

Universidade Federal do ABC

Ana Luísa Coutinho Fialho

O Cinema em Gilles Deleuze: apontamentos sobre a imagem-movimento

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Filosofia da Universidade Federal do ABC como pré-requisito para obtenção do título de Bacharela em Filosofia.
Orientadora: Marinê de Souza Pereira

São Bernardo do Campo

2020

RESUMO

Em *Cinema 1 – A Imagem-Movimento*, Deleuze constrói conceitos que tratam dos elementos fundamentais de sua filosofia a respeito do cinema, tendo como ponto de partida a análise bergsoniana do movimento, em *A Evolução Criadora* (primeiro comentário a Bergson), e da imagem, em *Matéria e Memória* (segundo comentário a Bergson). Bergson, que conviveu com o cinema em seus primórdios (final do séc. XIX e início do séc. XX), faz menção a ele com uma concepção muito diversa da que a filosofia deleuziana viria a fazer. Apesar disso, sua crítica à maneira pela qual construímos nossa noção de movimento acaba conectando-se diretamente ao cinema pós-montagem, fertilizando um solo riquíssimo de análises filosóficas acerca do cinema, que Deleuze aproveitou para a elaboração de suas obras sobre o tema. Uma pergunta que norteia esse processo é: como os blocos de imagem-movimento deleuzianos refletem a duração bergsoniana?

Palavras-chave: Cinema, Deleuze, Bergson, Imagem-movimento.

INTRODUÇÃO: A IMAGEM-MOVIMENTO

São muitas as pontes passíveis de serem construídas entre o terreno artístico e o filosófico. Neste trabalho temos a intenção de abordar a riqueza de detalhes da construção filosófica deleuziana acerca do cinema e a maneira pela qual ele utiliza, brilhantemente, a metafísica de Henri Bergson como matéria-prima para seus conceitos referentes à sétima arte.

Sem dúvidas, Bergson teria dificuldades de imaginar que sua filosofia poderia servir de fertilizante para uma obra que trata, justamente, de um fenômeno que ele não viu em toda a sua potencialidade: o cinema. Quando faleceu, em 1941, tal arte estava “engatinhando”: se utilizava da câmera parada e não contava fortemente com o recurso da montagem.

Reconhecemos que houve, tanto na metafísica bergsoniana quanto na filosofia do cinema deleuziana, uma grande genialidade. Bergson foi genial pois, ao descrever em sua metafísica a natureza das “imagens” no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, e do movimento, em *A Evolução Criadora*, prevê, de certa maneira, uma chave específica de leitura da natureza da realidade que os cineastas também adotarão, utilizando-se de outra ferramenta, isto é, a arte. Já Deleuze foi brilhante ao olhar com tanta sensibilidade para o cinema de seu tempo e para a filosofia de seu conterrâneo, realizando um eloquente processo de criação de conceitos sobre o cinema, sendo um dos conceitos centrais aquele que nomeia o presente trabalho: a imagem-movimento.

Para Deleuze, o cinema, assim como as outras artes e a filosofia, é *criação*. O cinema é uma forma de exercer o pensamento. Cineastas são pensadores que pensam não através de conceitos, mas de imagens.

Daí a primeira grande tese de Deleuze ao elaborar uma classificação das imagens cinematográficas: o cinema pensa com imagens-movimento e imagens-tempo, as primeiras caracterizando o cinema clássico, as segundas, o cinema moderno (MACHADO, 2009, p. 247).

Essa citação de Roberto Machado nos mostra dois dos conceitos seminais da filosofia do cinema de Deleuze e que nomeiam, respectivamente, os dois livros de nosso autor a respeito deste tema. Em *Cinema 1: A Imagem-Movimento*, obra que abordaremos neste trabalho, Deleuze realiza dois comentários a Bergson: no primeiro, evoca as *teses sobre o movimento* presentes em *A Evolução Criadora*, fundamentais para entendermos o conceito de imagem-movimento. Já no segundo comentário a Bergson, realizando uma análise de *Matéria e Memória*, Deleuze trata das variações da imagem-movimento, a saber: imagem-ação, imagem-percepção e imagem-afecção. Como aponta André Luis La Salvia, em seu livro *As relações entre imagens: Um estudo dos conceitos de cinema para Gilles Deleuze*:

Se Deleuze achava que a filosofia criava conceitos e o cinema a forçava a criá-los, então criou os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo para tentar dar conta de pensar as relações entre imagens e signos que compõem um filme. (LA SALVIA, 2012, p. 10).

Foi pensando na importância que a obra de Bergson possui na filosofia deleuziana e na importância que esta última possui na filosofia do cinema que intentamos elaborar um trabalho que contribuísse com este elo. Este trabalho tem como objetivo discutir uma das pontes entre a filosofia de Deleuze e a de Bergson, mais especificamente a presente nas “Teses sobre o movimento: Primeiro comentário de Bergson”¹, em que se localiza o conceito de “imagem-movimento”, e também no “Segundo comentário a Bergson”, no qual Deleuze trará as variações da imagem-movimento. A pretensão dessa contribuição é tanto a de discutir alguns conceitos bergsonianos à luz dos apontamentos sobre os livros de cinema deleuzianos, quanto colaborar com os leitores não familiarizados com a filosofia bergsoniana ao voltarem-se para a obra referente ao cinema de Deleuze. Trata-se também, portanto, de uma tentativa de colaborar com a construção de uma ponte interpretativa entre estes dois autores.

¹ Primeiro dos quatro comentários de Bergson nos quais Deleuze explica a origem dos seus conceitos sobre o cinema.

AS TRÊS TESES ACERCA DO MOVIMENTO - O PRIMEIRO COMENTÁRIO A BERGSON REALIZADO POR DELEUZE

Na perspectiva deleuziana, o cineasta é, além de artista, um pensador que, de modo diferente do filósofo, o qual utiliza conceitos como ferramenta, faz uso de seus próprios instrumentos: imagem-movimento e imagem-tempo. Trata-se de conceitos filosóficos seminais para Gilles Deleuze (1925 - 1995), que se referem aos “blocos” de movimento/duração produzidos pelo cineasta, como cita em “O ato de criação”, conferência dirigida para cineastas. Tais conceitos são tão seminais que, respectivamente, nomeiam os dois volumes da obra desse filósofo voltada à sétima arte.

Para compreendermos o conceito de “imagem-movimento” é fundamental compreender o conceito de “duração” de Bergson, ou seja, o conceito de “tempo real”. Analisemos a seguinte citação:

quando falamos do tempo, comumente, pensamos na medida da duração e não na duração mesma. Mas essa duração, que a ciência elimina, que é difícil conceber e de exprimir, nós a sentimos e vivemos. Se procurarmos saber o que ela é, como apareceria a uma consciência que deseja apenas vê-la - e não medi-la, que a agarraria sem imobilizá-la, que tomaria a si mesma por objeto, e que, expectadora e atriz, espontânea e refletida, aproximaria até fazer coincidir a atenção que se fixa e o tempo que escapa? (BERGSON, 1974, p. 108)

Esta é apenas uma das muitas referências à duração na obra de Bergson. O que vale a pena chamar a atenção aqui é a tentativa de “imaginar” o intangível. Nossa faculdade principal, a inteligência, volta-se à observação das semelhanças entre as coisas, das regularidades do real. Neste sentido, o que medimos com o relógio, que Bergson chama de “tempo espacializado” é uma tentativa de medição do tempo, mas, como aparece em sua obra, Bergson trata esta medição como uma medição do *espaço*. O tempo real, que se refere à duração, é o tempo da consciência, qualitativo, que não pode ser medido e nem calculado. É nessa direção que Deleuze caminha quando aborda a “imagem-movimento” como blocos de duração, blocos de imagens-movimento ou, em outras palavras, blocos de um “todo” que muda continuamente. É esse o tipo de linguagem utilizada pelo cineasta para pensar.

Na “coluna vertebral” de seus conceitos centrais sobre o cinema está a filosofia bergsoniana, bem localizada através de quatro “comentários a Bergson” que Deleuze distribuiu nos dois livros. Através deles podemos entender, com grande riqueza de detalhes, as origens dos elementos que compõem o cinema e suas relações conosco, com as outras artes e com o mundo.

Antes do surgimento oficial do cinema, Bergson “inventa” em *Matéria e Memória* (1896) o conceito de “imagem-movimento” - cortes móveis da duração - que, para Deleuze, “pressentia de modo profético o futuro ou a essência do cinema” (DELEUZE, 1985, p. 12). Para entender o porquê dessa afirmação é necessário seguir a linha de pensamento construída neste primeiro comentário a Bergson e nos atentarmos às três teses acerca do movimento, presentes em *Evolução Criadora* (1907) - escrito dez anos depois de *Matéria e Memória*. Tais teses são:

- a impossibilidade de “reconstruir o movimento a partir de imobilidades”;
- a diferenciação entre a “ilusão antiga” e a “ilusão moderna” acerca do movimento;
- o “instante enquanto corte imóvel do movimento” e o “movimento enquanto corte móvel na duração”.

Explicaremos cada uma dessas teses e de que maneira podem conectar-se ao cinema, começando pela primeira: “a impossibilidade de reconstruir o movimento a partir de imobilidades”.

Podemos vislumbrar a primeira tese como a forma pela qual nossa racionalidade lida com o movimento. Na física, por exemplo, quando analisamos um carro percorrendo do ponto A ao B, nos voltamos para cada instante da trajetória, ou seja, tentamos reconstruir o movimento a partir de imobilidades.

Já o instante enquanto corte imóvel do movimento seria como um bloco de papel composto com desenhos, com uma leve diferença entre eles, que ao passarmos os olhos vemos em “movimento”. Cada desenho é um corte imóvel, um instante, ou ainda um congelamento daquele movimento. Congelamos, por assim dizer, o ponto dentro do movimento.

Na filosofia bergsoniana, o movimento não pode ser dividido - ele se encontra na “dimensão”

da temporalidade e da duração que, ao contrário do espaço, não é divisível. Em outras palavras, o movimento seria, justamente, o que acontece no intervalo, o que não notamos ao seguirmos a tendência natural de nossa percepção, que reconstitui o movimento através de imobilidades, percebendo a “parte útil” em função de nossa ação. Nossa inteligência² nos acostumou a pensar no movimento enquanto sucessão de imobilidades: instante A, instante B, e assim sucessivamente. O processo de ver cada instante separadamente não existe na realidade, pois a mudança, para Bergson, é intangível e ocorre *entre* o instante A e B, o que não pode ser congelado.

A tal limitação de nossa percepção, Bergson deu o nome de “ilusão cinematográfica” - injustamente, como veremos melhor mais à frente, tendo em vista o cinema ao qual Deleuze se refere, pós-montagem. No cinema pré-montagem que Bergson viu surgir no final do século XIX e começo do século XX, o movimento é reconstituído através de cortes imóveis não muito diferentes da percepção natural. Essa primeira tese é o eixo central a partir do qual as outras duas se desdobrarão.

A segunda tese (ilusão antiga x ilusão moderna) também nos fornece elementos importantes para pensar o cinema. Mas, antes, cabe perguntar: que ilusão é essa, e como as versões antiga e moderna se diferenciariam? Trata-se da ilusão de nossa percepção natural (primeira tese) em ambos os casos, porém com enfoques diferentes. Os gregos antigos baseavam-se no paradigma ontológico da imobilidade, tratando o Ser como o imóvel, a forma pura das coisas. A mudança (movimento) possuía um caráter de imperfeição, degradação. Pode-se dizer que a ilusão antiga nega o movimento à medida que tenta reconstruí-lo a partir de um instante único. Julgavam os antigos que as coisas não sustentavam a forma em sua imobilidade por serem constituídas de matéria que, enquanto tal, não sustentaria a Forma acabada. A revolução científica nos permitiu recompor o movimento de outra maneira:

[...] mesmo se o movimento fosse recomposto, ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos

² Conceito bergsoniano. A inteligência é instrumento da ciência, reconhece as semelhanças entre o que existe para criar ideias gerais e facilitar a ação prática sobre o mundo. Esse conceito é tratado por Bergson ao longo de toda a sua obra.

materiais imanentes (cortes). Em vez de fazer uma análise inteligível do movimento, empreendia-se uma análise sensível (DELEUZE, 1985, p. 13).

Isso significa que essa segunda tese marca um passo muito importante: o movimento, mesmo sendo recomposto por imobilidades, em ambos os casos, não era mais recomposto de acordo com o mesmo paradigma (“a síntese inteligível dos antigos”), mas a partir do paradigma da análise sensível da ciência moderna, isto é, à maneira pela qual ela estrutura sua física, sua geometria, sua astronomia... reportando o movimento a um instante qualquer e não mais a um instante privilegiado. O que ambas as concepções têm em comum é que tratam do movimento a partir de imobilidades: uma ilusão, na perspectiva bergsoniana.

Deleuze define o cinema como “o sistema que reproduz o movimento reportando-o ao instante qualquer”³ (ibidem, p. 14). Sem serventia para as ciências, o cinema ganhava espaço nas artes que, aos poucos, “mudavam o estatuto do movimento”, como o balé, a mímica, a dança - “O cinema pertence inteiramente a essa concepção *moderna* do movimento - eis o que Bergson demonstra com eloquência” (ibidem, p. 16). Fica nítido que o cinema não poderia corresponder a uma filosofia antiga, pois lidava com o movimento à maneira moderna. Maneira esta que, presente na arte e na ciência, exigia uma filosofia que estivesse à altura: a metafísica que Bergson se propõe a fazer quando opõe sua filosofia à de seus antecessores. É precisamente nesse sentido que a segunda tese sobre o movimento abre uma possibilidade de enxergar o cinema por outra ótica “que não seria mais o aparelho da velha ilusão, mas, ao contrário, o órgão da nova realidade a ser aperfeiçoado” (ibidem. p. 17).

O cinema pré-montagem (que Bergson conheceu) é semelhante a nossa percepção natural. Percebemos o mundo, majoritariamente, através da nossa faculdade da inteligência - conceito bergsoniano para definir a nossa capacidade de absorver a semelhança entre as coisas, formular a ideia de espaço e projetar os objetos nele. Então é natural da nossa percepção que nós notemos o movimento a partir de instantes, pois esta é a nossa maneira natural de processar a realidade. O cinema pré-montagem, assim como nosso campo de visão, não possui a câmera móvel, retratando imobilidades, ou seja, exatamente o que estava

³“Instante qualquer” é entendido como “o instante equidistante de um outro” (DELEUZE, 1985, p. 15).

acontecendo, de forma contínua e sem cortes.

Já o cinema pós-montagem conecta os blocos de duração com a nossa consciência, com o intangível, a transformação do sensível. Com o corte do cinema pós-montagem cria-se no espectador a sensação de um tempo da consciência, mais próxima do tempo real.

A maneira pela qual isso seria possível é a que nos leva para a imagem-movimento: a terceira tese acerca do movimento, que se faz presente em *A Evolução Criadora* e é descrita como: “não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo.” O movimento é uma “translação no espaço” e “exprime uma mudança na duração ou no todo” (ibidem, p. 17).

De maneira mais nítida: quando os objetos movem-se no espaço, existe de fato uma mudança qualitativa no todo, dado bem exemplificado em *Matéria e Memória*, em que Bergson descreve o preenchimento de diferenças de potencial que o movimento supõe quando um animal, por exemplo, move-se para beber água.

Se considero partes ou lugares abstratamente, A e B, não compreendo o movimento que vai de um a outro. Mas estou em A, faminto, e em B existe alimento. Quando atingi B e comi, o que mudou não foi apenas o meu estado, mas o estado do todo que compreendia B, A e tudo o que havia entre os dois (DELEUZE, 1985, p. 17).

Outro exemplo ótimo que Bergson nos fornece é o do copo com água e açúcar: quando adicionamos o açúcar à água, o movimento de dissolução das partículas implica uma mudança qualitativa no todo, i.e, de água na qual há açúcar à água açucarada. Há, portanto, uma analogia: *os cortes imóveis estariam para o movimento como o movimento (como corte móvel) estaria para a mudança qualitativa [do todo]*. “Com a única diferença”, salienta Deleuze, que uma [cortes imóveis] “exprime uma ilusão” e a outra [movimento como corte móvel], uma realidade (ibidem, p. 18). Bergson compreende o “todo” como sendo o Aberto que, essencialmente, dura⁴. A mudança incessante é parte de sua configuração e, “se fosse preciso defini-lo, nós o definiríamos pela Relação” (ibidem, p. 19). A Relação não compõe os objetos enquanto propriedade deles. Ela pertence ao todo (que não pode ser confundido com

⁴ Com letra maiúscula devido a amplitude desse “aberto”

um conjunto fechado). Novamente, Deleuze elucidada:

Através do movimento no espaço, os objetos de um grupo mudam suas respectivas posições. Mas, através das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade. Da própria duração, ou do tempo, podemos afirmar que é o todo das relações (ibidem, p. 19-20).

Importante salientar que não podemos confundir o todo com os “conjuntos”. Conjuntos são fechados (e artificialmente fechados)⁵ como, por exemplo, um copo de água com açúcar. Quando as partículas do açúcar se movimentam e ficam suspensas na água isso reflete uma mudança no *todo*, “no conteúdo do copo, uma passagem qualitativa da água onde há açúcar ao estado de água açucarada” (ibidem, p. 18). Já vimos como um corte imóvel se relacionaria com o movimento⁶ - agora este exemplo que Bergson nos dá em *A Evolução Criadora* nos permite compreender de que maneira o movimento como corte móvel estaria para a mudança qualitativa. O todo está na metafísica bergsoniana como algo “espiritual” ou “mental” porque cria-se constante e indefinidamente “numa outra dimensão sem partes”. O que fazemos, portanto, ao considerarmos o exemplo do copo de água, é justamente realizar um recorte no todo. A própria organização da matéria nos permite considerar os “sistemas fechados”, e, dessa forma, podemos dizer que se tais conjuntos fechados se localizam no espaço, os “todos” estão na duração ou *são* eles mesmos a própria duração (DELEUZE, 1985, p. 19-20).

Com isso, Deleuze localiza um estatuto mais rigoroso e complexo: os conjuntos fechados seriam “compostos” de cortes imóveis, “cujos estados sucessivos são calculados sobre um tempo abstrato” e o todo, esse todo que é ele próprio a duração, inclui o “movimento real” que remete à abertura desse todo e “cujos movimentos são os tantos cortes móveis que atravessam o sistema fechado” (ibidem, p. 20-21).

Terminando a terceira tese, Deleuze identifica três níveis. Estes seriam: 1) os “conjuntos” [sistemas fechados] que podem ser definidos através dos objetos ou de suas “partes distintas”; 2) “o movimento de translação, que se estabelece entre esses objetos e modifica suas posições respectivas”; e, por fim, “3) a duração ou o todo, realidade espiritual que não para de mudar

⁵ Artificialmente porque esses conjuntos nunca são absolutamente fechados - eles compõem o todo que está em constante mudança e por isso nunca se isolam completamente (DELEUZE, 1985, p. 20).

⁶ Na impossibilidade de o “movimento ser reconstituído a partir de cortes imóveis”.

segundo suas próprias relações” (ibidem, p. 21).

Identificados os três níveis, podemos dizer que o movimento possui duas faces. É, ao mesmo tempo, “o que se passa entre os objetos ou partes” e “o que exprime a duração ou o todo”. Ou ainda,

Ele faz com que a duração, ao mudar de natureza, se divida nos objetos, e que os objetos, ao se aprofundarem, perdendo seus contornos, reúnam-se na duração. Dir-se-á então que o movimento reporta os objetos de um sistema fechado à duração aberta e a duração aos objetos do sistema que ela força a se abrirem (DELEUZE, 1985, p. 21).

Dessa maneira, se o movimento é um “corte móvel na duração” podemos entender com mais facilidade o primeiro capítulo de *Matéria e Memória* e sua tese de que não existem apenas imagens instantâneas, isto é, “cortes imóveis do movimento” mas existem também “imagens-movimento” que são “cortes móveis na duração”: “imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, para além do próprio movimento...” (ibidem, p. 21).

Como citado anteriormente, anos antes de *A Evolução Criadora*, livro que carrega as três teses acerca do movimento que acabamos de mencionar, Bergson publicava *Matéria e Memória*, no qual, segundo Deleuze, “tinha descoberto perfeitamente a existência dos cortes móveis ou das imagens-movimento” - “antes do nascimento oficial do cinema”. O que o cinema nos oferece hoje é, justamente, imagem-movimento. Porém, isto deu-se apenas com a montagem, a “emancipação da filmagem” (ibidem, p. 11-12). No período em que Bergson escreveu suas obras o cinema estava engatinhando e, pela disponibilidade tecnológica da época, condenado a imitar a percepção natural. Quando o plano passa a ser uma categoria temporal (e não mais espacial) o corte passa a ser *móvel*, e o cinema finalmente pode reencontrar a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matéria e Memória* (ibidem). Isso significa, mais precisamente, que o cinema, agora possuindo planos em categorias “temporais” e livre da percepção natural, constrói-se de imagem-movimento - *os cortes móveis na duração*. Deleuze reinventa os conceitos bergsonianos para estruturar a construção de conceitos a respeito do cinema, contudo, para o leitor que não possui familiaridade com a obra de Bergson, a riqueza dessa reinvenção pode passar despercebida. Explicitar tal ponte

faz-se necessário enquanto ambição filosófica.

A FILOSOFIA DE HENRI BERGSON

Bergson foi um autor empenhado na tentativa de rompimento com muitos paradigmas da história da metafísica. Construindo dualidades como tempo x espaço⁷, intuição x inteligência, homogêneo x heterogêneo, quantitativo x qualitativo etc., foi responsável pela dissolução de problemas centrais que surgem de nossa relação com o mundo e que estão presentes desde a filosofia antiga, tais como os pseudoproblemas do nada e da desordem.⁸

Analisemos o pseudoproblema do nada para fins de exemplificação. No artigo “O possível e o real”, o autor afirma que “*o hábito de ir do vazio para o pleno é a fonte dos problemas inexistentes*”, colocando a afirmação do vazio, da ausência e do nada como a mais primitiva das ilusões do conhecimento, uma vez que o “nada”, enquanto vazio inexistente, e a sua expressão só faz algum sentido quando permanecemos no campo da ação e da fabricação - “*nada*’ designa a ausência daquilo que procuramos” e somente isso. Diante dessa noção, o questionamento metafísico que indaga o porquê da existência é um pseudoproblema que precisa ser dissolvido, caso contrário estaríamos em um ciclo de vertigem na busca das causas, e das causas das causas do ser. (BERGSON, 2006, p. 113)

Bergson propõe-se a tratar o ser diretamente em sua essência psicológica, não lógica ou matemática, apreendendo-o na duração através de uma análise qualitativa dos processos evolutivos que o constituem, sendo o tempo (real) esse elemento que constitui a vida interna.

O desafio consiste no fato de que o fazer filosófico precisa inverter a marcha da inteligência, instrumento da ciência, com o qual estamos acostumados, e tal inversão não pode dar-se de

⁷“Tempo” aqui se refere ao conceito de tempo real. Vale lembrar que, na filosofia bergsoniana, o tempo do relógio é tratado como “tempo espacializado”, como mencionamos acima. Tempo real (não espacializado), por sua vez, diz respeito a uma dimensão metafísica, essencial, do tempo. O tempo espacializado é homogêneo, cronológico; enquanto o tempo real é heterogêneo, pura qualidade.

⁸ Os pseudoproblemas aqui mencionados são citados por Deleuze, no primeiro capítulo do livro *Bergsonismo*. Contudo, apresentaremos apenas o pseudoproblema do nada para fins de exemplificação.

outra maneira senão através de um exercício árduo, violento. Entender essa inversão implica em compreender o lugar que a inteligência ocupa em nossa maneira de nos relacionarmos com os aspectos materiais do mundo. Apesar de ser uma faculdade que permite o conhecimento exterior da realidade por estar voltada ao seu aspecto prático, podemos usá-la com o propósito da “auto-violência” (na tentativa de entender aspectos não-práticos da realidade), ação que permite à inteligência, enquanto instrumento da ciência, superar a si mesma na produção filosófica. A inteligência não nos afasta da realidade quando se propõe a analisar o que há de estável e regular no real: a matéria. Somos capazes de notar utilidades, construir utensílios e linguagens voltados para a ação, por ser uma tendência natural de nossa percepção de “*homo faber*” recompor o movimento a partir de suas imobilidades e, dessa maneira, extrair o que existe de fixo nos objetos para que seja possível classificá-los em “ideias gerais”, tornando possível a ação sobre elas. A palavra “cadeira”, por exemplo, abstrai as especificidades que tornam cada cadeira um objeto único e leva em consideração o que todas possuem em comum (ser algo rígido feito para se sentar sobre) permitindo a ação em relação a esse objeto, tanto em sua nomenclatura quanto em sua fabricação. Embora muito eficaz quando voltada para a ação, a inteligência nos leva ao erro quando serve ao fazer filosófico e à metafísica, que, ao contrário da ciência, não serve à análise da matéria e à ação sobre ela, mas à captura das diferenças, da mudança qualitativa, do íntimo da realidade, ou seja, da duração. Apesar de haver diferença de método, não há, para Bergson, diferença de valor entre metafísica e ciência, sendo esta última capaz de conhecer a fundo o aspecto material do real utilizando a inteligência como método. A metafísica, através da intuição, também atinge seu objetivo no que diz respeito à dimensão imaterial do real.

Em *Matéria e Memória*, vemos que nossos corpos e percepções são mistos de dualidades. Sendo assim, muitas vezes, Bergson fará o movimento de analisar os “puros” para depois analisar mais profundamente a maneira pela qual vivemos os mistos. Como exemplifica na conferência “A alma e o corpo”, a relação cérebro-consciência é análoga à relação que uma roupa possuiria com seus botões: não podemos dizer que todo detalhe do botão corresponda a um detalhe da roupa, mas, indubitavelmente, “uma vestimenta é solidária do botão que a prende; ela cai se arrancamos os botões, oscila se o botão se move, rasga-se no caso de o

botão ser demasiadamente pontudo” (BERGSON, 1974, p. 89).

No primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, o qual Deleuze cita em seu “Primeiro comentário a Bergson”, o filósofo tratará do papel do corpo no que diz respeito à “seleção de imagens para a representação”. Em outras palavras, o autor utiliza o termo "imagem" para designar tudo aquilo que pode ser percebido quando abrem-se os sentidos, suspendendo desse conceito tudo o que se relaciona com concepções previamente estabelecidas das "teorias da matéria e teorias do sentido". *Imagem é, portanto, tudo aquilo que pode ser notado pelo meu corpo* - que é, ele próprio, uma "imagem privilegiada" por ser a única passível de conhecimento "por dentro", ou seja, através de afecções. De que maneira a imagem a que chamo meu corpo se relaciona com as outras imagens percebidas por ele? Pela transmissão mútua de movimento: imagens atuam sobre o meu corpo e ele, ao devolver, realiza uma escolha. Disso extrai-se que "[o]s objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível do meu corpo sobre eles" (BERGSON, 1999, p. 15- 16). Dá-se a definição: "*Chamo de matéria o conjunto das imagens e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo*" (idem, p. 17).

As percepções variam em relação aos movimentos moleculares, e eles próprios não podem se separar do mundo material. Bergson constrói uma imagética de caleidoscópio para situar com mais clareza a problemática: existe a imagem privilegiada do corpo ao centro e "sobre ela regulam-se todas as outras", ou seja, o conjunto de imagens que correspondem à minha percepção do universo, "conectadas" a mim. Da mesma maneira, essas imagens também relacionam-se entre si mesmas - o universo. Mas como explicar a coexistência de ambos os sistemas (relação imagens-corpo e imagens-imagens)? Questionar se o universo se encontra apenas em nosso pensamento ou se é exterior a ele é colocar o problema "em termos insolúveis", e resolver tal questão só se torna possível se colocarmos os termos em forma de imagens, em um mesmo terreno, o único pelo qual apreendemos a realidade. É possível que as imagens estejam simultaneamente na ciência e na consciência, mas qual a relação que esses dois sistemas de imagens mantêm entre si? De acordo com Bergson, "[...] o idealismo subjetivo consiste em fazer derivar o primeiro sistema do segundo, e o realismo materialista em tirar o segundo do primeiro" (ibidem, p. 22, grifo nosso). Contudo, nenhuma das

concepções poderiam estar corretas se ambos os sistemas de imagens bastassem em si mesmos, não possuindo implicação mútua: conclusão que percebemos não ser verdadeira ao observar nossa relação íntima (mas não exatamente correlata) com a exterioridade.

Ainda sobre a percepção e a sua relação com a ação, é estipulada uma lei importante: "A percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo" (ibidem, p. 29). O que isso significa? Nos seres mais rudimentares, cuja ação é inexistente ou dispõe de pouquíssimo tempo por ser praticamente automática, a percepção se comporta de maneira a não captar imagens ou captá-las com pouquíssima abrangência. Ao contrário, nossas ações estão incluídas em um grande tempo de resposta aos estímulos que recebemos⁹ pois dispomos de tempo para escolher, da mesma maneira que nossa percepção é capaz de captar imagens em certa amplitude. São os seres vivos pontos de indeterminação, e tal indeterminação é diretamente proporcional à quantidade de funções que o corpo pode exercer. Tais conceitos acima citados fazem parte do arsenal utilizado por Deleuze na construção de seus "conceitos cinematográficos".

Como vimos, mesmo que brevemente, a obra de Bergson foi riquíssima na construção de uma metafísica que devolveu à filosofia um status de independência em relação à ciência.

Gilles Deleuze foi, no cenário da filosofia contemporânea, um grande responsável pelo resgate da obra de Bergson, com o livro *Bergsonismo* (1966) e com as obras sobre o cinema, *Cinema 1: A Imagem-Movimento* (1983) e *Cinema 2: A Imagem-Tempo* (1985), nas quais a construção de seus conceitos seminais são desdobramentos filosóficos de "imagem", "movimento", "tempo", "percepção" - entre outros conceitos de Bergson. Dada a dificuldade de dar uma definição "cristalizada", como o próprio Bergson diz, desses conceitos, visto que esse não é o método empregado pela filosofia bergsoniana, não colocaremos essas definições em termos rígidos. Iremos, contudo, discutir certos significados. Já abordamos até aqui (brevemente) os conceitos de "imagem", "movimento" e "tempo". Analisemos, mais a frente,

⁹ Sobre isso, analisar o terceiro capítulo de "Ensaio sobre os dados imediatos da consciência" de Bergson no qual ele trata do livre-arbítrio e da liberdade. Neste capítulo, Bergson realiza uma crítica tanto aos defensores do determinismo quanto aos defensores do livre-arbítrio, em sua defesa do conceito de liberdade.

os conceitos que darão origem às variações da imagem-movimento, isto é: “ação”, “afecção” e “percepção”; todos presentes no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*.

A IMAGEM-MOVIMENTO E SUAS TRÊS VARIEDADES - O SEGUNDO COMENTÁRIO A BERGSON REALIZADO POR DELEUZE.

No início de seu segundo comentário a Bergson, Deleuze coloca a crise filosófica com a qual Bergson lidou. “O que parecia sem saída, afinal, era o confronto do materialismo com o idealismo, um querendo reconstituir a ordem da consciência com puros movimentos materiais, o outro, a ordem do universo com puras imagens na consciência” (DELEUZE, 1985, p. 76).

Matéria e Memória busca uma resolução para esta questão e seu primeiro capítulo é de fundamental importância para a construção dos conceitos que aparecem em *Cinema 1*, de Deleuze. Antes do surgimento oficial do cinema, Bergson “já tinha descoberto” a existência das imagens-movimento, ou cortes móveis, (DELEUZE, 1985, p. 11) também oferecidos a nós pelo cinema que Bergson não viveu para assistir. Uma vez que, com a montagem, os planos do cinema deixaram de corresponder a uma categoria espacial e tornaram-se temporais há, como apontado por Deleuze, um “reencontro” dele com a “imagem-movimento” deste capítulo inicial de *Matéria e Memória* e também com o conceito bergsoniano de duração.

Todas as “discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior” são suspensas, por ora, no início do primeiro capítulo de *Matéria e Memória* (BERGSON, 1999, p. 11). Essa frase introdutória do primeiro capítulo do livro citado por Deleuze durante todo o segundo comentário é uma declaração desse ímpeto de defender o conceito de “imagem” para além da dicotomia espírito/matéria. O que Bergson sugere nas primeiras páginas é justamente um “fingimento” que serve de exercício: se suspendermos por ora “as teorias da matéria e do espírito”, o que restaria? Estaríamos na presença de coisas de qual natureza? Bergson utiliza o termo ‘imagem’ para se referir ao universo das coisas materiais (o mundo e nossos próprios corpos) sem isolá-lo completamente de sua dimensão metafísica (BERGSON, 1999, p. 11).

Neste sentido, o que observamos são tais imagens agindo e reagindo umas sobre as outras “segundo leis constantes, que chamo leis da natureza” (idem). Esta é a chave argumentativa que Bergson utiliza na intenção de superar a dicotomia idealismo/materialismo: se tudo o que ocorre no Universo fosse regido exclusivamente por tais leis da natureza, uma ciência perfeita seria capaz de “calcular e prever o que se passará em cada uma dessas imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo” (ibidem). A constatação de que os seres vivos não estão submetidos completamente às leis da natureza, por poderem *escolher* de alguma forma a maneira pela qual devolvem os movimentos que recebem de outras imagens, constitui, para Bergson nesta obra, o fundamento do que será explorado rumo à superação de tal dualismo.

É importante ressaltar que na perspectiva bergsoniana o tecido da realidade é composto de mistos que separam-se apenas de forma “abstrata” na leitura de mundo que a *inteligência* nos possibilita. Dessa forma, o método próprio do bergsonismo, a *intuição*, constitui-se como método porque, além do fato de possuir um processo bem definido (descrito por Deleuze no primeiro capítulo de *Bergsonismo*) visa a compreensão da *duração* com precisão (e seria impossível fazê-lo sem um método filosófico rigoroso), de maneira análoga à habilidade da inteligência de conhecer com exatidão a materialidade através do método científico.

A grande dificuldade da prática filosófica para Bergson, nesse sentido, é a de utilizar a inteligência em sua própria violência, tal qual *seu método propõe*. Em outras palavras, Bergson insiste que, uma vez que somos mistos de matéria e memória, um corpo que *também é consciência*, é de primeira necessidade entender o que constitui cada domínio. Nossa consciência, metafísica, imaterial, é o terreno da filosofia que, no método intuitivo bergsoniano, possui como primeiro ato a reformulação dos problemas tendo em vista as nervuras dessa realidade que sofre variações de grau no que concerne à matéria, ao espaço, à homogeneidade desse terreno, e variações de natureza no que diz respeito à própria duração. Exemplos das consequências dessa confusão podem ser constatados ao analisarmos os

pseudoproblemas do nada, do possível e da desordem, por exemplo.¹⁰ Uma vez identificadas as diferenças de natureza, segundo ato do método intuitivo, o terceiro momento consiste na tentativa de recuperar o tempo real, a própria duração que não deve ser confundida, como tantas vezes ressaltado por Bergson, com o tempo espacializado, quarta dimensão do espaço (DELEUZE, 2012, p. 10).

Em *Bergsonismo*, Deleuze explicita a *intuição* como método filosófico através de cinco regras. Isto é fundamental para compreender qual a chave de leitura que Deleuze utiliza para se referir à *duração*. “A intuição, tal como ele [Bergson] a entende metodicamente, já supõe a duração” (idem, p. 9).

A terceira regra é clara:

Colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço. Essa regra dá o “sentido fundamental” da intuição: a intuição supõe a duração [...] Consideremos a divisão bergsoniana principal: a duração e o espaço. Todas as outras divisões, todos os outros dualismos a implicam, dela derivam ou nela terminam. (DELEUZE, 2012, p. 25)

Isto porque, na filosofia bergsoniana, o espaço é uma construção intelectual, destinado a perceber a matéria e suas variações de grau. É a duração que, no terreno da memória, do intangível, refere-se às diferenças de natureza entre as coisas. Isso é fundamental para a filosofia do cinema pois as “imagens-movimento” designam, justamente, os blocos de duração, recortes de um todo. Como citamos na primeira seção deste trabalho, mais precisamente na terceira tese sobre o movimento, “o movimento enquanto corte móvel na duração”.

¹⁰ Exemplificamos acima o pseudoproblema do nada, porém Deleuze faz menção também aos outros dois (o possível e a desordem) em sua obra *Bergsonismo*, conforme indicado acima.

Há entre os paradigmas materialista e idealista uma diferença ontológica da concepção do que seria a consciência. Não podemos definir a filosofia bergsoniana em nenhum dos dois paradigmas. Para Bergson, “toda consciência é alguma coisa”. Sua metafísica pressupõe a existência tanto de uma dimensão material, corpórea, quanto de uma dimensão imaterial, da consciência; e ambos constituem o Absoluto. Essa é a tese fundamental de *Matéria e Memória*.

É necessário insistir no ponto que Bergson privilegia a todo tempo: a realidade imaterial não é menos real que a matéria que encontra-se em movimento, a extensão. Essa realidade imaterial é a própria consciência, vivida, experimentada, que apesar de ser possibilitada pelo cérebro não é localizada no cérebro, *não possui extensão de maneira alguma*. É apenas nesse sentido do tempo da consciência que é possível falar em “tempo real para Bergson”. Parece natural, assumindo tais premissas, que a conclusão é a possibilidade de separarmos em nossa análise (segundo o método intuitivo) os elementos que são próprios da realidade em seu aspecto material (diferenças de grau) e os elementos que são próprios da realidade em seu aspecto psicológico (diferenças de natureza).

Se Bergson denuncia o cinema como “aliado ambíguo”, como afirma Deleuze, é pelas mesmas razões que a percepção natural: ambos captam o movimento a partir de imobilidades. E a percepção natural, por esta razão, “não possui privilégio algum” (DELEUZE, 1985, p. 78).

Importante salientar que a referência que Bergson faz ao cinema relaciona-se ao cinema pré-montagem, o que faz toda a diferença na concepção de movimento presente nele e no reencontro póstumo sugerido por Deleuze entre a metafísica bergsoniana e o cinema pós-montagem, que encontra o plano temporal.

Em outro trecho do Segundo comentário, Deleuze diz:

[...] para Bergson, o modelo não pode ser a percepção natural, que não possui privilégio algum. O modelo seria antes um estado de coisas que não pararia de mudar, uma matéria fluente onde nenhum ponto de ancoragem ou centro de referência seriam imputáveis. A partir desse estado de coisas, seria necessário mostrar como podem se formar centros em pontos quaisquer, que imporiam vistas fixas instantâneas. Tratar-se-ia, portanto, de “deduzir” a percepção consciente, natural *ou* cinematográfica [...] Mesmo através de sua

crítica do cinema, Bergson estaria no mesmo plano que ele, e muito mais ainda do que imaginava. É o que vamos ver com o deslumbrante primeiro capítulo de *Matéria e Memória*. (DELEUZE, 1985, p. 78)

A mesma imagem que vem sendo reivindicada enquanto matéria aqui também é reivindicada por Deleuze enquanto movimento pois, em suma, trata-se da mesma coisa: matéria é matéria em movimento, portanto, *imagem-movimento*. A afirmação resgatada de *Matéria e Memória*, a saber, “Cada imagem age e reage sobre as outras em ‘todas as suas faces’ e ‘através de todas as suas partes elementares’” (BERGSON *apud* DELEUZE, 1985, p. 78, 79) refere-se justamente a esse movimento: a interpenetração contínua da matéria em si mesma na duração e, portanto, no tempo real.

Este conjunto infinito de todas as imagens 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. [...] *A imagem-movimento e a matéria fluente são estritamente a mesma coisa*. (idem, p. 78, grifo nosso).

A maneira pela qual essa imagem-movimento relaciona-se com os *centros de indeterminação* que são os seres vivos explica-se nos conceitos de *percepção, ação e afecção* em *Matéria e Memória* e seus correlatos na filosofia do cinema: *imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção* (além da própria imagem-movimento, quando tal imagem não se relaciona a centro de indeterminação, ou seja, “ser vivo”, algum). De forma mais nítida: A imagem-movimento é geradora de suas variações, citadas acima. O leitor que se dirigir ao primeiro capítulo de *Matéria e Memória* encontrará a lei já mencionada anteriormente de que *a percepção dispõe do espaço na exata medida em que a ação dispõe do tempo*: bem, na imagem privilegiada que são nossos corpos, nossos sentidos se abrem para perceber os aspectos da realidade com os quais podemos interagir. Em outras palavras, quanto mais coisas um ser vivo é capaz de perceber [no espaço] maior o hiato [tempo] de resposta de sua *ação*. Analisemos o comportamento de um ser rudimentar, como uma ameba. Sua *percepção* limitada apenas permite que tal animal sinta o contato do toque diretamente, que a faz reagir [*ação*] imediatamente. Nós, seres humanos, subtraímos da

realidade¹¹ ou seja, percebemos, uma grande gama de coisas através de nossos cinco sentidos, que usamos para construir uma representação de mundo (daí o nome do primeiro capítulo ao qual estamos nos referindo: “*Da seleção das imagens para a representação: O papel do corpo*”) e, conseqüentemente, nosso tempo de resposta para uma possível ação é infinitamente maior.

Há, entre a percepção e a afecção, uma diferença de natureza. Se a percepção é uma subtração do que é útil a mim da realidade material em minha volta, e está nos próprios objetos, *a afecção está em meu corpo*. A totalidade das imagens continua existindo mesmo se nosso corpo desaparece, ao passo que não podemos excluir nosso corpo sem fazer desaparecer nossas sensações [afecções]. Portanto, entre as duas, há uma diferença de natureza (BERGSON, 1999, p. 59).

Vamos nos ater agora às variações da imagem-movimento, presentes no segundo comentário:

Veremos que tais imagens [imagem-movimento] se formam efetivamente no universo (imagens-ação, imagens-afecção, imagens-percepção). Mas elas dependem de novas condições, e evidentemente não podem aparecer por enquanto. Por enquanto só dispomos de movimentos, chamados imagens. (DELEUZE, 1985, p. 80)

A diferenciação aprofundada aqui por Deleuze refere-se à distinção entre matéria inerte e a matéria capaz de possuir percepção, ação e afecção: os corpos. Trata-se de imagens privilegiadas uma vez que podem *escolher* a maneira pela qual devolvem o movimento que recebem de outras imagens (ação), percebem-se de dentro (afecção) e percebem dessas outras imagens sua face útil (percepção).

Se Deleuze se apropria construtivamente de conceitos bergsonianos referentes à nossa condição enquanto seres vivos em relação às imagens que nos rodeiam é porque, em algum grau, está olhando para o cinema de forma semelhante, ou seja, enquanto *sistemas de imagens* que alteram-se qualitativamente entre si. Neste sentido, o advento da montagem é

¹¹ O conceito bergsoniano de percepção refere-se à uma “subtração” da realidade que nossos corpos apreendem.

absolutamente fundamental pois é nela que o cinema explora a “mobilidade de seus centros, a variabilidade de seus enquadramentos” (DELEUZE, 1985, p. 86).

Na última página de seu “Segundo comentário a Bergson”, Deleuze conclui: o plano de conjunto, ou seja, o enquadramento de um cenário no qual um ou mais personagens podem ser vistos com facilidade seria, sobretudo “uma imagem-percepção”, “o plano médio”, no qual a câmera está a uma distância média do objeto, “uma imagem-ação” e “o primeiro plano”, a imagem em *close*, “uma imagem-afecção” (idem, p. 94).

Para fins de conclusão do que está sendo exposto no presente trabalho, analisaremos a seguinte citação de La Salvia que cremos sintetizar bem a análise deleuziana do cinema:

O cinema, ao longo do desenvolvimento de sua especificidade, demonstrou que não pretendia recompor o movimento a partir de instantes fixos como cortes imóveis, mas que considera suas imagens como imagens médias que são tomadas em um fluxo contínuo e mais, garantido pela montagem e pelos movimentos da câmera, cria uma mudança qualitativa a partir de cortes móveis (LA SALVIA, 2012, p. 35).

Tal citação mobiliza bem o argumento deleuziano defendido aqui: o cinema pós-montagem reencontrou a imagem-movimento presente na metafísica bergsoniana, justamente “criando uma mudança qualitativa a partir de cortes móveis”. Este é um grande feito dada a “evolução” indicada por Deleuze em *Bergsonismo* do conceito de duração, “executada” pelo cinema através de blocos de duração. Isto porque “a duração pareceu-lhe cada vez menos redutível a uma experiência psicológica, tornando-se a essência variável das coisas e fornecendo o tema de uma ontologia complexa” (DELEUZE, 2012, p. 28).

Entendemos que não é possível tratar da abrangência necessária que estas obras emanam em um trabalho desse porte. É necessária uma longa abordagem deste tema, como as produções de Machado e de La Salvia a respeito dessa temática, por exemplo. O que pretendemos aqui, é contribuir para puxar o fio, como outros autores fizeram, na ponte entre esses complexos e fundamentais autores franceses. Em suma, podemos resumir a intenção deste artigo ao dizer, como La Salvia coloca, que...

O estudo de Bergson permite entender como a montagem é, por um lado, operadora de cortes móveis de mudanças qualitativas (Primeiro Comentário,

as teses sobre o movimento de Bergson já esboçadas aqui) e, por outro lado, usa o modelo da percepção natural para dar sentido às imagens segundo um esquema que o espectador identifique o que se passa e não perca o movimento (Segundo Comentário) (LA SALVIA, 2012, p. 38).

É importante ressaltar que nos atentamos aqui apenas aos primeiros comentários a Bergson. Existem outras variações das imagens-movimento trabalhadas em *Cinema 2: A Imagem-tempo* que não intentamos abordar aqui, dada a natureza desse trabalho monográfico. Contudo, seria de grande valor constuir um comentário com mais abrangência da obra deleuziana voltada à sétima arte em uma pesquisa de porte maior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *O Pensamento e o Movente*. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva, 1º edição, Editora Abril Cultural, 1974.

BERGSON, H. *O Pensamento e o Movente*, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005

LA SALVIA, André Luis. *As relações entre imagens: um estudo dos conceitos do Cinema para Gilles Deleuze*. Editora Livros Ilimitados, 2012.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Editora Zahar, Rio de Janeiro, 2009.