagem, ultrapassando as informações, operação que o faria vencer a imagem de Hitler, colocando em jogo todas as informações faladas para delas extrair um puro ato de fala, criação de um mito que seja o avesso dos mitos dominantes, das palavras de ordem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

cinco.onze. RANCIÈRE FAZ OBJEÇÕES A DELEUZE

No entanto, Jacques Rancière é cético quanto à possibilidade de apartação, no cinema, de dois regimes distintos de imagens, especificamente da imagem-movimento e da imagem-tempo (RANCIÈRE, 2005). Precisamos examinar de perto sua argumentação (não obstante, brilhante), levar em conta suas críticas, mas com o intuito de refutá-las ao final, fortalecendo nossa própria posição. É o último passo antes de concluirmos nossa caminhada.

A imagem-tempo só apareceria com o desmoronamento do esquema sensório-motor, mas Rancière identifica algo de suas propriedades ainda na imagem-movimento, mais precisamente na imagem-afecção. A qualidade pura do espaço qualquer desconectado da orientação espacial, característico dessa imagem da imagem-movimento, seria uma potência virtual da imagem-tempo. Rancière ressalta que Deleuze chega a usar os mesmos exemplos (como o do cineasta Robert Bresson) para referir-se à constituição dos espaços quaisquer da imagem-afecção e das situações óticas e sonoras

puras na imagem-tempo. A diferença entre a imagem-movimento e a imagem-tempo para Rancière estaria não nas imagens em si, mas em uma mudança deliberada de ponto de vista sobre as mesmas imagens: acontecimentos da matéria-imagem como elementos de uma filosofia da natureza no primeiro, formas do pensamento-imagem de uma filosofia do espírito no segundo ponto de vista:

Facilmente concluímos que a imagem-movimento e a imagem-tempo não são, de forma alguma, dois tipos de imagens opostas, correspondentes a duas eras do cinema: são dois pontos de vista sobre a imagem. Mesmo tratando de cineastas e de filmes, *A imagem-movimento* analisa as formas da arte cinematográfica como acontecimentos da matéria-imagem. Mesmo retomando as análises de *A imagem-movimento*, *A imagem-tempo* analisa as formas enquanto formas do pensamento-imagem. (...) Entre a imagem-afecção, forma da imagem-movimento, e o ‘opsigno’, forma originária da imagem-tempo, não passamos de uma família de imagens a outra, mas, sobretudo, de um lado a outro das mesmas imagens, da imagem como matéria à imagem como forma. Passaríamos, em poucas palavras, das imagens como elementos de uma filosofia da natureza às imagens como elementos de uma filosofia do espírito. Filosofia da natureza, *A imagem-movimento* nos introduz, pela especificidade das imagens cinematográficas, ao infinito caótico das metamorfoses da matéria-luz. Filosofia do espírito, *A imagem-tempo* nos mostra, através das operações da arte cinematográfica, como o pensamento oferece uma potência própria à medida desse caos (RANCIÈRE, 2005: 136).⁸⁵

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

Soa estranho a Rancière, da mesma forma, aquilo que ele identifica como sendo uma “historicização declarada” operada por Deleuze quanto à passagem entre os dois regimes de imagem. Uma classificação “natural” dos tipos de signos – objetiva – não poderia ser determinada por um evento externo às imagens cinematográficas como a emergência da Segunda Grande Guerra Mundial. E ainda, seria conveniente a captura de

⁸⁵ Tradução nossa. Traduzimos todos os outros trechos do livro de Rancière.

Hitchcock para marcar tal passagem, pois seu cinema refaria todo o percurso formal da imagem-movimento, seus avatares e disposições formais, sendo por isso, ao mesmo tempo, ápice da imagem-movimento (isto é, finalização da grande restituição das potencialidades intensivas da imagem-matéria, da restituição da percepção às próprias coisas, como vimos no final do primeiro capítulo), e esgotamento dessa imagem, momento de sua crise. Rancière não vê em que a paralisia motora em personagens de diversos filmes de Hitchcock (como *Vertigo/Um corpo que cai* (1958); *Rear window/Janela indiscreta* (1954); etc.) poderia impedir o encadeamento da ação. E se pareceria a Rancière que Deleuze estaria apenas “alegorizando” sobre os filmes de Hitchcock, seria apenas porque, em verdade, seria impossível encontrar qualquer passagem efetiva entre os dois regimes de imagem.

Deleuze teria necessidade de colocar a (ação da) imagem-movimento em crise porque a passagem entre o infinito da matéria-imagem e o infinito do pensamento-imagem é uma “história de redenção”, história da devolução das imagens à objetividade perdida para o cérebro e suas exigências voltadas para a utilidade e para a ação.⁸⁶ O cinema devolveria a percepção (objetiva) às imagens, redimindo-as ao tirar-lhes dos corpos, da trama da utilidade e da ação, dando-lhes um “encadeamento-em-pensamento”. No entanto, tal encadeamento seria também reintrodução da lógica do anteparo, de uma imagem que ocupa a centralidade perceptiva que interrompe o movimento (o cinema instaura um intervalo de movimento).

Nesse sentido é que Rancière vê nessa redenção da matéria uma pseudo-redenção, perfazendo uma nova captura. É então que Deleuze pararia a lógica do encadeamento mental das imagens, continua Rancière, arriscando-se a dar “autonomia” aos seres da ficção. E novamente Hitchcock seria invocado, agora retornando contra esse autor a própria paralisia (que Rancière ressalta ser um recurso aplicado segundo determinados fins expressivos) que o fez um dos anunciadores das imagens óticas e sonoras puras, transformando o que era uma paralisia “alegórica” em paralisia “real”, devolvendo a matéria-imagem ao caos pela anulação da ação.

Esse seria o ponto central de um grave problema que o cinema imporá ao pensamento segundo o lugar que ocupa na modernidade, ou no “regime estético da arte”, como prefere Rancière. Trata-se justamente, da oposição entre a idéia que o

⁸⁶ Ver final do primeiro capítulo.

“regime representativo clássico” e o “regime estético da arte” têm da arte. O pensamento de Deleuze para o cinema seria tributário, justamente, de um processo maior anti-representacional, de recusa da imposição da forma ativa à matéria:

No regime representativo, o trabalho da arte é pensado a partir do modelo da forma ativa que se impõe à matéria inerte para submetê-la aos fins da representação. No regime estético, essa idéia de imposição voluntária de uma forma a uma matéria é recusada. A potência da obra passa a se identificar a uma identidade dos contrários: a identidade entre o ativo e o passivo, entre o pensamento e o não-pensamento, entre a intencionalidade e a não-intencionalidade (RANCIÈRE, 2005: 140).

Seria o projeto de Flaubert para a literatura: a obra só teria a si mesma como ponto de apoio, sendo o estilo (do autor) liberado de toda matéria. Em contrapartida, do esforço deve resultar uma obra liberada da intervenção do autor, indiferente, em uma passividade absoluta sem vontade nem significação. Trata-se de um determinado regime de pensamento na arte como expressão de um pensamento, que se caracteriza pela recusa a impor a vontade às imagens, aos objetos, e deseja igualar-se ao seu contrário, tanto em Hegel (potência apolínea da idéia que enforma a matéria artística), quanto em Nietzsche e Deleuze (potência dionisíaca onde o pensamento abdica dos atributos da vontade, perdendo-se na matéria artística e igualando-se ao caos das coisas).

Mas o cinema, segundo Rancière, é um híbrido por estar condicionado ao seu dispositivo material, sendo “a encarnação literal dessa unidade dos contrários, a união entre o olho passivo e automático da câmera e o olho consciente do cineasta. (...) a câmera não tem como não ser passiva” (RANCIÈRE, 2005: 141). A própria identidade dos contrários se faria de antemão; e o olho do realizador, ao qual o olho mecânico da câmera estaria subordinado, condiciona o trabalho de montagem. O dismantelamento do “esquema sensorio-motor” não seria, assim, um processo evidente, pois o mesmo gesto liberaria e encadearia as potencialidades. É quando Rancière denuncia o retorno da lógica da forma que enforma a matéria no pensamento deleuzeano na idéia do esquema sensorio-motor da imagem-movimento: o dispositivo mecânico faz com que o ativo e o passivo sejam reinvestidos da potência de um espírito coordenador e soberano, como em Hitchcock, que Deleuze põe como o “demiurgo vencido pelo autômato que criou, afetado pela paralisia que ele lhe havia conferido” (RANCIÈRE, 2005: 142).

A oposição entre a imagem-movimento e a imagem-tempo é, pois, uma ruptura fictícia. Sua relação se parece bem mais com uma espiral infinita. A atividade da arte deve sempre se transformar em passividade, para, uma vez alcançada essa passividade, ser novamente contrariada. Se [Robert] Bresson aparece tanto

na análise da imagem-afecção quanto entre os heróis da imagem-tempo, é porque seu cinema encarna mais que qualquer outro essa dialética que está no cerne dos livros de Deleuze e, mais profundamente, encarna uma forma radical do paradoxo cinematográfico (RANCIÈRE, 2005: 143).

A distância entre o que a câmera captou e aquilo que deveria ter captado (a poética e as intenções do autor) é conjurada na “igualdade indiferente” com que são reunidas na montagem. E mais uma vez Rancière denuncia o retorno da forma intencional sobre a matéria passiva, trazendo como exemplo Bresson e o fato da obra deste ser analisada tanto em *A imagem-movimento*, quanto em *A imagem-tempo* na dupla referência entre a “vontade do artista e o movimento autônomo das imagens” (RANCIÈRE, 2005: 144) – o autômato manifestando o impensável no pensamento. É todo o espaço háptico bressoneano, espaço tátil (à parte do ótico), fragmentado e reconectado (pela montagem) por mãos que pegam em vez de tocar, tanto em cena, na tela, quanto na montagem; e onde Deleuze identifica uma potência do interstício a separar os planos e a encaixar vazios entre eles contra os encadeamentos sensório-motores. Mas Rancière considera tal oposição entre as duas lógicas de concepção do cinema...

quase indiscernível na prática. (...) uma quase indiscernibilidade entre uma lógica da imagem-movimento e uma lógica da imagem-tempo, entre a montagem que orienta os espaços segundo o esquema “sensório-motor” e aquela que lhes desorienta para que o produto do pensamento consciente se torne idêntico em potência à livre disponibilização de potencialidades das imagens-mundos. A cinematografia de Bresson e a teoria deleuzeana põem em evidência a dialética constitutiva do cinema, entendido como arte que consegue essa identidade primordial entre o pensamento e o não-pensamento definidora da imagem moderna da arte e do pensamento. Mas é também a arte que inverte o sentido dessa identidade para reinstaurar o cérebro humano em sua pretensão de converter-se em centro do mundo e ter as coisas a sua disposição. Essa dialética fragiliza de princípio toda vontade de distinguir por traços determinantes dois tipos de imagens e assim fixar a fronteira que separa um cinema clássico de um cinema moderno (RANCIÈRE, 2005: 146),

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

cinco.doze. IMAGEM-MOVIMENTO E IMAGEM-TEMPO REAFIRMADAS

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

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

imagem-cristal. Parece-nos algo particularmente difícil não ver disjunções em Godard ou em Syberberg, está evidente em seus filmes.

Se a imagem-tempo é *um outro Deleuze*, seu duplo cinematográfico, a imagem-movimento é *o outro cinema* para Deleuze.

Pois, quando se compara o que ele diz dos dois tipos de cinema, vê-se claramente uma continuidade entre sua filosofia da diferença e o cinema moderno. (...) Considero inegável que a imagem-tempo corresponde muito mais do que a imagem-movimento às concepções deleuzeanas do pensamento ou que ela é superior quanto à expressão de um pensamento da diferença (MACHADO, 2009: 294 e 295).

Assim, o pensamento deleuzeano está bem mais próximo da imagem-tempo; e a argumentação de Rancière, que orienta-se para provar a insustentabilidade da diferenciação dos dois regimes de imagens, acaba, pelo contrário, evidenciando a complexibilidade que há entre os dois regimes de imagens independentes, mas não estanques nem fechados em si.

Os filmes escapam aos seus autores, ou mesmo determinados autores escapam a si próprios, sua imagem (a imagem que vive em seus filmes, o estilo, a assinatura inconfundível) tomando a dianteira quando suas intenções expressas ainda o prendem à antiga formulação. Os exemplos são inúmeros e talvez esse seja o exemplo de Hitchcock. A paralisia motora de seus filmes não é apenas alegórica, com fins apenas dramáticos, mesmo que o próprio Hitchcock porventura assim a considerasse. São retenções motoras bem concretas, impedimento de locomoção, fobia a lugares altos etc. Tal paralisia não pára a imagem completamente, não interrompe a ação de todo; mas é uma forte presença de algo (o dismantelamento das situações sensório-motoras) que só encontrará seu pleno desenvolvimento mais tarde, após o Neo-Realismo Italiano. Alguma desconexão já está em jogo, mas muitas das conexões, evidentemente, ainda persistem em Hitchcock. Não haveria desconexão completa em Hitchcock, um autor, aliás, anterior à Segunda Grande Guerra Mundial (seu primeiro filme finalizado e creditado como diretor, *The pleasure garden*, data de 1925). Assim como não haveria primado algum de fatores externos a determinar o aparecimento da imagem-tempo. As condições pós-Segunda Guerra na Europa formam uma ambiência propícia para o aparecimento gradual da imagem-tempo. No entanto, a imagem-tempo data de *Cidadão Kane* (ainda em 1941) e, ainda mais distantes no tempo, dos filmes do período mudo de

Yasujiro Ozu. Como dizia Deleuze, a imagem-tempo é o fantasma que sempre assombrou o cinema...

**seis. AO FINAL DA CAMINHADA, VOLTO OS OLHOS PARA O
PERCURSO PERCORRIDO. NÃO VEJO MINHAS PEGADAS, JAZEM
UMAS SOBRE AS OUTRAS SOB MEUS PÉS: CONCLUSÕES**

Como entrar no problema:

Uma instância impensável, mas que nos desafia a desafiá-la, foi estendida desde *A saída dos operários da Fábrica Lumière*, de Louis Lumière (1895), até o mais recente filme finalizado. Uma extensão não espacial, mas promotora de territorialidade imanente, um plano onde a imanência se faz imanente apenas a si mesma. Estamos no momento mais crítico. Encontramo-nos no plano de imanência, com as imagens e os signos do cinema; mas também estamos sobre um plano de composição, entre as imagens e os signos cinematográficos. Um plano de composição é próprio à arte, apenas à arte. Como o cinema conjuga-os, seus dois planos? Como faz com que funcionem juntos? Como é possível um plano de imanência no cinema? Viemos até aqui atrás dessas respostas, prisioneiros de um labirinto borgeano, sem entradas, nem saídas; sem garantias de que algo será encontrado, sem nem mesmo sabermos ao certo se são as respostas, e não a própria procura, o que é possível encontrar. Talvez a busca valha apenas enquanto busca, sendo o lancinante virtual que se furta a qualquer atualização, e que só aceita o jogo indiscernível com sua atualidade. Mas algo resultou da caminhada, indícios, pedaços esparsos, fragmentos que se fazem por inconclusão. Vamos à término. E ao falso movimento de um fim.

Como sair do problema:

seis.um. O PLANO DE IMANÊNCIA E O TRANSCEDENTAL

“O campo transcendental se define por um plano de imanência”, escreve Deleuze,⁸⁷ “e o plano de imanência [se define] por uma vida” (DELEUZE, 1995). O campo transcendental não se confunde de maneira alguma com o transcendente; e não é a experiência, o vivido, pois não remete a sujeitos ou objetos (modelo da representação), mas a uma “pura corrente de consciência a-subjetiva, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem mim” (DELEUZE, 1995). A consciência transcendente, a relação sujeito/objeto, se ausenta; e o campo transcendental “definir-se-á como um puro plano de imanência” (DELEUZE, 1995). É um empirismo propriamente transcendental e se for uma consciência, o será sem objeto, nem “eu”, em uma relação apenas de direito – o campo transcendental não se define por uma consciência. Pois “a imanência absoluta é nela mesma: ela não está *em* alguma coisa” (DELEUZE, 1995), a imanência remete apenas a si mesma, é sempre imanência de si e só assim é que se constitui um plano de imanência. A imanência não é imanente nem mesmo à vida, ela é *uma* vida; não uma vida individual, mas a potência de uma vida singular imanente ao vivo, uma vida feita apenas de virtualidades. E mesmo a transcendência se constituiria como uma resultante da imanência. O plano de imanência é o transcendental, sem, contudo, ser kantiano, pois Kant *descobriu recobrando* a dimensão do transcendental:

A crítica de Deleuze é a seguinte: a instauração kantiana do transcendental termina por simplesmente *duplicar* a instância do empírico. Deleuze contrapõe-se a Kant do mesmo modo pelo qual Aristóteles se contrapõe a Platão. Uma vez aberto o hiato entre empírico e o ideal, entre o *a posteriori* e o *a priori*, estamos condenados à tarefa infinita e desesperada da impossível mediação – o trabalho sem resultado final das sínteses das sínteses das sínteses... (...) é a estrutura

⁸⁷ Em *A imanência: uma vida...*

bergsoniana virtual/real que permite a Deleuze remodelar a estética e a analítica transcendentais, evitando o problema da síntese do múltiplo da sensibilidade (PRADO JR., 2004: 164 e 165).

O plano de imanência não é o universo material, é um *constructo*, precisa ser edificado. No entanto, o plano de imanência criado por Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e memória* abarca o universo material, coincide com seus traços, mas nem por isso pode ser confundido com a matéria cambiante, com a extensão material. Se, no entanto, na argumentação de Deleuze em *A imagem-movimento*, a relação entre o plano de imanência e o universo material pode gerar certa dubiedade, a distinção torna-se clara com *O que é a filosofia?*, onde o plano de imanência é claramente definido como uma pré-elaboração do pensamento sobre o marulho das imagens convulsas, um corte no caos, ao mesmo tempo propagação infinita da matéria (*physis*) e proliferação do pensamento em uma pura consciência de direito (*noûs*). É nesse sentido que Deleuze diz do plano de imanência em *A imagem-movimento* que é um corte na matéria cambiante, no conjunto infinito das imagens-movimento, sucessão infinita da luz ou série de blocos de espaço-tempo. Um “corte” é o que está contido em seu continente, é dele deduzido. Porém, nada impediria que determinado corte não viesse a quase coincidir seus traços exteriores com seu próprio continente, ou mesmo a traçar-se sobre os traços de seu continente. Dessa forma, nos pareceu que Bergson edifica seu plano de imanência percorrendo traço a traço o regime de todas as imagens, o universo material, mas como um *constructo* exterior (e não interior) ao regime da variação universal da matéria, ao caos, pois com ele não se confunde de forma alguma. Portanto, o corte que é o plano de imanência traçado por Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e memória* é o conjunto de todas as imagens superposto ao universo material atravessado pelo Todo.⁸⁸

seis.dois. O INVISÍVEL E O INAUDÍVEL DO CINEMA

O cinema é pensamento pela *physis*, agenciamento de imagens-matéria sempre em movimento, imagens-matéria que são movimento. O cinema, como *pensamento e physis*, instaura um plano de imanência como um pressuposto necessário e construído para o seu próprio exercício de pensamento. A atualização de um virtual se dá em um estado de coisas, algo bem diferente da virtualidade das imagens e dos signos em um

⁸⁸ Bento Prado Jr. tem a mesma posição, contudo, discordando com relação ao corte. O plano de imanência não é o universo material. Mas para Prado Jr., um corte não pode coincidir com seu continente: “reportado ao caos, o plano de imanência é sempre dito no plural. (...) o plano de imanência não pode cobrir ou superpor-se ao caos (mesmo se se afirma que seu horizonte é infinito)” (PRADO JR., 2000, 314).

plano de imanência. Assim, “há uma grande diferença entre os virtuais que definem a imanência do campo transcendental e as formas possíveis que os atualizam, que os transformam em algo de transcendente” (DELEUZE, 1995). Enquanto o objeto e o sujeito “são quase inseparáveis de suas atualizações, o plano de imanência é em si mesmo virtual, do mesmo modo que os acontecimentos que o povoam são virtualidades” (DELEUZE, 1995). O plano de imanência é o que garante “aos acontecimentos virtuais uma plena realidade” (DELEUZE, 1995). Portanto, o plano de imanência é virtualidade, um impensável que não se atualiza, que não pode se atualizar; mas o plano de imanência é também, no cinema, um *invisível* e um *inaudível* que nunca se dá a ver ou é ouvido, mas que está lá, sempre; um “vento” constante que sopra na imagem não se sabe de onde, e/ou uma estranha “calmaria” que às vezes a toma; pré-organização do caos, da matéria bruta. Sobre ele transitam as imagens objetivas que atuam por todos os seus pontos sobre todos os pontos das outras imagens, conectando-se constantemente; e imagens subjetivas, centro de indeterminação no universo das imagens para onde variam todas as outras imagens.

A particularidade do cinema está, justamente, no assombro que suas primeiras imagens causaram ainda em 1895 pelas mãos de Louis Lumière: as imagens do mundo material aparecem no cinema como elas são, movimento, luz. Mas não é só isso. O assombro incontornável está no fato do *cinema ser aparição da physis sobre seu próprio plano de imanência, ser um intervalo de movimento na physis concomitantemente em que apresenta esse intervalo em uma tela: vemos as imagens sobre o invisível de um plano de imanência, que, a despeito de sua imperceptibilidade, existe e acolhe as imagens*. O cinema faz-se como matéria-imagem (na expressão de Rancière) na imagem-movimento, cujo ponto culminante em termos materiais é o cinema perceptivo, materialista e não-ativo, de Dziga-Vertov.⁸⁹ Com Vertov, a matéria é devolvida a sua própria objetividade para alguém do intervalo (anteparo cerebral). E há também o segundo regime das imagens do cinema, o pensamento-imagem (outra expressão de Rancière) da imagem-tempo, onde as imagens estariam sob a égide de sucessivos re-encadeamentos de cortes autônomos, “irracionais”, em relações

⁸⁹ Vertov, como vimos, é um exemplo que Deleuze privilegia nesse sentido. Além de Vertov, Deleuze cita como cinematografias cuja poética – em diversos graus conforme os autores e filmes – incluía alcançar o “marulho universal”, o regime de “variação universal da imagem-movimento”: o Cinema Impressionista Francês (da montagem quantitativa de Louis Delluc, Marcel L’Herbier, Jean Epstein, Germaine Dulac e Abel Gance), o Cinema Underground Americano (Stan Brakhage, Michael Snow, etc.) e a experiência de Samuel Beckett no cinema, *Film* (1965).

incomensuráveis entre as imagens nas séries divergentes e disjuntivas. Vemos no cinema modulações do devir virtual das imagens que encontramos fora da sala escura. Eis o bule de chá em um filme de Yasuhiro Ozu compondo uma natureza morta cinematográfica; esse bule no *set* de filmagem, pouco antes de Ozu filmar alguns *takes*; eis ainda o bule de chá hoje, em um depósito qualquer de Tóquio: são todas modulações virtuais da imagem-bule, *outros* bules, imagens que se diferenciam de si própria no tempo e que retornam como o *bule de chá filmado por Ozu*. Do ponto de vista da percepção (objetiva ou subjetiva), a única diferença entre os três momentos dessa imagem-bule é que, no filme, ela escapou da força entrópica do tempo, ela conserva-se, está em um bloco de sensações que é a arte como conservação das coisas, como definem Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*, a arte como o lócus da auto-conservação.

Assim, há duas conexões entre imagens no cinema que diferem quanto a sua natureza. Uma delas se faz por uma complexidade totalizável: a imagem-movimento (plano) e suas duas faces, segundo um Todo que muda e não cessa de mudar, ao qual ela exprime, e segundo as partes entre as quais passa; isto é, o Todo dividindo-se segundo as partes, e, ao mesmo tempo, reunindo as partes em um Todo (processo de diferenciação, montagem). E ainda, no processo de especificação, relacionada ao intervalo de movimento, o surgimento de espécies distintas de imagens (avatars da imagem-movimento, a imagem-percepção na extremidade receptora do intervalo, a imagem-afecção no interior do intervalo, a imagem-ação na extremidade motora do intervalo, a imagem-pulsão como transição entre a imagem-afecção e a imagem-ação, a imagem-relação e a imagem-reflexão como transição entre a imagem-ação e a imagem-relação) com signos pelos quais se compõem. É todo o regime orgânico, sensório-motor da imagem-movimento – com suas imagens e signos correspondentes – que faz nascer uma narração verídica segundo um Real suposto, pré-existente: a narrativa, constituindo-se pela relação sujeito/objeto, dando nascimento às identidades que compõem o modelo representacional.

E, por outro lado, há o outro regime de imagens, não mais o da imagem-movimento como representação indireta de um tempo subordinado ao movimento normalizado e instado a compor-se cronologicamente, mas o da imagem-tempo. Esta é, sob diversos aspectos, o inverso da imagem-movimento: o movimento torna-se aberrante, anormal, e vale mesmo por essa anormalidade na medida em que torna-se constitutiva da própria imagem, anulando o *continuum* reconstruído pela imagem-

movimento por intermédio da montagem invisível, isto é, nos procedimentos de montagem que asseguram as conexões legais do Real (a base de sua constituição) e a representação indireta do tempo pelo agenciamento das imagens da imagem-movimento (imagens percepção, afecção, ação etc.). O correlato do movimento aberrante é o tempo apresentado diretamente, pois já não depende do agenciamento das imagens movimento para se apresentar. *A imagem-tempo promove o retorno do simulacro no cinema*, em correspondência direta ao seu ressurgimento na arte moderna: afirmação de séries heterogêneas, divergentes e des-hierarquizadas por ressonâncias internas em Jean-Luc Godard, Marguerite Duras, Andrei Tarkovsky, Glauber Rocha, Júlio Bressane, mas também em Peter Greenaway, Lars von Trier, David Lynch, Apichatpong Weerasethakul ou Mohsen Makhmalbaf. A imagem-tempo é o simulacro. É uma nova complexidade, por certo não totalizável, avessa até a qualquer tentativa de unificação totalizante. Surgem nesse regime novas imagens e signos.

Ora, se é verdade que a situação sensório-motora impunha a representação indireta do tempo como consequência da imagem-movimento, a situação puramente ótica ou sonora abre-se com base numa imagem-tempo direta. (...) em vez da ‘situação motora-representação indireta do tempo’, temos ‘opsigno ou sonsigno-apresentação direta do tempo’ (DELEUZE, 1990: 324).

seis.três. VIRTUALIDADE NÃO-REPRESENTACIONAL DA IMAGEM-MOVIMENTO, RESSURGÊNCIA DO SIMULACRO NA IMAGEM-TEMPO

Parece-nos que o *sistema das imagens e dos signos (imagens que suscitam outras imagens) inteligíveis e pré-lingüísticos é o que povoaria um plano de imanência no cinema. O plano de imanência diz respeito aos dois regimes da imagem: não se atualiza, nem se cristaliza, mas é o suporte de atualizações e cristalizações, isto é, é o impensável e o invisível/inaudível tanto da imagem-movimento, quanto da imagem-tempo. “É sobre um plano de imanência que aparecem os cristais”* (DELEUZE, 1996: 54). “O plano de imanência contém a um só tempo a atualização como relação do virtual com outros termos, e mesmo o atual como termo com o qual o virtual se intercambia” (DELEUZE, 1996: 55 e 56). “O plano de imanência compreende a um só tempo o virtual e sua atualização, sem que possa haver aí limite assimilável entre os dois” (DELEUZE, 1996: 51). É no plano de imanência que estão os movimentos e os processos de pensamento (imagens pré-lingüísticas) e pontos de vista sobre tais movimentos e processos (signos pré-significantes): um enunciável, “o significável primeiro, anterior a qualquer significação” (DELEUZE, 1990: 311). Por conseguinte, a

relação entre essa matéria sígnica primordial e os enunciados que se inscrevem *a posteriori* no cinema (a narração, as questões de linguagem) guardam consonância com a própria relação entre um plano de imanência como solo fundamental *impensável* da filosofia e os conceitos que sobre esse plano são construídos. São as duas faces do plano de imanência, Natureza e Pensamento, *Physis* e *Noûs*: instâncias pré-subjetivas, não excludentes e complementares do plano de imanência, concomitantes na matéria sinalética a-significante e a-sintática que é o cinema para Deleuze.

A definição geral de signo em *A imagem-tempo* (“uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” (DELEUZE, 1990; 46)) ganha um caráter bem mais complexo ao ser problematizada no âmbito de um avatar da imagem-tempo, a imagem-cristal. Assim, os signos que compõem as cristalizações do atual e do virtual em uma mesma imagem bifacial, perfazem um jogo onde os dois signos estão em uma situação coalescente de distinção, indiscernibilidade e reversibilidade entre um pólo atual e um pólo virtual. Acreditamos que, para as cristalizações do atual e do virtual (imagem-cristal) em uma mesma imagem-signo bifacial, será preciso construir uma outra chave de compreensão, baseada na argumentação deleuzeana. Assim, *uma imagem-signo na imagem-cristal seria uma imagem que remete a outra imagem; esta imagem, por sua vez, sempre remete a primeira imagem e vice-versa, em um jogo onde os dois termos, as duas imagens-signo, estão em uma situação coalescente de distinção, indiscernibilidade e reversibilidade entre um pólo atual e um pólo virtual*. Remeter a uma imagem, para a imagem-signo da imagem-cristal, sendo, justamente, instalar-se no próprio circuito de indiscernibilidade e reversibilidade da imagem-cristal, instando a coisa a ser ela mesma do menor circuito atual/virtual até o último circuito cristalizado do universo cristalizável.

No entanto, *o signo, na imagem-movimento, correrá sempre o risco de ser tomado como tributário aos signos lingüísticos, de ser confundido com as condicionantes de uma linguagem*, apesar de, por definição, ser aquilo que escapa à representação, mesmo que surja necessariamente em um campo de representação, de significações explícitas e imagens reconhecíveis (ZOURABICHVILI, 2004). Pois o signo se exprime...

(...) numa pura singularidade, em algo único. É o signo, é a própria função do signo. Mas, na medida em que os signos encontram sua matéria na imagem-

movimento, formam os traços de expressão singulares de uma matéria em movimento, correm o risco de evocar mais uma vez uma generalidade que faria com que fossem confundidos com uma linguagem (DELEUZE, 1990: 57).

Se, ao discorrer sobre a imagem-cristal em *A imagem-tempo*, Deleuze a caracteriza de maneira inquestionável sob o ponto de vista das relações de *cristalização do par atual/virtual*, o mesmo não se dá com *A imagem-movimento*, onde as relações de *atualização de virtuais* estão subjacentes ao texto. No entanto, tal compreensão da imagem-movimento pareceu-nos evidenciar-se ainda mais quando cotejada à argumentação do próprio Deleuze em seu texto *O atual e o virtual*. Assim sendo, com o intuito de descolar o caráter representacional das imagens e dos signos da imagem-movimento, será preciso exacerbar a leitura dessas imagens e desses signos pelo ponto de vista do par atual/virtual. Sendo a primeira dimensão da semiótica pura, como a definiu Deleuze, será preciso definir em qual sentido tais imagens e signos escapariam à representação; e, por outro lado, de que forma se ligariam a um sentido representacional. O próprio Deleuze nos indica uma saída para o impasse quando afirma que:

A imagem-tempo direta é o fantasma que sempre assombrou o cinema, mas foi preciso o cinema moderno para dar corpo a esse fantasma. Essa imagem é virtual, em contraposição à atualidade da imagem-movimento. Mas, se virtual se opõe a atual, não se opõe a real, muito pelo contrário (DELEUZE, 1990; 56).

A virtualidade coloca em cheque as identidades (modelos) onde as soluções jamais são pré-determinadas. Sobre o plano de imanência do cinema, sobre tal virtualidade, há imagens dos mais variados tipos, segundo um dos regimes aos quais elas pertencem, da imagem-movimento ou da imagem-tempo. As imagens surgem por um processo de atualização sobre o plano de imanência pela representação indireta do tempo, quando da imagem-movimento; e por um processo de cristalização de um atual e um virtual em uma apresentação direta do tempo, quando pertencem ao primeiro aspecto pleno do regime da imagem-tempo (a imagem-cristal). Seria preciso, então, reavaliar a posição de Pierre Lévy.⁹⁰ Tendo em vista o processo de cristalização e sua diferença em relação às atualizações, acreditamos que a análise de Lévy diga respeito muito mais ao virtual do que a sua atualização. Pois é a virtualidade que coloca as identidades em cheque, é uma indeterminação. Sua resolução em um processo de atualização, contudo, não é uma indeterminação, mas uma determinação.

⁹⁰ Ver o quinto capítulo.

Mas tudo isso diz respeito às imagens por si mesmas e nada diz sobre o caráter conectivo-perceptivo das imagens que refletem os traços das outras imagens, referindo-se por sua própria conta a esta ou àquela imagem, instaurando repulsas e atrações. Esse é o signo, tal como enunciado por Deleuze nos livros do cinema, uma imagem referida a outra imagem. O signo é uma disposição da imagem de estar com outra imagem, de estabelecer parcerias entre imagens no universo maquínico, de instituir conexões, “traços de expressão que compõem essas imagens, as combinam e não param de recriá-las, levadas ou carregadas pela matéria em movimento” (DELEUZE, 1990, 47). Mas há duas formas do signo conectar-se, pois se o signo *remete* à outra imagem na imagem-tempo em uma relação não-hierárquica, conectividade pura, na imagem-movimento ele *representa* uma outra imagem, se põe no lugar da outra imagem, seu modelo, sendo dela uma cópia. No entanto, para Deleuze, ambos regimes fazem parte da semiótica pura livre das condicionantes lingüísticas, a imagem-movimento sendo a primeira dimensão da semiótica pura, a imagem-tempo sendo a segunda dimensão. “As kinoestruturas e as cronogêneses são dois capítulos sucessivos de uma semiótica pura” (DELEUZE, 1990: 312).

Acontece que se os signos (e as imagens) da imagem-movimento fazem parte da semiótica pura, é por se encontrarem ainda virtualizados sobre a virtualidade de um plano de imanência, constituindo-se pelo que há de virtual na imagem-movimento. De outra forma: *quando ainda não atualizado, o signo da imagem-movimento é virtualidade não-representacional sobre a virtualidade do plano de imanência*. A primeira dimensão da semiótica pura, a semiótica da imagem-movimento, constitui-se da miríade ainda não-atualizada de seus signos, virtualidade a caminho da atualização que dará origem às imagens-sonho (com seus onirossignos), imagens-lembrança (o flash-back e os mnemossignos correspondentes), imagens-delírio, imagens-mundo, etc.: “a imagem-lembrança ou a imagem-sonho (...), em si mesmas, estas imagens são imagens virtuais (...) que nunca cessam de se atualizar por conta própria” (DELEUZE, 1990: 324). É a atualidade da imagem-movimento que constrói a continuidade pelo restabelecimento de um Real pré-determinado a partir da fragmentação resultante da instauração do intervalo. O processo de atualização das imagens anula a apresentação direta da virtualidade, presentificada e integrada à ancoragem psicológica do *flash-back*, das imagens-sonho, etc., ensejando um modelo de Verdade a partir da relação entre cópia e modelo (relação representacional). Atualizados, os signos da imagem-

movimento não apresentam a própria coisa, mas são dela uma representação, uma substituição por semelhança, por analogia. Tal imagem, que representa uma outra imagem em um campo de significações explícitas e coisas plenamente reconhecíveis, não seria exatamente um signo, já que, para Deleuze, o signo não é representacional. *A primeira dimensão da semiótica pura é constituída pela virtualidade sgnica na imagem-movimento e dela já não fazem parte os signos atualizados da imagem-movimento no plano de imanência, atualização necessariamente representacional, instituidora de identidades na relação entre um sujeito e seu objeto – sendo a imagem-cristal, a mais elementar das imagens plenas da imagem-tempo, em seu circuito cristalizado entre um atual e seu virtual distintos e coalescentes, mas indiscerníveis e intercambiantes, a forma geratriz da segunda dimensão da semiótica pura, da imagem-tempo. A imagem-tempo apresenta diretamente sua virtualidade, é o tempo em sua apresentação direta, recriando a coisa a cada nova descrição, ressurgência do simulacro, a própria coisa, o “objeto da realidade” que Pasolini não pára de invocar. “Se no platonismo a idéia é a coisa, na subversão do platonismo cada coisa é elevada ao estado de simulacro” (MACHADO, 1990: 34).*

seis.quatro. SEMIÓTICA DA *PHYSIS* E SEMIÓTICA DA *NOÉISIS*

Como vimos, os dois regimes de imagens do cinema comporiam a semiótica pura, isto é, a semiótica depurada dos condicionantes lingüísticos presentes na semiologia, na semiologia do cinema e mesmo na semiótica de Peirce (os interpretantes do sistema sgnico peirceano). Para a semiologia, o cinema é uma linguagem, uma linguagem importante, até; mas o que continua sendo o primordial nessa ciência dos signos aplicada sobre o cinema é a língua, que empresta seus parâmetros positivos (o que é adaptável às outras linguagens) e negativos (o que não é adaptável às outras linguagens) para todas as linguagens. Para Deleuze, pelo contrário, o cinema, não tendo como parâmetro nenhuma língua ou linguagem, é “o” lugar privilegiado de uma semiótica sem o concurso de disposições languageiras. *O cinema é a semiótica da physis* (sua primeira dimensão, da imagem-movimento em seu aspecto virtual) e *a semiótica da noésis* (a semiótica do ato de pensamento, sua segunda dimensão, da imagem-tempo).

Podemos agora compreender sob um novo aspecto a crítica de Deleuze à posição de Christian Metz. Pois a semiologia do cinema substitui a imagem cinematográfica pelo enunciado, fazendo do cinema algo assimilável por analogia não a uma língua, mas

a uma linguagem – a rede de analogias onde a representação se faz (entre a imagem cinematográfica e seu modelo lingüístico) sobre uma semelhança baseada em uma impressão de realidade. A não-representatividade da imagem-movimento, sua virtualidade, é uma questão de direito, já que sua atualização se dá em um campo representacional pela emergência do esquema sensório-motor, talvez um pouco como a diferenciação entre a *langue/cinema* e a *parole/filme* em Pasolini, a *langue* constituindo-se em um puro virtual. Mas Pasolini, como vimos, se serve em demasia dos termos da lingüística, o que torna qualquer aproximação com o projeto deleuzeano algo que precisa ser realizado sempre com muito cuidado. De qualquer maneira, não é fácil desmontar o esquema sensório-motor, desfazer as imagens-ação e se lançar no regime da variação universal anterior a qualquer intervalo para lá encontrar a virtualidade da imagem-movimento. O regime da variação universal da imagem-movimento, por certo, nada tem de representacional, é o agenciamento das imagens-percepção desconectadas da ação. Esse foi, como vimos, o projeto de Vertov, ao qual poderíamos acrescentar que o que ele apresenta em seus filmes, pelos menos nos momentos de interação constante da matéria sobre si mesma, é a própria modulação da coisa, da matéria, da imagem em constante reposição no tempo – os objetos de Pasolini que, subitamente, ganhassem o filme em um momento de rebatimento direto da *langue/cinema* sobre a *parole/filme*. É a imagem que, tornada signo, não pararia de remeter a todas as outras imagens do universo em uma cadeia interminável.

seis.cinco. IMPORTÂNCIA DA IMAGEM-MOVIMENTO

No primeiro parágrafo do *Prólogo à Imagem-movimento*, Deleuze define seu projeto geral sobre o cinema como uma taxionomia das imagens e dos signos cinematográficos. Parece-nos que é realmente disso que os dois livros do cinema tratam: como as imagens e os signos combinam-se no cinema em prol da criação de pensamento que, ao final, tenderia mesmo a substituir as próprias imagens. A proposta passa por um reordenamento de todo o cinema por esse crivo. No entanto, Roberto Machado não considera a questão dos signos como essencial para os livros do cinema de Deleuze (MACHADO, 2009: 255 e 256 – *nota de pé de página*). Evidentemente que a própria constituição de nosso estudo parte do pressuposto contrário, ou seja, que uma abordagem pela imagem e pelo signo seria fundamental para a leitura de *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*.

Para Machado, há uma inequívoca opção de Deleuze pelo cinema da imagem-tempo; as imagens disjuntivas, os cortes irracionais, etc., remeteriam fortemente à filosofia de Deleuze, à crítica à representação e constituição de um pensamento pela diferença em detrimento da identidade. Machado dá cinco motivos para defender sua posição: o elogio à mutação cinematográfica (e metafísica) do ideal de verdade no cinema em Orson Welles; a importância dada ao rompimento do esquema sensório-motor e ascensão das imagens óticas e sonoras puras com o Neo-Realismo Italiano; a determinação da imagem-tempo como mais afeita à natureza do cinema; o estabelecimento de correlações entre *cinema clássico/regime orgânico/todo aberto* e entre *cinema moderno/regime cristalino (vida não orgânica)/o fora*, com suas respectivas narrações, descrições e narrativas, sendo que a filosofia de Deleuze participa com decisão do segundo bloco; e (motivo considerado mais evidente) a relação entre *cinema clássico/associação* e entre *cinema moderno/interstício* (o “entre” as imagens que conjura o cinema do “um”, o “e” que abjura o cinema do “ser = é”) (MACHADO, 2009: 295 e 296).

Pareceu-nos que tal opção em favor da imagem-tempo em detrimento da imagem-movimento, se evidente, não caracteriza, por outro lado, uma inferioridade da segunda, da mesma forma que não há uma “inferioridade” entre uma filosofia representacional e uma filosofia da diferença. São refregas no interior do pensamento, atritos contínuos entre argumentos inconciliáveis de filosofia que se opõem; idades diferentes do pensamento, às quais corresponderiam duas idades diferentes do cinema – “idade” entendida menos no sentido cronológico do que no de potências concomitantes (ou não) e oponíveis. Mas há também uma questão interior à imagem-movimento, e que só a ela diz respeito, que é proporcionar o surgimento intervalar do cinema. Mesmo que o movimento aberrante tenha sido neutralizado e normalizado no início e que a apresentação direta do tempo tenha sido anulada em prol da construção “formal” das imagens sensório-motoras (percepção, afecção e ação) – pois o tempo direto não precisaria esperar a Segunda Grande Guerra para irromper – a imagem-movimento intervalar é o cinema em seu aparecimento em um plano de imanência. E pela imagem-movimento é que se poderia descer à variação universal das imagens (Dziga-Vertov). Tais processos se dão *na* imagem-movimento, *pela* imagem-movimento.

Contudo, considerando as razões dadas por Machado para a opção de Deleuze pela imagem-tempo, poderíamos incluir a própria atualização dos signos da imagem-

movimento, necessariamente uma atualização representacional, como mais um motivo. Só a imagem-tempo daria curso aos signos não-representacionais: na imagem-cristal, onde as imagens e os signos não parariam de remeter um ao outro, onde a indiscernibilidade e a intercambialidade entre o atual e o virtual não deixariam as identidades se fixarem, é que o cinema retornaria como simulacro, como imagem maldita que anularia a hierarquia entre modelos e cópias da imagem atual/representacional na imagem-movimento. Atual e virtual diriam respeito, no cinema, à relação com o tempo, e, igualmente, à relação sgnica e imagética.⁹¹

seis.seis. MATÉRIA E PENSAMENTO NO CINEMA

Voltemos à gravação da morte de Kennedy invocada por Pasolini. Afinal, o que é aquilo? Não é arte, não foi realizada com essa intenção, muito menos pôde ser capturada para esse fim pela instituição artística. Se levarmos em conta a tradicional categorização do cinema, esse filme não poderia ser enquadrado como ficção, Kennedy efetivamente morreu, mas também não seria um documentário. Cinema verdade?, cine-reportagem? Não, nada disso. Ela não foi feita para ser projetada ou televisionada, a despeito de ter sido apropriada para esse fim um sem número de vezes. Não passa de uma filmagem gratuita sobre uma efeméride. No entanto, é uma das imagens mais importantes do século XX e é como imagem que deve ser levada em conta. Ela faz parte da história do cinema. Essa imagem, assim como outras imagens similares, nos diz muito, é parte inalienável de nossa história. Se é como imagem cinematográfica que ela deve ser considerada, o que fazer com essa imagem se o cinema se constituísse apenas como um dispositivo de narração, nascido pela constituição da narração, com direito a ser cinema apenas pelo pacto institucional e social que é por vezes confundido com o próprio cinema, a sala escura, a recepção coletiva, a sessão paga, etc.?

A natureza do cinema, como vimos com Deleuze, antecipa-se a toda essa discussão. É matéria sinalética surgida por um intervalo de movimento (em última instância, o cérebro como coordenador de ações); e seus signos são imagens, imagens que são modulações do devir virtual das imagens da *physis*; é essa a primeira dimensão

⁹¹ Para Machado, contudo, a relação entre o atual e o virtual nos livros do cinema de Deleuze se daria apenas em referência ao tempo: “se virtual e atual são conceitos fundamentais da filosofia de Deleuze, a ponto de estarem presentes em todos os seus livros, em sua reflexão sobre o cinema ele os explicita pela relação com o tempo, ou pelo conceito de tempo tal como formula servindo-se mais uma vez de Bergson” (MACHADO, 2009: 277).

da semiótica pura, regime da imagem-movimento, da “matéria-imagem”. Mas é preciso ir além do intervalo, é preciso instaurar o pensamento, o “pensamento-imagem” que recobre a “matéria-imagem”, que faz da tela não mais a extensão de um plano de imanência material sobre o cinema, mas de um plano de imanência propriamente noético, um córtex como plano de neurônios e sinapses, regime da imagem-tempo. Evidentemente que o pensamento não está ausente da imagem-movimento, mas nela o pensamento resulta do agenciamento sensório-motor que tem a ação como fim e a *utilidade* da imagem como motor. Da mesma maneira, a matéria não desaparece na imagem-tempo, ao contrário, é com a apresentação direta do tempo que as imagens, as coisas, são alvo de constantes reposições.

A duração de uma imagem-movimento qualquer é efetiva, porém indireta, pois é dada como composição do movimento. Já a imagem direta do tempo (...) produziria imagens virtuais de um pensamento que é também corpo e de um corpo que é também pensamento (...), que não dependem do movimento do sujeito, seja inconsciente ou consciente, do conhecimento ou da ação. As imagens-tempo diretas pertencem a um mundo transcendental que está nos corpos como posturas ou cicatrizes e por isso já são um corpo que é também pensamento (COSTA, 2006: 108 e 109).

seis.sete. PLANO DE IMANÊNCIA, PLANO DE COMPOSIÇÃO, CINEMA

A opinião (*doxa*) é feita por associação de idéias, por uma cadeia de semelhanças associadas, regras constantes segundo contigüidades, causalidades, razões ordenadas etc. Contra ela se insurgem formas criadoras de pensamento, criações em filosofia, em arte e em ciência, que vencem o caos deixando que um pouco dele tome a atmosfera preta de opiniões tranquilizadoras. E se o artista mergulha no caos é para de lá trazer “*variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito” (DELEUZE; GUATTARI: 1992: 259). É apenas do caos que o artista pode saltar para a composição, para o plano de composição que ele erige. Trata-se, portanto, de uma luta contra o caos; contudo, a batalha contra o inimigo revira-se, torna-se aliança, pois é pela luta contra o caos que se poderá vencer a opinião, os sedimentos de clichês que teimam em aparecer na película no momento mesmo da filmagem, pois os clichês (as relações sensório-motoras atualizadas em um estado de coisas) tomam as imagens como as ervas daninhas se espalham pelo campo, sufocando a vegetação. A opinião, o clichê, e não o caos, é que inviabilizam a imagem

do cinema, é que tomam o plano de imanência do cinema sufocando suas imagens e signos.

Esse estudo apoiou-se em muito, quanto ao plano de imanência, nas argumentações contidas em *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, onde acreditamos que a natureza do cinema pôde ser *tocada*. No entanto, em *O que é a Filosofia?*, Deleuze e Guattari estabelecem delimitações permeáveis, mas distintas entre filosofia, arte e ciência. As três formam planos, mas planos distintos, segundo a natureza de cada uma: plano de imanência da filosofia (composto por conceitos e personagens conceituais), plano de referência ou de coordenação da ciência (por função de conhecimento e observadores parciais) e plano de composição da arte (por sensação e figuras estéticas). A filosofia traça um plano de imanência até o infinito com conceitos consistentes sob a ação de personagens conceituais; a ciência renuncia ao infinito em prol da referência, traçando um plano de coordenadas que definem funções referenciais sob a ação de observadores parciais; a arte recria um finito que venha a restituir o infinito, traçando um plano de composição que carrega sensações compostas sob a ação de figuras estéticas. A arte se define pela composição e o que não é composto não pode ser arte. A composição estética é o trabalho da sensação. *A arte não comporta outro plano que não seja o de composição estética*. O plano de composição não é apenas espaço-temporal, mas qualitativo, inclui posturas, vozes, cores etc., e se faz à medida que a obra avança. Os planos de composição compõem molduras e junções encaixáveis entre si: são os enquadramentos que sustentam as blocos de sensações. Por um lado, há um “desenquadramento” por uma linha de fuga, abrindo o território para o universo, da casa ao cosmos, dissolvendo as identidades. Por outro lado, a desarticulação dos planos cria novos afectos para além das bordas da tela.

“*A junção (não a unidade) dos três planos é o cérebro*” (DELEUZE; GUATTARI: 1992: 267). Não o cérebro como formação e comunicação de opiniões, mas como interstício, nas “fendas sinápticas, nos hiatos, nos intervalos e nos entre-tempos de um cérebro inobjetivável, onde penetrar, para procurá-los [os objetos mentais da filosofia, da ciência e da arte], seria criar” (DELEUZE; GUATTARI: 1992: 268 e 269). A arte conserva os blocos de sensações na durabilidade do seu material, compostos de perceptos e afectos que não são percepções e afecções, mas seres independentes de uma experimentação e que excedem o vivido. A sensação é tão cerebral quanto o conceito ou a função de conhecimento; é excitação enquanto se

conserva, conservando suas vibrações; resposta da arte ao caos. A sensação contrai a vibração do excitante “sobre uma superfície nervosa ou num volume cerebral (...), conserva contraindo o que a matéria dissipa, ou irradia, faz avançar, reflete, refresca ou converte” (DELEUZE; GUATTARI: 1992: 271). A sensação está sobre o plano, “um plano de composição, em que a sensação se forma (...). A sensação preenche o plano de composição” (DELEUZE; GUATTARI: 1992: 272). Pela sensação contemplamos os elementos da matéria.

*Mas o cinema não concerne apenas à arte e sua riqueza específica está justamente nesse transbordamento. Pois o cinema realiza a captura do caos da sua própria maneira, sendo modulação da physis em um plano estendido sobre a matéria fluente (como ressaltava Pasolini). Como vimos, é no cinema que se evidencia, como em nenhum outro locus, que o intervalo é a tela que revela a luz. O intervalo instaurado pelo cinema nos apresenta modulações das coisas, da matéria, em uma tela. O cinema faz participar de seu sistema as partes (as coisas) e os conjuntos de partes do mundo material, prolongando-os sob suas próprias condições, como imagem ótica e imagem sonora, imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação etc. No cinema, as imagens – e as imagens diferenciadas que são os signos – fluem, compostas diretamente do caos, automovimento e autotemporalização da matéria fluente sobre um plano de imanência. É o próprio movimento bergsoniano que Deleuze descobriu no cinema, a realização em imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matéria e memória* onde um plano de imanência se faz sobre os traços do caos da matéria fluente. Acontece que o cinema logo descobriu-se como arte, fez-se arte, conquistou e conservou para si a dimensão artística. O cinema é igualmente parte da história da estética e do pensamento em arte. A arte, o filme, captura um pedaço do caos. É composição do caos, potência que o torna sensível, de onde retira uma sensação caóide, isto é, instância de realidade produzida sobre o plano que recorta o caos. É nesse sentido que, não deixando de instaurar um plano de imanência, o cinema instauraria, concomitantemente, um plano de composição, povoado por blocos de sensação compostos não mais por percepções e afecções, mas por afectos e perceptos. Sobre ambos os planos do cinema, que tendem a sobreporem-se ou mesmo a confundirem-se, transitam em velocidades infinitas as imagens e as imagens-sígnicas.*

Todo nosso empenho teve como *leitmotiv* apresentar o cinema não como arte (embora não questionemos em nenhum momento tal condição, pelo contrário), muito

menos como símile ou reprodução “menor” do mundo físico (sendo, isso sim, modulação da *physis*), muito menos ainda como representação, como imagem representacional (daí o esforço por caracterizar uma dimensão virtual não-representacional para a imagem-movimento). O cinema promove o encontro da matéria, como matéria fluente, com o pensamento, pelo pensamento. Para tanto, o cinema instaura um plano de imanência; e constituindo-se como arte – e a inclinação para a arte se faz poderosamente nele –, o cinema instaura concomitantemente um plano de composição: um plano de imanência como constituição de suas linhas sobre o caos em seus dois regimes de imagem e suas duas semióticas puras, *physis* e *noésis*; e um plano de composição, povoado por blocos de sensação compostos por afectos e perceptos, imagens e signos de sensações independentes de um vivido, e que instaurariam, por sua vez, as mesmas distinções entre regimes e semióticas que àquelas encontradas sobre seu plano de imanência.

Podemos agora apresentar nossa hipótese não mais como hipótese, mas como finalização da caminhada: as imagens e os signos do cinema (as duas semióticas puras, da imagem-movimento e da imagem-tempo, sem ligação *a priori* com a língua ou a linguagem) comporiam concomitantemente um plano cinematográfico de composição e um plano cinematográfico de imanência (ambos instâncias pré-lingüísticas) numa relação de povoamento e constituição dos planos, sobre os quais se fundamentariam a função estética e a função noética do cinema. Tal junção dos planos se dá como pensamento, composto ora como agenciamento sensório-motor da imagem-movimento, ora como interstício, como hiato sináptico na imagem-tempo.

seis.oito. RESUMANDO

Façamos um resumo de nosso estudo. Em *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, Gilles Deleuze recupera o conceito bergsoniano de “imagem” para o cinema. Este seria instaurado por um intervalo de movimento na matéria fluente e objetiva, uma “opacidade” que revela a luz, antes ininterrupta. É a mesma operação pela qual Henri Bergson define o ser vivo. Tanto o intervalo do cinema, quanto da matéria viva, se dariam sobre um plano de imanência, instância impensável, mas necessariamente construída, delimitação pré-conceitual para a operacionalidade do próprio pensamento. A novidade sempre renovável do cinema é ser aparição da *physis* sobre seu próprio plano de imanência, apresentando, em sua própria constituição, esse intervalo em uma

tela. É na tela do cinema que vemos suas imagens, instauradas sobre o *invisível* e o *impensável* de um plano de imanência. Por outro lado, ainda nos livros do cinema, Deleuze suscita uma dimensão da ciência dos signos que, ao contrário da semiologia de extração lingüística, e mesmo da semiótica peirceana, não seria tributária a qualquer aspecto lingüístico. Uma semiótica depurada de condicionantes lingüísticos fundada no cinema, nas imagens-movimento e nas imagens-tempo, matéria sinalética, não lingüisticamente formada. Tal semiótica pura, semiótica da *physis* e da *noésis*, seria o sistema das imagens e dos signos não-lingüísticos do cinema, da imagem-movimento e da imagem-tempo.

As imagens e os signos cinematográficos instauram-se em um plano de imanência, *constructo* bergso-deleuzeano que coincide, no cinema, com o conjunto da matéria objetiva; no entanto, há diferença de natureza entre o plano de imanência e a matéria fluente, coincidentes apenas exteriormente. O plano de imanência é delimitação, mesmo que infinita; a matéria é imagem, luz que se propaga sem anteparo. É Bergson quem constrói um plano de imanência sobre a matéria objetiva em *Matéria e memória*, sendo Deleuze quem o considera para o cinema. As imagens e os signos cinematográficos povoam, concomitantemente, um plano de imanência e um plano de composição de arte, pois o cinema, intervalo na matéria fluente, também pode apresentar-se como o resultado do trabalho estético de seus autores. As imagens e os signos do cinema compõem as duas dimensões da semiótica pura, da imagem-movimento e da imagem-tempo: na primeira, como virtualidade (já que sua atualização se dá em um campo representacional); e na segunda, por um processo de cristalização, como aparição direta em um campo não-representacional, mas também como disjunção, simulacro, como re-encadeamento perpétuo por cortes irracionais em séries divergentes.

seis.nove. CONFISSÃO PAGÃ

Desejo mais profundo: ao oferecer a palma da mão para que pouse a borboleta, perceber que o movimento que move aquilo que se movimenta na borboleta não é só movimento, nem só borboleta, mas um movimento-borboleta que se diferencia de si próprio: imagem sobre imagem sobre imagem no plano de imanência onde Alberto Caeiro habita.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AGEL, Henri. **Estética do cinema**. São Paulo: Cultrix, 1982.

ALLIEZ, Éric. **A Assinatura do mundo** – O que é a filosofia de Deleuze e Guattari? Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. **Da impossibilidade da fenomenologia** – sobre a filosofia francesa contemporânea. Rio de Janeiro: Editora 34.

_____. **Deleuze filosofia virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **Gilles Deleuze, uma vida filosófica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.

AUMONT, Jacques. **A Estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.

_____. **A Imagem**. São Paulo: Ed. Papyrus, 1993.

_____. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus Editora, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2003.

BARROSO, Miguel Angel. **Pier Paolo Pasolini** – La brutalidad de la coherencia. Madrid: Ediciones Jaguar, 2000.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1992.

BAZIN, André e outros. **A política dos autores**. Lisboa: Assírio e Alvin, 1976.

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

_____. **O cinema** – ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- BERGALA, Alain. **Nadie como Godard**. Barcelona: Paidós, 2003.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHABROL, Claude (y otros). **La nouvelle vague – sus protagonistas**. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- COSTA, Cláudio da. **As dobras da imagem ou a visibilidade expandida**. In: CRUZ, Jorge (org.). *Gilles Deleuze: sentidos e expressões*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.
- DANEY, Serge. **A rampa – Cahiers du Cinema, 1970-1982**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. **Cine, arte del presente**. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Bergsonismo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- _____. **Conversações – 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. **L'abécédaire de Gilles Deleuze**. Coffret 3 DVDs. Editions Monparnasse.
- _____. **L'immanence: une vie...** Philosophie, n° 47, sept 1, 1995, pp. 3-7 (*A Imanência: uma vida...*, tradução de Tomaz Tadeu da Silva disponível em <<http://www.scribd.com/doc/7182897/Deleuze-Gilles-A-Imanencia-Uma-Vida>>. Última consulta: 26/01/2010)
- _____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

- _____. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. **O atual e o virtual**. In: ALLIEZ, Eric. *Deleuze filosofia virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **Postulados da lingüística**. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia Clássica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1988.
- EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1990 (A).
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1990 (B).
- FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.
- GIL, José. **Movimento Total** – o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GOTTLIEB, Sidney. **Hitchcock por Hitchcock**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.
- GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- GRÜNNEWALD, José Lino (org.). **A idéia do cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.
- GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- GUIMARÃES, César. **Imagens da Memória** – entre o Legível e o Visível. Belo Horizonte: Curso de Pós-Graduação de Estudos Literários/Editora da UFMG, 1997.
- HARDT, Michael. **Gilles Deleuze, um aprendizado em filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. **Hitchcock / Truffaut** – Entrevistas. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

JAEGER, Werner. **Paidéia** – a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler** – Uma História Psicológica do Cinema Alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LÉVY, Pierre. **O Que É o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACDONALD, Dwight. **El cine soviético: una historia y una elegía**. Buenos Aires: Editorial Sur, 1956.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MARRATI, Paola. **Gilles Deleuze: Cine Y Filosofía**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O cinema e a nova psicologia**. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal/Embrafilme, 1983.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MITRY, Jean. **Estética y psicología del cine: tomo 1. Las estructuras**. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002 (A).

MITRY, Jean. **Estética y psicología del cine: tomo 2. Las formas**. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002 (B).

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal** – prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Crepúsculo dos ídolos** – ou como filosofar com o martelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Genealogia da moral** – uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral**. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

ORLANDI, Luiz B. L. **Filosofia em tempo de cinema** (col. Primeira Versão). Campinas: IFCH-Unicamp, 1990.

PARAIRE, Philippe. **O cinema de Hollywood**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade** – os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papirus, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogos com Pier Paolo Pasolini** – Escritos (1957/1984). São Paulo: Nova Stella, 1986.

_____. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

PELBART, Peter Pál. **Imagem do pensamento e plano de imanência**. In: *O tempo não-reconciliado – imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

PESSOA, Fernando. **Obra poética** (vol. único). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PLATÃO. **A república**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

PLATÃO. **O sofista**. In: *Diálogos v. 1: Teeteto* (ou do conhecimento), *Sofista* (ou do ser), *Protágoras* (ou sofistas). Bauru: Edipro, 2007.

PRADO JR., Bento. **A idéia de plano de imanência**. In: ALLIEZ, Éric. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. **Plano de imanência e vida**. In: *Erro, ilusão e loucura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **Presença e Campo Transcendental: Consciência e Negatividade na Filosofia de Bergson**. São Paulo: Edusp, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema** – Vol. I: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema** – Vol. II: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **¿De una imagem a otra? Deleuze y las edades del cine**. In: *La fábula cinematográfica – reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** (vols: I, II, III). Lisboa: Horizonte, 1983.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1995.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia** – Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. São Paulo: Edusp/Contraponto, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**, escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. **Os filmes da minha vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VEILLON, Olivier-René. **O cinema americano dos anos cinquenta**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

VEILLON, Olivier-René. **O cinema americano dos anos trinta**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

_____. **Mito & pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

XAVIER, Ismail. **O cinema moderno segundo Pasolini**. In: *Revista de Italianística*, v.1, n.1, julho de 1993. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/UPS, 1993.

_____. **O discurso cinematográfico** – a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ZOURABICHVILI, François. **Una Filosofía del Acontecimiento**. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)