



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ECONOMIA, SOCIEDADE E
POLÍTICA (ILAESP)**

FILOSOFIA - LICENCIATURA

**FILOSOFIA E CINEMA : A IMAGEM E O PENSAMENTO
OS CONCEITOS ATRAVÉS DOS FILMES**

PEDRO CARVALHO JARAVA

Foz do Iguaçu
2022

**FILOSOFIA E CINEMA : A IMAGEM E O PENSAMENTO
OS CONCEITOS ATRAVÉS DOS FILMES**

PEDRO CARVALHO JARAVA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Filosofia.

Orientador: Doutor em Filosofia Prof. Gonzalo Patricio Montenegro Vargas

Foz do Iguaçu
2022

PEDRO CARVALHO JARAVA

**FILOSOFIA E CINEMA : A IMAGEM E O PENSAMENTO
OS CONCEITOS ATRAVÉS DOS FILMES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Filosofia.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr Gonzalo Patrício Montenegro Vargas
UNILA

Prof. Dra Ana Carolina Cruz Acom
UNIOESTE

Prof. Dr Fabio Allan Mendes Ramalho
UNILA

Foz do Iguaçu, 22 de Novembro de 2022.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): Pedro Carvalho Jarava

Curso: Filosofia - Licenciatura

Tipo de Documento

(...X..) graduação	(.....) artigo
(.....) especialização	(...X..) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....) _____

Título do trabalho acadêmico: Filosofia e Cinema: A imagem e o Pensamento Os conceitos através dos filmes

Nome do orientador(a): Gonzalo Patrício Montenegro Vargas

Data da Defesa: 07/12/2022

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

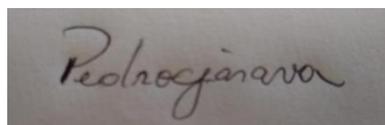
a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, 14 de dezembro de 2022.



Assinatura do Responsável

Dedico este trabalho a: Danielle, Fauzer, Maria do Carmo, Paulo José, e minha mãe (in memoriam), minhas fontes inesgotáveis de amor, apoio, incentivo, e alegria.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a toda a minha família Danielle, Fauzer, Regiane, Joel, Danilo, Bruno e Lene de Foz, Paulo José e Maria do Carmo de Campinas, as famílias estendidas em Minas Gerais e Macapá, e aos meus amigos de longa data Renan, Stéfano, Eizo, Gustavo, Kevin e Rafael, por todo o suporte, carinho e preocupação nesta fase tão importante e decisiva da minha formação acadêmica.

Agradeço, ao meu querido amigo e orientador deste e de vários trabalhos ao longo da minha jornada universitária, Gonzalo Montenegro por ser sempre muito gentil e generoso comigo dentro e fora da UNILA. Sou grato também, aos professores da banca Ana Acom e Fábio Ramalho que se dispuseram a compartilhar seu tempo e suas experiências para a avaliação desta minha pesquisa.

Em especial, agradeço aos meus amigos daqui de Foz: Mário, Mayara, Félix, Ladislao, Thalyta, Gisele, Alessandro, Giovani, Rodrigo, pela companhia, pelos bons papos, pela amizade sincera, pelas festas, pelos trabalhos em grupo, pela união nos enfrentamentos dentro e fora da universidade.

A todos que pude conviver, trocar experiências e compartilhar este momento da minha história na graduação em filosofia desde 2017 até hoje... de coração muito obrigado.

“Criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas. É estabelecer entre pessoas e coisas que existem e tais como elas existem, novas relações”.

Robert Bresson

JARAVA, Pedro. Filosofia e Cinema: A imagem e o pensamento Os conceitos através dos filmes . 2022. 88 páginas. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Filosofia) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2022.

RESUMO

Intenciona-se apresentar as imagens do cinema como uma forma de pensamento. Parte-se dos estudos de Julio Cabrera com os conceitos de razão logopática e conceito-imagem, e de Imagem-Movimento e Imagem-Tempo de Gilles Deleuze . Com Cabrera pretende-se entender o seu questionar com relação a forma tradicional da escrita filosófica, e pontuar sua visão da lógica associada ao afetivo, sob o escopo de filósofos como Nietzsche, Heidegger e outros, que integram o elemento pático em suas filosofias. Tal ideia se conecta ao cinema que, na perspectiva de Cabrera, é naturalmente logopático. Assim sendo, os filmes são estabelecidos como uma fonte inesgotável para pesquisar através dos conceitos-imagem que estão expostos em medias situacionais diversas. Com Deleuze busca-se compreender a sua maneira de definir as imagens como bloco de sensações, formadas por afectos e perceptos, para então adentrar no estudo de cineastas como Godard, Bresson, e Passolini, e como suas produções se conectam com sua filosofia da diferença que intenciona um rompimento com a imagem dogmática do pensamento . Com base na leitura deleuzeana das teses de Henri Bergson forma-se todo um arsenal teórico no qual são estabelecidos parâmetros conceituais técnicos específicos visando caracterizar o cinema clássico em termos de imagem-movimento , e o cinema moderno com a imagem-tempo. Desta maneira, espera-se propiciar um entendimento da evolução da linguagem do cinema, identificando o percurso teórico dos filmes que podem transcender e romper com a representação por meio da consciência e renúncia dos clichês.

Palavras-chave: imagem; pensamento; Deleuze ; Cabrera; cinema.

JARAVA, Pedro. *Filosofia e Cinema: A imagem e o pensamento Os conceitos através dos filmes*. 2022. 88 páginas. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Filosofia) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2022.

RESUMEN

Se pretende presentar las imágenes del cine como una forma de pensar. Se parte de los estudios de Julio Cabrera con los conceptos de razón logopática e imagen-concepto, y de Imagen-Movimiento e Imagen-Tiempo de Gilles Deleuze. Con Cabrera pretendemos comprender su cuestionamiento sobre la forma tradicional de escritura filosófica, y puntualizar su visión de la lógica asociada a lo afectivo, bajo la mirada de filósofos como Nietzsche, Heidegger y otros, que integran el elemento pático en sus filosofías. Tal idea entronca con el cine que, en la perspectiva de Cabrera, es naturalmente logopático. Por tanto, las películas se constituyen como una fuente inagotable de investigación a través de los conceptos-imagen que se exponen en diferentes medios situacionales. Con Deleuze, buscamos comprender su manera de definir las imágenes como un bloque de sensaciones, formado por afectos y percepciones, para luego adentrarnos en el estudio de cineastas como Godard, Bresson y Passolini, y cómo sus producciones conectan con su filosofía de diferencia que pretende romper con la imagen dogmática del pensamiento. A partir de la lectura deleuziana de las tesis de Henri Bergson, se configura todo un arsenal teórico en el que se establecen parámetros técnicos conceptuales específicos para caracterizar el cine clásico en términos de imagen-movimiento y el moderno con la imagen-tiempo. De esta forma, se espera brindar una comprensión de la evolución del lenguaje del cine, identificando el camino teórico de las películas que pueden trascender y romper con la representación a través de la conciencia y la renuncia a los clichés.

Palabras clave: imagen; pensamiento; Deleuze; Cabrera; Cine.

JARAVA, Pedro. Filosofia e Cinema: A imagem e o pensamento Os conceitos através dos filmes . 2022. 88 páginas. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Filosofia) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2022.

ABSTRACT

It is intended to present cinema images as a way of thinking. It starts with the studies of Julio Cabrera with the concepts of logopathic reason and image-concept, and of Gilles Deleuze's Image-Movement and Image-Time. With Cabrera, we intend to understand his questioning regarding the traditional form of philosophical writing, and punctuate his vision of logic associated with the affective, under the scope of philosophers such as Nietzsche, Heidegger and others, who integrate the pathic element in their philosophies. Such an idea connects to cinema which, in Cabrera's perspective, is naturally logopathic. Therefore, the films are established as an inexhaustible source to research through the image-concepts that are exposed in different situational media. With Deleuze, we seek to understand his way of defining images as a block of sensations, formed by affects and percepts, to then delve into the study of filmmakers such as Godard, Bresson, and Passolini, and how their productions connect with their philosophy of difference which intends to break with the dogmatic image of thought. Based on Deleuzian reading of Henri Bergson's theses, a whole theoretical arsenal is formed in which specific technical conceptual parameters are established in order to characterize classical cinema in terms of the movement-image, and modern cinema with the time-image. In this way, it is expected to provide an understanding of the evolution of the language of cinema, identifying the theoretical path of films that can transcend and break with representation through awareness and renunciation of clichés

Key words: imagem; thought; Deleuze; Cabrera; Cinema .

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Destacamento de soldados em plongée – Bastardos Inglórios (2009).....	41
Figura 2 Bastardos em contra-plongée – Bastardos Inglórios (2009).....	41
Figura 3 Travelling de Danny no triciclo – O Iluminado (1980)	42
Figura 4 Panorâmica dos cânions – No tempo das Diligências (1939).....	42
Figuras 5 e 6 Campo e Contracampo – Amour (2012)... ..	43
Figura 7 Bonasera Offscreen – O Poderoso Chefão (1972).....	43
Figura 8 Bar, dançarinas, e Michel - L'Homme du large (1920).....	56
Figura 9 Michel vê Lia com seu amante - L'Homme du large (1920).....	56
Figura 10 Michel se aproxima de Lia - L'Homme du large(1920).	56
Figura 11 Michel fixado em Lia - L'Homme du large (1920).	56
Figura 12 A mãe doente isolada - L'Homme du large (1920).	57
Figura 13 A mãe grita por seu filho - L'Homme du large (1920).	57
Figura 14 Djenna junto a mãe no leito de morte - L'Homme du large (1920).	57
Figura 15 Investigador ao fundo se aproxima – Grilhões do Passado (1955).	64
Figura 16 Investigador chega à entrada do local – Grilhões do Passado (1955).....	65
Figura 17 Investigador em primeiro plano – Grilhões do Passado (1955)	65

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CABRERA E O CONCEITO DE CINEMA PENSAnte	16
1.1 O conceito-imagem e suas especificidades	20
2 GILLES DELEUZE E O PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO	27
2.1 A ideia de imagem para Deleuze	28
2.1.1 As imagens do cinema e o conceito de clichê	33
2.2 A IMAGEM-MOVIMENTO (AS TEORIAS DE BERGSON)	35
2.2.1 Quadro, Plano e Montagem	40
2.2.2 Automatismo, Descrição orgânica, narração verídica	45
2.2.3 A imagem-indireta do tempo	47
2.3 Pensamento com o cinema da imagem-movimento	51
2.4 Imagem-mental e Crise da Imagem-ação	60
2.5 A IMAGEM-TEMPO	63
2.5.1 Características da imagem-tempo.....	66
2.5.2 Reconhecimento atento, imagem-cristal, e potências do falso.....	67
2.5.3 Vanguardas da imagem-tempo	70
2.6 Pensamento com o cinema da Imagem-tempo	73
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	86

INTRODUÇÃO

O principal objetivo deste trabalho é apresentar o cinema como forma de pensamento, através das teses e conceptualizações propostas por Júlio Cabrera e Gilles Deleuze.

Julio Cabrera no início de sua obra *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes* (2006), estabelece questionamentos importantes acerca da filosofia tradicional (considerando desde Platão até o século XX) no que se refere a explanação de pensamentos por imagens e meios sensíveis (cinema, literatura, dança etc). Além disso, explicita a carência de se estabelecer outras formas de problematização filosófica que não o modelo acadêmico tradicional, que é fundamentado em uma tradição escrita.

Complementando este raciocínio, em *Diário de um filósofo no Brasil* (2013) Cabrera apresenta um exemplo referente a estudos dos textos de Nietzsche que poderiam ser apresentados em ditirambos dionisíacos ou poesias leves. Constata-se um forte controle academicista da forma e estilo.

Visto o questionamento acima, Cabrera (2006) indaga por que a problematização filosófica deva ser somente expressa pela escrita, e não por outras formas de expressão como o cinema, literatura, dança etc. Em virtude desta contestação, esta pesquisa almeja entender como os filmes podem ser fontes de pensamento filosófico, e, para além disso, qual seria seu diferencial como fonte de ensino-aprendizagem. As imagens em movimento podem atingir o pensamento de forma a estabelecer conexões distintas de outras linguagens. Logo, neste trabalho será analisado os estudos conceituais com o cinema de Julio Cabrera e Gilles Deleuze, para compreender como se materializa o pensamento nas imagens. Além disso, busca-se refletir sobre como o cinema faz pensar e como esse potencial pode ser ferramenta valiosa no ensino de filosofia.

A razão deste enfoque teórico se deve a interesses relacionados ao ensino de filosofia, mais propriamente em buscar uma metodologia que possa se

desvincular de boa parte desta tradição filosófica fortemente literária. Logo, a ideia seria utilizar o potencial das imagens cinematográficas como fonte de aprendizado dos assuntos da filosofia. Entretanto, o presente estudo não contempla uma abordagem específica de ensino de filosofia, alinhada com a proposta de um cinema que pensa, mas busca, mais a frente neste trabalho, concomitante a compreensão destes assuntos teóricos, pontuar algumas asserções e pretensões filosófico-cinematográficas direcionadas a um possível ensino de filosofia através dos filmes.

Gilles Deleuze, nas suas duas obras sobre cinema delinea o conceito de imagem e suas diferentes variações, advindo da filosofia de Henri Bergson, principalmente de *Matéria em Memória* (1999), aprimora as teses de Bergson e as direcionando ao cinema. Deleuze parte do conceito de ideia tecendo uma crítica ao regime da imagem dogmática do pensamento, e junto com Félix Guattari em *O que é a filosofia* (1993), promove a concepção de uma imagem livre das amarras da representação, até chegar à imagem com potencial criativo para com o pensamento. O ponto chave no estudo da imagem com o pensamento deleuziano no cinema é a questão do clichê. O percurso que Deleuze faz pelos diferentes modelos de cinema, desde o cinema clássico até o cinema moderno deixa claro que o potencial dos filmes pode ser relativo mediante sua forma-cinema, sendo a crítica ao clichê fundamental para compreender um cinema verdadeiramente criativo, ou somente filmes com uma repetição de fórmulas prontas encomendados pela indústria cultural.

Por enquanto, num primeiro momento, trata-se de mergulhar nas teorias de Cabrera que por meio do conceito de razão logopática apresenta uma divisão na tradição filosófica, mostrando os filósofos que trabalham seu pensamento associados ao elemento afetivo. São os denominados pensadores páticos (Nietzsche, Kierkegaard, Schopenhauer, Heidegger). Logo, o autor concebe os filósofos que fundamentam suas ideias com elementos sensíveis como potencialmente cinematográficos. A partir desta leitura dos filósofos que problematizam a linguagem e apresentam dimensões do pensamento não puramente intelectuais, Cabrera estabelece a noção de conceito-imagem que, na sua visão, constitui a filosofia no cinema, conceito que detalha em oito aspectos diferentes, e assim afirma ser o cinema um meio de desafiar os limites da linguagem, e desvendar uma geração de

problemáticas sem tratamento, em razão da tradição essencialmente escrita da filosofia.

Portanto, este trabalho pauta-se na apresentação dos estudos e conceitos desenvolvidos por Deleuze e Cabrera, suas concepções de um “cinema pensamento”. Os autores trabalham o mesmo assunto de maneiras distintas em suas abordagens e teorias, porém se alinham no que Cabrera admite ser a grande inspiração desenvolvida por Deleuze, que é a ideia de criar conceitos se servindo do conteúdo de diferentes áreas, como acontece no caso do cinema. A forma deleuzeana de definir a filosofia como criação de conceitos, é o que norteia e possibilita estar enxergando o cinema como forma de pensamento. Assim, através das análises dos filmes, somadas as ideias produzidas pelos filósofos citados propicia-se enxergar as imagens em movimento como fontes quase inesgotáveis de gerar pensamento.

1 CABRERA E O CONCEITO DE CINEMA PENSAnte

Os principais conceitos de Cabrera neste primeiro capítulo, objetivam problematizar a tradição filosófica essencialmente escrita, e justificar o cinema como uma forma de pensamento e potencialmente gerador de conceitos, apresentando um caminho possível aberto pelos filósofos que harmonizam razão e sensibilidade em suas propostas: “A primeira vista, pode ser assustador falar de cinema com uma forma de pensamento, assim como assustou o leitor de Heidegger inteirar-se de que a poesia pensa “(Cabrera, 2006, p.8). Aqui já é apresentada a associação de um pensador que está indo contra o regime da tradição filosófica, ao incluir elementos sensíveis (poesia) no seu pensamento. Nos parágrafos a seguir será explicada com mais detalhes a visão conceitual de Cabrera relacionando Heidegger e outros filósofos, e como eles são um prelúdio para os conceitos decorrentes do cinema.

Para Cabrera (2006) o que é fundamental na filosofia seria o questionar de forma radical e o caráter hiperabrangente de suas asserções. Tendo isto em vista, considera não haver nenhum impedimento em uma abordagem por imagens. Assim, Cabrera enxerga no cinema uma potencialidade para estabelecer pelas imagens conceitos cognitivos-afetivos. Em seu trabalho, desenvolve o conceito de logopatia, trata-se de considerar não somente o aspecto intelectual dos conceitos, mas também o seu componente sensível:

Os conceitos são representações carregadas do afeto oriundo do impacto do particular sensível. A sua afetividade entra em interação com os elementos intelectuais na formação do conceito. O emocional-sensível não constitui apenas um reforço externo ao que se compreende, mas algo imbricado com ele. Temos acesso ao mundo sempre por meio de conteúdos afetivizados, de matérias lógicas carregadas de afeto: é necessário captar o tom emocional com que o filósofo faz a sua descrição do mundo. (CABRERA, 2013, p.165)

Contudo, Cabrera destaca que este conceito não é exclusivo do cinema, pois este esteve sempre presente de alguma forma na filosofia. Ou seja, o cinema não é pura viagem de sensações, nem mesmo a filosofia tradicional escrita é estritamente racional e lógica.

O caminho proposto por Cabrera, é evitar reproduzir essa ideia não levantando esta dicotomia sem propósito, mas sim buscar nesse mergulho filosófico pelo cinema desdobramentos de afetividade do intelecto e de cognitividade do afeto. Este conceito se alinha com as obras de alguns filósofos, que desenvolveram seus pensamentos problematizando a tradição intelectualista em filosofia, denominados por Cabrera de logopáticos, tais como: Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger e Schopenhauer, pois estes buscaram encontrar um lugar e uma dimensão diferente para os aspectos afetivos e existenciais do pensamento.

No primeiro capítulo de sua obra Cabrera (2006), explica que os filósofos citados anteriormente como logopáticos, pretendem problematizar a linguagem, através de novas formas de expressão, trazendo à tona determinados aspectos não puramente intelectuais do pensamento. Não se trata somente de trazer ideias novas, mas de desenvolver uma maneira diferente de se colocar frente ao restante da tradição, que seria a inserção do elemento pático dentro da problematização racional lógica. Não significa que outros filósofos não tematizaram o componente sensível do pensamento, de fato o fizeram, porém Cabrera apresenta os filósofos já citados como “cinematográficos”, pois estes foram além da problematização do componente afetivo.

Os pensadores logopáticos já manifestaram a sua ansiedade por mostrar, fazer sentir, causar impacto, comover, por mostrar o encurralamento da razão pela sua imagem invertida na linguagem. Já os filósofos estavam procurando expor suas idéias forçando os limites da proposição escrita, como tentando tornar “visuais” e “móveis” seus pensamentos, evitando as limitações da argumentação linear, buscando captar uma verdade temporalizada (CABRERA, 2013, p.166)

Os filósofos logopáticos em suas composições trazem a tona uma ideia de desconforto com relação a forma de expressão filosófica. Cabrera (2006) refere-se ao exemplo de Heidegger que em seus esforços através da poesia¹ por exemplo, buscou sustentar tal elemento sensível em sua filosofia. Cabrera (2006)

1 Cabrera ressalta o compromisso de Heidegger com o elemento sensível: quando fala, por exemplo, da angústia e do tédio como sentimentos que nos colocam em contato com o ser mesmo do mundo, como sentimentos com valor cognitivo (no sentido amplo de um “acesso” ao mundo, não em um sentido “epistemológico”). Ao se referir à poesia como “pensante” – e não, simplesmente, como um fenômeno “estético” ou um desabafo emocional (2006, p.8)

explicita que o cinema com a sua potencialidade visual, pode apresentar uma linguagem mais propícia do que a escrita no que tange expressar melhor as intuições com relação aos limites de uma racionalidade unicamente lógica, e também permitir de forma mais fluída a compreensão de alguns parâmetros do mundo, que possivelmente não aparentam ser assimilados em razão de se excluir totalmente o componente afetivo. Mesmo os filósofos cinematográficos², conforme menciona Cabrera, tiveram que fazer um esforço enorme para incluir o elemento afetivo em suas obras, o que gerou dificuldades de entendimento com relação aos escritos de Heidegger e que acabou levando seus leitores ao desespero.

A sugestão de Cabrera (2013) é que os filmes podem ser fontes conceituais mais complexas, pois podem causar mais impacto e serem mais formidáveis, ao passo que também são cognitivos. Isto é o ponto central da logopatia, trata-se da capacidade de afetivização da imagem associada a uma função cognitiva. Visto que por meio das imagens do cinema é possível convergir o elemento racional e articulá-lo com o componente emocional.

Nos filmes que assistimos filosoficamente não se trata apenas de “impactos emocionais”, mas de desenvolvimentos situacionais de conteúdos. Eles apresentam uma predicação acerca de conteúdos, uma organização de um setor do real, uma versão particular dos mesmos contra outras versões possíveis. (CABRERA, 2013, p.167)

Para o autor de *O cinema pensa* (2006) e de *De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia* (2007) estes estudos relacionando cinema e filosofia foram importantes para pensar uma filosofia mais fortemente consciente da natureza ampla e inconclusiva da reflexão.

Cada vez que a filosofia, em contraste com o cinema, tentou destacar-se como “argumentativa” e “puramente racional”, as pretensões assertivas de ambas se aproximaram — como a logopatia, clara no cinema, acompanha sempre a atividade filosófica, embora existam formas de filosofar que pretendem excluir o elemento pático (de páthos), fazendo esforços para deixá-lo de lado, e que, ao fazê-lo, o reconhecem como elemento articulador do pensamento. (CABRERA, 2007, p.28)

² Cabrera se refere aos filósofos páticos como cinematográficos, pois estes possuem características em suas filosofias que definem a linguagem do cinema, sendo ela tratada pela perspectiva filosófica. (2006, p.10)

Trata-se de uma visão mais ampla sobre as possibilidades que o encontro destas áreas podem proporcionar, no caso para repensar o ensino de filosofia, ou melhor dizendo, ensinar a pensar filosoficamente com a experiência estética do cinema, ambicionando para os alunos uma experimentação do pensamento, assim como uma sensibilização pela arte.

Em geral, costumamos dizer a nossos alunos que, para se apropriar de um problema filosófico, não é suficiente entendê-lo: também é preciso vivê-lo, senti-lo na pele, dramatizá-lo, sofrê-lo, padecê-lo, sentir-se ameaçado por ele, sentir que nossas bases habituais de sustentação são afetadas radicalmente. (CABRERA, 2006, p.7)

É importante ressaltar que Cabrera irá estabelecer a ideia de um cinema que pensa partindo do caminho trilhado pelos filósofos considerados por ele cinematográficos, por meio de três características específicas que na visão do autor podem definir a linguagem do cinema de um ponto de vista filosófico.

Os “filósofos cinematográficos” sustentam que, ao menos, certas dimensões fundamentais da realidade (ou talvez toda ela) não podem simplesmente ser ditas e articuladas logicamente para que sejam plenamente entendidas, mas devem ser apresentadas sensivelmente, por meio de uma compreensão “logopática”, racional e afetiva ao mesmo tempo. Sustentam também que essa apresentação sensível deve produzir algum tipo de impacto em quem estabelece um contato com ela. E terceiro – muito importante –, os “filósofos cinematográficos” sustentam que, por meio dessa apresentação sensível impactante, são alcançadas certas realidades que podem ser defendidas com pretensões de verdade universal, sem se tratar, portanto, de meras “impressões” psicológicas, mas de experiências fundamentais ligadas à condição humana, isto é, relacionadas a toda a humanidade e que possuem, portanto, um sentido cognitivo. (CABRERA, 2006, p.10)

A partir desta base filosófica, Cabrera irá trabalhar sua ideia de conceito-imagem ao longo de toda sua obra, estruturando ideias da filosofia com algumas cinematografias, dissecando-as, objetivando demarcar seu conceito-imagem como o núcleo pensante do cinema.

1.1 O conceito-imagem e suas especificidades

Para Cabrera (2006) o cinema pelo viés filosófico, é a construção do que se denomina conceito-imagem. Trata-se de um tipo de conceito visual estruturalmente distinto dos conceitos utilizados tradicionalmente pela filosofia escrita. Explica-se que a forma de indagar cinematográfica não é através de proposições como na filosofia.

Não é a mera presença de palavras, ou de unidades recorrentes, ou de estruturas sentenciais, o que constitui uma linguagem, mas o simples poder dizer algo acerca de algo. O cinema tem um mecanismo predicativo próprio vinculado com as suas particulares possibilidades expressivas. Ele é uma linguagem pura e simplesmente porque dispõe de recursos para predicar algo (2013, p.167)

Explica-se que a forma de indagar cinematográfica não é através de proposições como na filosofia. Logo, a noção de conceito-imagem para a Cabrera (2013) está vinculada a “*media situacionais*”, trata-se do local onde os conceitos desencadeiam e interagem. Assim como, aponta também em semelhanças com a filosofia escrita, a ideia de uma seletividade seja na proposição, seja na imagem. Assim se estabelece uma afirmação-negação em contraposição a algum significado. Tal como a respeito das pretensões de verdade, Cabrera ressalta que valem tanto para as imagens do cinema quanto na escrita filosófica. Portanto, a ideia da filosofia se destacar como puramente racional e argumentativa a fez se aproximar mais do cinema.

Visto essas semelhanças e diferenciações apresentadas entre cinema e filosofia, Cabrera (2006) esclarece com relação ao conceito-imagem tratar-se de uma forma de encaminhamento, em suas palavras: “*pôr-se a caminho* em uma determinada direção compreensiva, para onde aponta esta caracterização, mas sem querer fechá-la nem traçá-la completamente” (Cabrera, 2006, p.10) Desta forma, Cabrera adentra-se nas características que possibilitam um melhor entendimento dos

horizontes deste conceito. Logo, conforme aponta o filósofo do conceito-imagem, seriam oito pontos principais a serem detalhados:

No primeiro ponto se encontra a ideia de que é fundamental vivenciar a experiência do filme para entender e utilizar o conceito-imagem. Refere-se ao que Cabrera chama de “linguagem instauradora”³, que necessita passar por uma experiência para ser consolidada integralmente. É também importante mencionar, que a racionalidade logopática modifica a estrutura majoritariamente aceita do saber.

Saber algo, do ponto de vista logopático, não consiste somente em ter “informações”, mas também em estar aberto a certo tipo de experiência e em aceitar deixar-se afetar por uma coisa de dentro dela mesma, em uma experiência vivida. De forma que é preciso aceitar que parte deste saber não é dizível, não pode ser transmitido àquele que, por um ou outro motivo, não está em condições de ter as experiências correspondentes. (CABRERA, 2006, pg.11)

Cabrera quer dizer que sem vivenciar essa experiência sensível, mesmo tendo lido a respeito do assunto em questão, o sujeito estará ainda com uma visão de fora do problema, desapropriados de suas particularidades. É como ler sobre guerras, e seus acontecimentos e estar por dentro de suas causas, porém a imersão do cinema ao colocar o espectador numa atmosfera de um filme de guerra, por exemplo, pode proporcionar novos elementos perceptivos.

Já no segundo ponto, vemos a afirmação de que os conceitos-imagem são percebidos através da “experiência instauradora”. Eles precisam produzir um impacto emocional ao espectador, e que também apresente algo sobre o mundo, o ser humano, a natureza etc...e que contenha valores cognitivos, argumentativos, e de cunho persuasivo, mediante seu componente emocional. Cabrera (2006) afirma que, não se trata apenas de passar uma informação de forma objetiva, nem tão somente em promover uma pura explosão de afetos por si só, mas sim, conforme a abordagem logopática, sendo lógica, com o elemento racional, intelectual, e pática, com o componente sensível, simultaneamente. A respeito do impacto emocional,

³ Cabrera explica que mesmo que um filme fosse colocado em palavras, sem ter a experiência de assisti-lo, faz da compreensão de certas dimensões incompletas, pois este necessita da sua potência emocional. (2006, p.11)

Cabrera ressalta que é diferente do efeito dramático. Pois, um filme pode não necessariamente ser dramático, ou conter elementos do gênero, e mesmo assim produzir um impacto emocional, um efeito pático:

Inclusive os chamados “filmes cerebrais” comovem o espectador precisamente por meio de sua frieza, de seu aparente caráter “gélido” ou taciturno. Sua aparente frieza é, precisamente, seu recurso persuasivo, seu tipo peculiar de emocionalidade. Seu grau de racionalização das emoções nunca é de nível tão alto como o atingido pela racionalização dos tratados filosóficos, que conseguem preterir as emoções de uma forma muito mais bem-sucedida. (CABRERA, 2006, p,12)

O terceiro ponto citado pelo autor irá se debruçar sobre o conceito-imagem afirmar algo sobre o mundo com pretensões ao verídico e ao universal. Mediante a experiência instauradora e emocionalmente impactante, os conceitos-imagem afirmam algo com pretensões de verdade e universalidade. Cabrera (2006) comenta ser um aspecto de primordial importância, sendo uma única característica herdada da filosofia tradicional, e que em sua visão deve se manter, pois é improvável sem as pretensões de verdade e universalidade, articular de forma intrigante e singular, e não somente figurativa e representativa a relação filosofia e cinema e vice-versa.

Para Cabrera, a razão logopática do cinema redireciona essas questões de verdade e universalidade. Sendo essa universalidade pertencente à ordem da possibilidade e não da necessidade. Sobre isso, Cabrera (2006, p.13) menciona: “O cinema é universal porque o que projeta não ocorre no sentido de “acontece necessariamente com todo mundo”, mas no de “poderia acontecer com qualquer um”.”

No quarto ponto, chamado “Onde estão os conceitos-imagem? Onde os encontramos nos filmes? ” Cabrera (2006) chama a atenção para esse aspecto pois ele pode ser bem variável de filme para filme. Tanto que um filme no seu todo pode ser um conceito-imagem. De certa forma, o filme completo constituiria um macro conceito-imagem, sendo composto de conceitos-imagem menores. Cabrera explica que normalmente, são as situações desenvolvidas temporalmente que caracterizam o conceito-imagem, porém os conceitos-imagem precisam de tempo de tela para serem desenvolvidos. Partes de um filme podem compor o conceito-imagem geral do filme.

Eles não podem ser pontuais, por isso dificilmente um único quadro estabelecerá um conceito-imagem. Às vezes uma cena isolada pode aparentar transmitir um determinado conceito, contudo com mais tempo de filme compreende-se melhor o percurso intencionado anteriormente. “Mas é preciso tentar captar qual é a reflexão global ou plena que o filme procura fazer” (Cabrera, 2006, p.14).

Segundo Cabrera (2006) de forma mais rigorosa, somente o filme inteiro seria um conceito-imagem. Porém encontram-se situações e personagens com possibilidades de conter um conceito-imagem. Um personagem vem a ser um conceito-imagem, quando é capaz de simbolizar todo um conceito que é desenvolvido na media situacional do filme. Visto que, alguns personagens-conceito são explorados recorrentemente em filmes de um mesmo cineasta que tem a pretensão de utilizar esse personagem como parte de uma reflexão maior do filme como, por exemplo, personagens que morrem em alguns filmes de catástrofe de Spielberg, em *Tubarão* (1975), *Parque dos dinossauros* (1993) e *Twister* (1996), a fórmula se repete pelo diretor, sendo que todos eles morrem decorrente de um mesmo conceito-imagem denominado de “a relação do homem com a natureza”.

No quinto ponto, Cabrera afirma que os conceitos-imagem podem ser desenvolvidos no sentido literal do que está sendo mostrado na tela, ou no sentido abstrato. No sentido literal seria como na maioria dos filmes, que apresentam literalmente o conceito-imagem. Um grande exemplo desse modelo seria o filme *Intolerância* (1916), de D.W Griffith, o qual mostra com imagens exemplos de intolerância. Já os conceitos-imagem de nível ultra abstrato, ou seja, ao serem analisados filosoficamente são possíveis de apreender ou extrair os conceitos-imagem. Cabrera (2006) cita como um ótimo exemplo, o filme *Os Pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock, sendo uma película que diz algo significativo sobre a fragilidade da existência humana, apesar de, não dizer nada diretamente, nem mostrar nenhuma imagem representativa com relação a esse conceito.

Cabrera (2006) explica que, justamente pelo conceito-imagem poder se desenvolver num nível abstrato é que se viabiliza a eficiência de sua concepção filosófica, não importando o gênero ou temática do filme. Sejam os vários filmes de *King Kong* ou os filmes da saga de *Guerra nas Estrelas* ou qualquer outro, que pareça

fora do mundo real, podem ter algo a comunicar a respeito do mundo ou da humanidade, sejam elas verdades ou falsidades. O que importa é que esses filmes carregam situações ou possibilidades que acontecem no plano conceitual do sentido, ainda que o fantástico e a ficção científica retratem situações empiricamente impossíveis “a princípio”. Sobre a importância do conceito-imagem abstrato nas obras cinematográficas principalmente mais distantes da realidade, Cabrera relata:

A linguagem do cinema é inevitavelmente metafórica, inclusive quando parece ser totalmente literal, como nos “filmes realistas”. O fato de um certo texto (literário ou cinematográfico) ser fictício, imaginário ou fantástico não impede em absoluto o caminho para a verdade. Ao contrário, através de um experimento que nos distancia extraordinariamente do real cotidiano e familiar, o filme pode nos fazer ver algo que habitualmente não veríamos. Talvez precisemos ver um bom filme de terror para nos conscientizarmos de alguns dos horrores deste mundo. (CABRERA, 2006, p.15)

No ponto 6 Cabrera explica que os conceitos-imagem não são categorias estéticas. O autor sinaliza que sob esse enfoque, não se determina se o filme é bom, ruim, ou o nível de qualidade de sua realização. Logo, é importante frisar que o objetivo desse conceito filosófico-cinematográfico, não é avaliar esteticamente seja em questões técnicas ou narrativas, mas sim de que forma o filme pode criar e desenvolver conceitos. Sobre este postulado, é fundamental deixar claro a renúncia de Cabrera referente a estética filosófica. Esta postura do filósofo faz parte de sua crítica ao academicismo da filosofia exposta na introdução deste estudo. Cabrera quer dizer que uma obra prima da crítica cinematográfica pode não ser fonte de conceito-imagem, ao passo que filmes de segunda linha, até mesmo filmes pornográficos podem render boas experiências filosóficas. Nas considerações finais deste trabalho será melhor analisado este ponto de vista de Cabrera versus a importância que a estética possui para a filosofia.

Cabrera (2006) reforça que, o conteúdo a ser considerado pelo filósofo, advém de imagens que possuem efeitos emocionais e elucidativos, diante disso, o que acontece é que esse efeito pode ser produzido por filmes que não são necessariamente obras-primas da história do cinema. Ao passo que, um filme que não tem a possibilidade de estabelecer uma relação logopática, terá dificuldade de

transmitir os conceitos filosóficos compostos através das suas imagens em movimento.

Está claro o posicionamento de Cabrera a respeito da renúncia da categoria estética para o conceito-imagem, ao passo que neste próximo ponto irá destacar a importância da técnica cinematográfica para os conceito-imagem.

No sétimo ponto o autor irá afirmar que os conceitos-imagem não são exclusivos do cinema, não sendo utilizados e construídos apenas no campo cinematográfico. Como apresentado anteriormente, Heidegger, é um exemplo de filósofo que utilizou conceitos-imagem por meio de seus textos relacionados a seu pensamento com a poesia. Outros exemplos estão na literatura, que desperta uma experiência no leitor, efetua um impacto emocional, com pretensões de verdade e universalidade, assim como no meio cinematográfico.

Entretanto existem diferenças que projetam o cinema como o único de sua “espécie”.

Cabrera (2006) expõe que, a técnica utilizada é um dos maiores diferenciais quando o comparamos com outras formas de expressão. Basicamente, os instrumentos que o cinema utiliza para construir narrativas superpotencializa suas possibilidades conceituais. Ao conseguir criar de maneira excepcional a impressão da realidade, ele possibilita uma experiência de grande impacto emocional. Em suma, a principal diferença entre cinema e literatura, pode ser resumida tal como Cabrera (2006, p.17) pontua: “O cinema é a plenitude da experiência vivida, inclusive a temporalidade e os movimentos típicos do real, apresentando o real com todas as suas dificuldades, em vez de dar os ingredientes para que o espectador (ou o leitor) crie ele mesmo a imagem que o cinema proporciona”.

Cabrera (2006) acrescenta que, a literatura também tem algo que o cinema não tem a mesma capacidade de atingir, no quesito descrição de processos psicológicos interiores, ou seja, o que o personagem está pensando. Justamente, pelo cinema ser exterioridade, aspecto e evidência. O cinema pode se esforçar para transmitir algo interior, mas nunca terá, nesse caso, a mesma riqueza de detalhes que a literatura. Contudo, a linguagem própria do cinema é o ponto central da construção

dos conceito-imagem, que traz consigo por meio da experiência impactante cognitiva, sendo para tanto fundamentais três componentes importantes da técnica cinematográfica. Conforme Cabrera, destaca: I) A pluriperspectiva: é a capacidade que o cinema tem de saltar permanentemente do ponto de vista do personagem (1ª pessoa), para a terceira pessoa que seria a câmera. Assim como, para outras pessoas ou “seres”, sendo capaz de atingir uma subjetividade com profundidade, no sentido de ser praticamente onisciente e onipresente. II) Manipulação temporal e espacial, impondo o ritmo que deseja às narrativas, seja avançando (fashforward) ou retrocedendo (flashback), com a maestria equivalente a um sonho. III) O corte cinematográfico, que pontua cada detalhe do filme, estabelecendo conexões específicas entre as imagens, frutos da montagem/ edição cinematográfica.

Em face do poder da câmera, que pode multiplicar seus pontos de vista, os espaços-tempo e estabelecer cortes únicos e especiais, o cinema tem elementos essenciais e indispensáveis para a criação de conceitos-imagem.

No último ponto de suas reflexões sobre o cinema e sua capacidade de produção de pensamento, o autor vai afirmar que os conceitos-imagem propiciam soluções lógicas, epistêmicas, moralmente abertas e problemáticas. De modo que, a imagem cinematográfica segundo Cabrera (2006) não pode apenas mostrar sem abrir questões problematizantes, desestruturantes, distorcendo, fragmentando etc. Sendo exatamente o oposto do que almejavam os cineastas do Neorealismo italiano, ou seja, o cinema seria muitas coisas, e não somente “um registro do real”.⁴ Pensando nessa configuração apresentada, é importante relacionar com filosofia não logopática, tal como Cabrera (2006) aponta que os conceitos-ideia, advindos dos filósofos fundamentalmente lógicos, apresentavam tendência ao imobilismo, e frequentemente na intenção de buscar soluções definitivas, com objetivos de conciliação, essencialmente anti-céticas e construtivas. Na contramão dos filósofos “apáticos”, o cinema transborda a manifestação do particular, da causalidade, da contingência, do

4 *Cinema crítico do pós segunda guerra mundial a partir dos anos 40. Narrativas sobre a classe operária, utilizando cenários reais e poucos recursos financeiros. O objetivo era retratar a realidade social e econômica da época. Apresentava-se a mentalidade do povo italiano, suas condições de vida precárias em razão ao caos gerado pela 2ª guerra mundial. Retratava-se o desespero, a opressão e a desigualdade enfrentada pelos italianos. Alguns cineastas importantes: Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, e Luchino Visconti. (Kreutz, 2018)*

acidental, da imprevisibilidade, dos desencontros etc. Essas características tem soluções abertas e quase sempre duvidosas às questões elaboradas. Com relação a temáticas e objetos de provocação filosófica são recorrentes no cinema como: a inverossimilhança, a fantasia, o demoníaco, as calamidades, o descontrole da natureza, o heroísmo, a injustiça, a violência, a agonia etc.

No entanto, o cinema não é exclusivamente transgressivo e impactante aos olhos de quem vê. No cinema, a cultura do positivo do “happy end” (filmes que terminam com final feliz), que seria uma inserção moralista do cinema, tal como na frase “os maus devem ser punidos”. Diferentemente da filosofia que tem “happy ends” rigorosamente sérios⁵, em que se pretende resolver o mundo com a mente. Já nos filmes é praticamente impossível atingir tal feito. Porque no cinema, o absolutamente positivo não é interessante de ser visto, pois o que é interessante para a sétima arte é a surpresa, o extraordinário, sendo que os comportamentos não se consolidam, nem mesmo os eventos, previamente estabelecidos. De forma que, a essência da imagem cinematográfica é o caminho da desestruturação, desestabilizante, e também da subversão. Portanto, são características que estão presentes no cinema e nas formas de expressão, que favorecem uma redefinição entre lógica e o elemento sensível, conforme Cabrera (Cabrera, 2006, p.21) sustenta: “O logopático favorece a ruptura, a problematização do particular, o terrível, o devastador. A logopatia problematiza a exclusividade lógica, o controle, a harmonia, o estético, o tranquilo, o regulado, o dominável, o divino. “

2 GILLES DELEUZE E O PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO

Gilles Deleuze irá trabalhar o conceito de pensamento no cinema através de duas produções filosóficas com o cinema: Imagem-movimento (1985 [1983]) e Imagem-tempo (1990 [1985]).

⁵ Cabrera menciona como “happy ends” sérios da filosofia: Teodiceia de Leibniz, e Fenomenologia do espírito de Hegel.

Em prol de uma melhor compreensão dos trabalhos de cinema de Deleuze, é importante entender o conceito de imagem para Deleuze, pois é nesta noção e distinção de imagem e seus tipos, e em especial a sua definição e crítica acerca do clichê, que reside a raiz de todo o seu trabalho detalhadamente conceitual no universo cinematográfico. Posteriormente, ao adentrar nos conceitos propriamente do cinema, o foco estará em explicar como funciona a imagem do pensamento deleuziana, e a sua crítica à imagem estabelecida como clichê, buscando entender seus impactos e significados. Intenciona-se organizar seus conceitos especificamente elaborados e recortados, mediante seu estudo filosófico de como o cinema surgiu e evoluiu. Assim como, especificar a técnica cinematográfica associada às ideias de alguns cineastas que foram verdadeiros filósofos, projetando assim uma condução para apresentar o cinema como uma forma de pensamento.

2.1 A ideia de imagem para Deleuze

Na filosofia de Deleuze a noção de imagem é um tema recorrente em seus estudos. Em seu pensamento, existem duas perspectivas diferentes nos quais compreende-se o conceito de imagem. Uma delas seria a crítica da imagem como representação, que está presente em *Diferença e repetição* (2018 [1968]). A imagem enquanto imagem do pensamento (imagem dogmática do pensamento), tendo como destino a única possibilidade de um pensamento sem imagem. Trata-se da renúncia com relação as pressuposições filosóficas com o intento de se desprender da representação. Porém, na segunda perspectiva, Deleuze estabelece o conceito de imagem como potencial criativo para o pensamento. Há a imagem pictórica, que aparece nos estudos deleuzianos com a obra de Francis Bacon - *Lógica da Sensação* (1981), e a imagem cinematográfica, subdividida em: 1) imagem-movimento, originária e majoritariamente presente no cinema clássico; e 2) imagem-tempo, que surge com a crise da imagem-ação e se desenvolve no cinema moderno. Esta última, tem como

principais expoentes o movimento cinematográfico do *Neorealismo italiano* e o *Nouvelle Vague* francesa⁶.

A seguir apresenta-se o percurso nas principais obras de Deleuze a respeito da criação conceitual de uma imagem com possibilidade para o pensar. Essa estruturação teórica vai colaborar para um melhor entendimento das seções seguintes destinadas mais especificamente aos conceitos de cinema.

A criação de diferentes tipos de imagens segundo Deleuze (2018 [1968]) estaria relacionada ao conceito de ideia. Para Deleuze, criar é sinônimo de ideia. Logo, esta perspectiva se diferencia da composição tradicional platônica. Ideia para Platão refere-se à unidade perceptível em uma multiplicidade de objetos, sendo a busca pela essência. Porém, em *Lógica do sentido*, Deleuze (1974 [1969]) segue a perspectiva de Nietzsche⁷ como orientação para o problema do pensamento. Dessa forma, “o ato de pensar se concebe no próprio pensamento, e o sujeito pensante se constitui na vida (...)” (Deleuze, 1974, p.73). Assim, Deleuze (2018 [1968]) compreende as ideias como sendo “instâncias que vão da sensibilidade ao pensamento e do pensamento à sensibilidade, capazes de engendrar em cada caso, seguindo uma ordem que lhes pertence, o objeto-limite ou transcendente de cada faculdade.” (Deleuze, 2018, p.145)

A seguir apresenta-se o percurso nas principais obras de Deleuze a respeito da criação conceitual de uma imagem com possibilidade criativa para com o pensar. Essa estruturação teórica vai colaborar para um melhor entendimento das seções seguintes destinadas mais especificamente aos conceitos de cinema.

⁶ Traduzido como Nova onda surgiu nos anos 50-60 por um grupo de críticos cinematográficos da revista *cahiers du cinéma*. Utilização da técnica cinematográfica como uma forma de estilo. Tinham como características desconstruir as bases tradicionais do cinema através da contestação ao cinema comercial da época. Instituíram o conceito de *câmera-stylo* (escrever com a câmera), e rejeitavam a estética da montagem em prol de longos planos, uso da profundidade de campo e valorização da *mise-en-scène*. Desenvolviam temáticas existenciais, preocupações individuais, e assentimento do absurdo da experiência humana. Alguns cineastas importantes: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol. (Kreutz, 2018)

⁷ Deleuze credita a Nietzsche a crítica a imagem platônica da representação: Nietzsche duvidou desta orientação pelo alto e se perguntou se, longe de representar a realização da filosofia, ela não era ao contrário, a degenerescência e o desvio começando com Sócrates. (Deleuze, 1974, p.73)

A crítica Deleuziana à imagem dogmática do pensamento aparece em sua obra *Diferença e Repetição* (2018 [1968]) por meio de oito postulados, a partir dos quais junto à filosofia de Nietzsche⁸, efetiva o combate ao dogmatismo platônico, e também cartesiano, partindo de uma crítica radical a essas imagens do pensamento. Sendo necessário buscar um novo “iniciar”, livre de pressupostos que aprisionam o pensamento, independentemente disso desmoronar as verdades pré-estabelecidas:

Na verdade, os conceitos designam tão-somente possibilidades. Falta-lhes uma garra, que seria a da necessidade absoluta, isto é, de uma violência original feita ao pensamento, de uma estranheza, de uma inimizade, a única a tirá-lo de seu estupor natural ou de sua eterna possibilidade: tanto quanto só há pensamento involuntário, suscitado, coagido no pensamento, com mais forte razão é absolutamente necessário que ele nasça, por arrombamento, do fortuito no mundo. (Deleuze, 2018 p.138)

A filosofia pensa por meio de conceitos, como afirma Deleuze (1987) na sua conferência *O ato de criação*. Nela, o filósofo faz apontamentos sobre o trabalho de cada área específica. O pintor cria linhas e cores, o cineasta cria blocos de movimento e duração e o filósofo é um criador de conceitos. Ainda sobre isso Deleuze afirma que, as ideias podem ser pensadas para uma área específica, contudo são possíveis de serem extraídas de uma área distinta e serem repensadas por meio de outra forma de criação. Como, por exemplo, as adaptações cinematográficas de romances da literatura. Haja visto o exemplo de Kurosawa e Dostoiévski narrado por Deleuze:

O idiota romance de Dostoiévski filmado por Kurosawa. É a fórmula de O idiota: “Veja, há um problema mais profundo. Qual problema, não saberia dizer ao certo. Mas me deixe. Tudo pode arder... É preciso encontrar esse problema mais urgente” Isso Kurosawa não aprendeu de Dostoiévski. Todos os personagens de Kurosawa são assim. Eis um belo encontro. Se Kurosawa pode adaptar Dostoiévski, é pelo menos porque pode dizer: “Temos um assunto em comum, um problema em comum” (Deleuze, 1999, p.3)

Portanto, a atividade conceitual filosófica requer um impacto de outra natureza, que pode muitas vezes ir além do campo filosófico. De modo que, segundo

⁸De acordo com Lucena em *A gênese do conceito de imagem em Deleuze* (2013): Para Deleuze, um dos principais papéis do pensamento nietzschiano foi desestabilizar a imagem dogmática do pensamento através do questionamento do conceito de verdade. Nietzsche vai nos mostrar que ela, a verdade, devido a sua origem moral, é sinônimo não de fortaleza, mas de decadência. (Lucena, 2013)

Deleuze (2018 [1968]) pensar não está correlacionado ao exercício da reconhecimento, é apenas uma das faculdades do pensamento, mas não a única. Logo, trata-se de algo que força o pensamento dinamizando os conceitos, estabelecendo um encontro intensivo, uma potência criadora. Tal como explica através dos estudos de pintura com Bacon:

A tarefa da pintura está definida como a tentativa de tornar visível as forças que não são visíveis. O mesmo vale para a música, de esforçar-se por tornar sonoras as forças que não o são. É evidente. A força está em relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, na forma de uma onda, para que haja sensação. (Deleuze, 1981, p.30)

Partindo da tese de que as imagens podem ser agenciadoras da construção de pensamento, mais propriamente através das imagens cinematográficas, no qual o objetivo é apresentar diferentes possibilidades de se romper com a imagem dogmática do pensamento. Assim como outras artes são capazes de forçar o pensamento. De encontro a essa proposta, Deleuze e Guattari (1992) desenvolvem em *O que é filosofia?* estabelecendo que a relação entre imagem e pensamento ocorre por meio de blocos de sensações, que são perceptivos e afectivos. Perceptos não são percepção, muito menos representação de objetos, mas sim linhas, cores, texturas, no caso do cinema, movimento no espaço-tempo, é o que atribui consistência a uma obra de arte. Em conjunto com os afetos, eles extravasam como um bloco de sensações. Os afetos não se tratam de sentimentos, mas sim de qualidades e potências. Logo, os autores definem:

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra. (Deleuze, 1992, p.217)

Na concepção de Deleuze e Guattari, uma imagem que se estabelece como potência criadora, necessita transcender o modelo figurativo que há na representação. Os blocos de sensações compostos de perceptos e afectos são capazes de promover devires. Segundo os autores, a noção de devir funciona como

uma política existencial, na qual a criação é primordial para emancipar os eventos da representação. De modo que, devir não se trata de imitação de algo ou alguém, nem identificação, muito menos de estabelecer relações formais. Devir é um processo de desterritorialização em relação a um modelo ou clichê. Tal que, a ideia de compreender um devir na arte, não responde ao senso comum, mas a uma reivindicação pelo diferente, pelo heterogêneo, e também pela multiplicidade. Este conceito corrobora com a busca do encontro, que para Deleuze força, mutila, violenta o pensamento:

Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar. As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, gênese do ato de pensar no próprio pensamento. (Deleuze, 1988, p.138)

Em suma, trata-se de dar à luz a filosofia da diferença deleuziana por um pensamento sem as amarras da representação, do pensamento dogmático, e também da dependência do diferente ao idêntico. Nesta perspectiva, a imagem proposta por Deleuze e Guattari, é da ordem do inesperado, impensado - o fora. Consequentemente, o que força o pensamento a pensar, se relaciona com o signo, como a entidade imbuída em promover violência ao pensamento, o colocando em movimento.

Retomando o raciocínio em busca de entender essa nova imagem do pensamento de Deleuze e Guattari (1992), é notório que ambos apontam que pensar é pensar por conceitos, ou por funções como na ciência, ou nas artes, por blocos de sensações. Contudo, essas áreas de conhecimento traçam um plano sobre o caos. Para os autores, o caos seria um vazio que não é um nada, mas sim um virtual que contém as possibilidades de acontecimentos, podendo elas surgirem e rapidamente desaparecem em uma velocidade absoluta, tanto para originar-se como para findar-se.

Em vista disso, é essencial a caracterização dos planos das atividades das ciências, das artes e da filosofia respectivamente: o plano de

referência, o plano da consistência e o plano da imanência. Logo, o plano de referência que caracteriza as ciências é formado por proposições ou funções. O plano de consistência que caracteriza a arte é constituído por afectos e perceptos, e o plano de imanência que caracteriza a filosofia é estabelecido por conceitos. Basicamente esses planos são imagens, ou mapa mental dos respectivos pensamentos que engendram (conceitos, perceptos e funções), e são delineados frente ao caos. Tal como Deleuze e Guattari determinam:

O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam (...) O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. O problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (o caos, deste ponto de vista, tem uma existência tanto mental como física) (Deleuze, 1992, p.59)

Em sua obra *Diálogos* (1998), Deleuze define o plano de imanência e, conseqüentemente, o da consistência, como relações de movimento e repouso, de lentidão, mas também de velocidade. O plano de consistência se estabelece como acontecimento puro e se concebe quanto a sua temporalidade. Um tempo diferente do tempo cronológico e organizacional (Chronos), mas sim um tempo flutuante (Aion). Portanto, o acontecimento não opera por instantes sucessivos, e sim a partir da ordem do devir.

Mais à frente deste estudo, nas etapas relativas as imagens do cinema, mais propriamente na definição do papel fundamental do tempo na diferenciação da imagem-movimento e da imagem-tempo, permitirão a melhor compreensão do plano de consistência no qual está contido o bloco de sensações (afectos e perceptos). Assim como as diferenciações para o plano de imanência filosófico desenvolvidos através das teses de Henri Bergson, que são encaminhados por Deleuze através dos conceitos que trabalha com o cinema.

2.1.1 As imagens do cinema e o conceito de clichê

Posteriormente a este excuro fundamental para o entendimento do pensamento de Deleuze sobre a imagem, intenciona-se direcionar essa composição mais especificamente para âmbito do cinema, sendo importante ressaltar dois aspectos: o primeiro, em relação ao conceito de logopatia de Cabrera inicialmente apresentado, que integra afecção e sentimento com o pensamento. Tal ideia se encaixa no bloco de sensações deleuziano composto de afectos e perceptos, de modo que são nas afecções que se mobilizam as potências para o pensamento. O outro ponto refere-se ao divisor de águas o qual o esgotamento do clichê no cinema desencadeia, que tangencia as duas obras de cinema de Deleuze, *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*. Sobre a inserção e compreensão do clichê nos estudos de cinema, Deleuze descreve:

Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando nos é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, isso é um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. (DELEUZE, 2007, p. 31)

Na sua definição de clichê, Deleuze, embora esteja em estudo conceitual cinematográfico, não menciona diretamente o cinema, pois compreende a questão do clichê com algo relacionado à condição existencial humana e com isso acrescenta:

Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente percebemos apenas clichês. (DELEUZE, 2007, p. 31)

Entretanto, Deleuze (2007) explica que havendo um bloqueio ou quebra desse esquema sensório-motor, através de uma imagem livre das amarrações, crua, sem metáforas, que não necessite ser justificada, desta maneira, é possível arrancar dos clichês uma verdadeira imagem.

A partir deste ponto, se inicia um mergulho e também um contra mergulho, afinal Deleuze utilizando as teorias de Bergson desenvolve conceitos a

partir dos filmes e de seus respectivos autores, que necessitam de um olhar aguçado sobre o impacto das imagens. Nas próximas seções serão detalhados os conceitos de imagens-movimento. Por ora, poderemos caracterizá-los como uma sorte de relação de identidade entre imagem e movimento, que em conjunto agem e reagem no espaço-tempo. Veremos nelas os esquemas particulares de natureza afetiva, fruto da imagem sensório-motora, na qual reside o clichê. Elas surgem em contraposição às imagens-tempo, que são originadas por uma crise da imagem do cinema clássico e expressas no cinema-moderno pelas imagens-ótica sonoras puras, que indicam a presentificação do tempo, ou seja, produtoras de uma imagem direta do tempo, tal que o tempo não depende da intermediação do movimento como na imagem-movimento, de forma que, estas imagens se conectam ao que Deleuze estabelece como potência para violentar o pensamento, e que se alinham a sua filosofia da diferença.

2.2 A IMAGEM-MOVIMENTO (AS TEORIAS DE BERGSON)

A Imagem-movimento é um conceito deleuziano que tem base no livro do filósofo Henri Bergson (1896), *Matéria e memória*. No primeiro capítulo, Bergson descreve sobre a imagem como um modo de experiência de realidade, na qual os seres vivem em universos compostos de partes heterogêneas que estão em constante movimento. A percepção se origina do encontro dessas partes, ou seja, só ocorre percepção se houver movimento, pois ela é produzida por um movimento e se faz em movimento. Trata-se da experiência da matéria, o que gera um impulso nervoso nos corpos. Sendo o movimento dos corpos do universo gerador de movimento no corpo dos seres.

Explicando de maneira mais detalhada, Bergson (1999) desenvolve a partir de então as noções de imagem, corpo e movimento. O conceito de imagem, é definido conforme Bergson estabelece: "A matéria para nós é um conjunto de imagens. Por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista

chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação." (BERGSON, 1999, p.2)

A definição do conceito é negativa, e é feita por meio de contraste com outros conceitos, que são "representação" e "coisa". No caso para Bergson, não existe dualidade entre imagem e coisa, seria como se a imagem fosse produto de nossa consciência, produto no caso, produzido pelas próprias coisas.

Quanto ao corpo, ele é definido como centro de irradiação de movimento. Segundo Bergson: "Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhes transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento" (BERGSON, 1999, p.14)

Logo, existem dois modos distintos pelos quais as imagens geram movimento; ação e contração são esses modos. As imagens exteriores transmitem o movimento ao corpo sobre a forma de afecção; o corpo restitui movimento às imagens exteriores sobre a forma da ação. É por meio de ações e reações que o movimento opera.

Portanto, a noção de imagem-movimento é central no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*. Podemos dizer que o movimento é o operador que estabelece a relação entre as diversas imagens, e mais importante, entre o corpo e o espírito, pois é através do movimento das imagens que aquele sofre afecção, e deste mesmo movimento que este percebe e devolve movimento às coisas.

Com o suporte teórico da obra de Rodrigo Guéron (2011), nota-se em Bergson, que os movimentos são perpetuamente heterogêneos entre si, logo evidenciam sempre qualidades distintas. Estar frente ao movimento é estar diante de um fragmento da duração que não pode ser reproduzida. Desta forma, é que Bergson vai constatar que o movimento é equivalente a imagem. Portanto, isso significa que objetos que geram imagens, tal que não há qualidade para um objeto, mas sim existe um objeto que é possível de ser percebido conforme se movimenta. Assim, a percepção é um ato de movimento, ao passo que ela incita um movimento. Esta percepção definida por Bergson, exprime-se da relação que há entre os objetos, estes

objetos estão em constante percebimento agindo e reagindo entre si. Tal como uma fotografia sem impressão, ou seja, somente imagens mentais.

Entretanto, Bergson vai mais além em *Matéria e Memória* (1999), no que se refere à concepção de um plano de imanência. Este será utilizado posteriormente por Deleuze em sua filosofia⁹ e, conseqüentemente, nas obras conceituais sobre cinema. O caminho bergsoniano é delineado da seguinte forma: a imagem se dá como expressão própria do movimento, e o movimento é como se encontram todos os objetos no universo. Sendo esta também a condição da matéria, tal que a percepção só existe se houver geração de movimento. Logo, Bergson estabelece total identidade entre movimento, matéria e imagem. A percepção ocorre em razão da existência, com relação às diversas partes do cosmos que carregam diferentes tipos de energia. Basicamente trata-se, segundo Bergson (1999), de uma rede infinita de transmissão de energia, de uma forma que todas as partes estão conectadas e em relação constante entre elas. Logo, este plano de imanência é um plano de luz. Bergson refere-se a uma espécie de olho no qual se encontram todos os objetos-imagem, como um centro de percepção onde há ação e reação, e também reflexão (consciência). Os corpos percebem seu entorno, assim como todas as suas partes.

Logo mais, na apresentação do sujeito como um centro de indeterminação, será explicado que a consciência constitui um recorte, e que não se trata propriamente de interação entre corpos.

Bergson (1999) ao falar de luz como um plano de imanência do cosmos quebra a visão tradicionalista que separa luz da matéria e a coloca no pensamento ou na consciência. Nessa forma de raciocínio tradicional, a matéria só pode se revelar se estiver separada, ou seja, em oposição à luz, assim como também ao pensamento e ao espírito, sendo essa condição necessária para seu desvelamento. Entretanto, a relação de identidade que Bergson faz entre luz e matéria

9 Deleuze enxerga Bergson como um filósofo da imanência, e classifica este universo conceitual bergsoniano como um metacinema, tal como Rodrigo Guéron em *Da imagem ao clichê do clichê à imagem* (2011) afirma: “plano de imanência matéria-luz em que o Todo se identifica como uma duração, um aberto, que não para de se engendrar e se reinventar: o Todo como “matéria escoante”. (2011, p.45)

e, conseqüentemente, entre imagem e movimento, indica que essa luz emana dos próprios objetos que iluminam uns aos outros. Este iluminar, acontece a partir de uma diferença qualitativa entre os objetos: o modo como cada um deles pulsa. Logo, a percepção ocorre devido a esta diferença entre os objetos, no caso a diferença de energia entre eles. Portanto, Bergson chega à conclusão que o objeto é um tipo de fotografia de luz, que opera de modo instantâneo, isto é, a forma que a luz, assim como a matéria, imagem, movimento, alcança num dado instante da duração.

Sobre esse percurso bergsoniano, Deleuze indica que a luz neste plano de imanência justifica-se como independente no que se refere à percepção humana: “O conjunto dos movimentos, das ações e reações, é luz que se difunde, que se propaga “sem resistência e sem perda”. A identidade da imagem e do movimento funda-se na identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento assim como a matéria é luz” (Deleuze, 1985, p.72)

A partir deste plano de imanência das imagens-movimento que estabelece a identidade entre: imagem, movimento, matéria e luz. Bergson estabelece a percepção consciente como uma imagem priorizada, que se coloca no instante, recebe a ação das demais imagens e reage com elas, nas palavras do autor:

Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota meu corpo como centro. E é levada a isso justamente pela experiência da dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações, e experimentar afecções, em uma palavra, pela experiência da capacidade sensório-motora de uma certa imagem privilegiada entre as demais. De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro de representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamamos afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superfície, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação, é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade (Bergson, 1999, p.63)

Bergson (1999) se refere a constituição das imagens percepção, tal que elas se encontram no intervalo das ações sofridas e das reações praticadas. Aí está o recorte, neste lapso de tempo. Como Bergson menciona, as imagens privilegiadas selecionadas dentre as demais imagens, estas que variam em todas as

suas partes elementares. Logo, é o corpo do sujeito que se faz como imagem privilegiada.

Assim como, o sujeito é um centro de indeterminação, visto que fará a execução de uma nova ação sem determinação prévia. E este sujeito se encontra no tempo, entre o movimento executado e o movimento recebido, conforme Bergson afirma, que é no corpo que acontece o instante entre a ação e a reação do movimento.

Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (Bergson, 1999, p.14 [p.17])

Com esta afirmação de Bergson fica claro a integração de corpo e consciência como imagem privilegiada. Trata-se de um rompimento com a ideia tradicional, de que movimento é o que ocorre nos corpos e as imagens são manifestações da consciência.

A leitura de Deleuze de *Matéria e memória*, indica que a percepção no estado de consciência seleciona e delimita quantas imagens terão interação. Ao passo que o corpo, como centro dessas imagens e detentor da consciência, se diferencia na recuperação e devolução dos movimentos, pois este tem a possibilidade de selecionar a forma como envia as imagens captadas. Ou seja, o corpo possui uma influência nas imagens que o perpassam, de modo que, o percurso vai do todo das imagens (o universo) até a percepção das quais existe, em razão do interesse do centro de indeterminação (corpo). Portanto, a percepção neste intervalo entre a ação recebida pela imagem e a reação exercida, trata-se basicamente do sistema sensório-motor. Além da percepção e da ação, Bergson estabelece a afecção, que está no intervalo entre as duas (ação, percepção), caracterizada como uma espécie de luta do corpo por absorver a ação. Tal como a metáfora bergsoniana: “Poderíamos, portanto, dizer, por metáfora, que, se a percepção mede o poder refletor do corpo, a afecção mede seu poder absorvente.” (Bergson, 1999, p.58)

Portanto, retomando os conceitos deste bloco já encaminhados, seguem as definições da imagem-movimento e de seus avatares imagéticos específicos:

A variação universal: Na qual imagem=movimento, em que imagem age e reage sobre as outras, em todas as suas faces e por todas as suas partes elementares. Sendo a percepção total, objetiva e difusa.

A imagem-percepção: Refere-se a um centro de indeterminação. O percurso descrito por Deleuze (1985 [1983]) ocorre da seguinte forma: A percepção total objetiva se diferencia de uma percepção subjetiva por uma operação de subtração. Posteriormente faz a divisão do movimento sofrido em múltiplas novas reações. E por fim seleciona uma ação integrando as novas reações numa ação original (imagem-ação). A percepção é sensório-motora: "não está nem nos centros sensoriais nem nos centros motores, ela mede a complexidade de suas relações" (Deleuze, 1985, p.77)

A Imagem-ação: Seria a reação retardada pelo centro de indeterminação. Este centro só estabelece uma resposta imprevista, porque percebe e recebe a excitação numa face privilegiada, eliminando o resto.

A Imagem-afecção: Aquilo que ocupa o intervalo. O que o ocupa sem o preenchimento ou a saturação. "Ela surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante." (Deleuze, 1985, p.78)

2.2.1 QUADRO, PLANO E MONTAGEM

Neste momento, segue importante definição acerca de alguns conceitos de quadro, plano e montagem presentes no cinema, pois estes estão relacionados às seções seguintes, e serão necessários para melhor compreensão, tanto da concepção deleuziana de imagem-movimento como da imagem-tempo.

O quadro ou enquadramento, é definido por Deleuze (1985), com um sistema fechado (relativamente) que engendra tudo o que está mostrando a imagem (cenários, personagens e objetos). Trata-se de um conjunto composto de várias partes, componentes contidos em subconjuntos. Os componentes possuem dados informacionais, muito ou pouco numerosos. Logo, há duas tendências do quadro: a saturação (multiplicidade de elementos em profundidade de campo, como pôr em uma cena em primeiro plano e outra ao fundo) e a rarefação (pode ser num plano detalhe de um único objeto, ou quando o conjunto é esvaziado de certos conjuntos, levado ao máximo com a tela totalmente preta ou branca). O quadro também se reporta a um ângulo de enquadramento e movimentos de câmera que estabelecem diferentes perspectivas em uma imagem. Deleuze explica que os enquadramentos de câmera no cinema clássico se reportam a um ponto de vista específico justificado pela narrativa. Seguem alguns exemplos destes diferentes recursos de câmera:

Plongée (mergulho) plongée é quando a câmera está acima da pessoa filmada (figura 1), **contra-plongée** (contra-mergulho) é quando a câmera filma uma pessoa ou objeto de baixo para cima (figura 2).

Figura 1 Destacamento soldados em Plongée



Fonte: Vincent, 2019

Figura 2 Bastardos em contra-plongée



Fonte: Vincent, 2019

Travelling: movimento da câmera, em geral sobre trilhos, carrinho móvel ou carregada por uma grua, guindaste (Figura 3)

Figura 3 Travelling de Danny no triciclo



Fonte: Serpa, 2015

Panorâmica: movimento circular de uma câmera; plano filmado com esse movimento (figura 4)

Figura 4 Panorâmica dos Cânions



Fonte: Piazza, 2010

Campo: é o espaço que é focalizado pela câmera (figura 5) e **contra-campo:** é uma sucessão de tomadas ou planos mostrando ora um, ora o outro interlocutor de um diálogo (figura 6)

Figuras 5 e 6 Campo e contra-campo em *Amour*

Fonte: *Escrevendo o futuro*, 2022

Extra-campo (fora do quadro): seria os elementos não vistos no quadro, mas que o imaginário do espectador compreende como parte do campo etc (figura 7)

Figura 7 *Bonaser* Offscreen

Fonte: Francis Ford Coppola, 1972

Sobre o plano, Deleuze afirma: “A decupagem é a determinação do plano, e o plano a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado, entre elementos ou partes do conjunto. (Deleuze, 1990, p.26)

Deleuze (1985 [1983]) mostra a respeito do movimento que este se refere a um todo, se diferenciando do conjunto, pois é um todo que muda, sendo o aberto ou a duração. Desta forma, o movimento possui dois aspectos distintos, em um deles irá modificar as posições relativas das partes de um conjunto, que funcionam como cortes imóveis. O outro aspecto, é o próprio corte móvel referindo-se a um todo, no qual há mudança expressiva. O primeiro aspecto remete ao plano fixo, no qual os personagens se movimentam e constituem alterações posicionais no quadro. O segundo aspecto se alinha com a câmera móvel, que vai de um conjunto a outro, estabelecendo uma mudança pertinente aos conjuntos. São as duas facetas do plano, uma refere-se aos conjuntos no espaço onde são introduzidas alterações relativas entre componentes e subconjuntos, e a outra relativa a um todo, o qual reflete uma modificação absoluta na duração. Portanto, Deleuze estabelece a ideia de que o plano pode ser definido como a transição entre o enquadramento relativo do conjunto, e a montagem do todo.

Segundo o estudo bergsonianos de Deleuze, a montagem é a determinação do todo. Sendo na montagem que opera a extração do todo, a ideia, a duração, ou seja, a imagem do tempo. Tal como Deleuze sinaliza: “É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações” (Deleuze, 1985, p.38)

Deleuze atesta como importante considerar os três níveis das imagens: a determinação dos sistemas fechados (enquadramentos), a do movimento que se constitui entre as partes do sistema (planos), e do todo dinâmico que se expressa no movimento (montagem). De modo que, pode haver variações de acordo com o estilo de cada cineasta. Alguns podem pressupor a montagem no plano ou no próprio quadro, e não a deixar para o final da produção do filme. Entretanto, a particularidade dos três níveis da imagem se mantém, logo, o papel da montagem das imagens movimento, vem a ser a imagem indireta do tempo, da duração. Com base em Bergson, Deleuze declara: “Não um tempo homogêneo ou uma duração especializada, como a que Bergson denuncia, mas sim uma duração e um tempo efetivos que decorrem da articulação das imagens-movimento, segundo os textos precedentes de Bergson.” (Deleuze, 1985, p.38)

Após esta constituição parcial da imagem-movimento (variação universal, o esquema sensório-motor da montagem, com seus 3 avatares: percepção, ação e afecção, nos quais estão distribuídos: o enquadramento compõe o plano, os planos são organizados na montagem, logo, os três tipos de imagem-movimento: a imagem-percepção: conjunto de elementos que agem sobre um centro de determinação e que varia relativamente a ele (aparece prioritariamente em planos gerais ou de ambientação), a imagem-ação: reação do centro ao conjunto (planos médios ou planos de conjunto de personagens), e a imagem-afecção: o que ocupa o desvio entre uma ação e uma reação, sendo o que absorve uma ação exterior e reage por dentro (planos fechados, closes de rosto, planos detalhe de partes de corpos ou objetos).

Desta forma, o entendimento de plano, quadro e montagem é essencial para mergulhar nas imagens do cinema possibilitando situar cada tipo de imagem de acordo com sua especificidade técnica e narrativa. Viabilizando também uma compreensão mais aprofundada da proposta de Deleuze que é analisar o potencial do pensamento através das leituras dos filmes.

Segue-se para a caracterização dos elementos presentes em sua maior parte no cinema clássico que complementam o conceito de imagem-movimento.

2.2.2 Automatismo, Descrição orgânica, narração verídica

Nesta etapa, busca-se apresentar o que Deleuze define por “reconhecimento automático das imagens”, agenciamento orgânico e o verídico na narrativa, seguindo a visão da tese de André La Salvia (2006) que apresenta uma caracterização do conceito de imagem-movimento.

La Salvia (2006) explica que a proximidade entre os três avatares da imagem e a admissão ao verídico é a conexão automática no encadeamento das imagens, trata-se da vinculação automática entre uma imagem-percepção em uma imagem-ação pelo sistema sensório-motor da montagem.

Em seu terceiro comentário sobre Bergson, Deleuze (1990) estabelece as características do reconhecimento automático ou habitual. Este ocorre quando a percepção de algo se estende de forma automática em processos motores que são reações a estímulos perceptivos, segundo Deleuze:

opera por prolongamento: a percepção se prolonga em movimentos de costume, os movimentos prolongam a percepção para tirar, dela, efeitos úteis. É um reconhecimento sensório-motor que se faz, acima de tudo, através de movimentos: basta ver o objeto para entrarem em funcionamento mecanismos motores que se constituíram e acumularam. De certo modo, estamos sempre nos afastando do primeiro objeto: passamos de um objeto a outro, conforme um movimento horizontal ou associações de imagens, permanecendo, porém, num único e mesmo plano. (DELEUZE, 1990, p.59)

Sobre a noção de agenciamento orgânico, deve-se a compreensão de Bergson (1999) a respeito de uma ideia particular sobre a memória do sujeito, estabelecendo um mecanismo de acumulação, que na sua formação, apresenta atividades importantes e que, por isso, foram armazenadas. Este mecanismo de acumulação é ativado pela percepção, através do automatismo que estabelece esse prolongamento sensório-motor, contudo, de forma linear e sucessiva.

No âmbito do cinema, Deleuze vai transpor esta noção bergsoniana, denominando-a de descrição orgânica, que pode ser entendida como um plano de imagens-percepção e imagens-ação. Estas são prolongadas por um condutor sensório-motor, com o objetivo de criar identificação com o espectador e ajudá-lo a entender o movimento.

A descrição orgânica é determinada no plano e no enquadramento produzido, assim como na montagem, por meio de cortes com imagens prolongadas em sequência. Deleuze afirma que a descrição orgânica se torna uma narração orgânica ao estabelecer uma distinção de imagens que remetem a ações de personagens, se efetivando com o prolongamento dessas imagens. A narrativa orgânica na montagem está associada à questão da verdade. após o trabalho da montagem da totalidade das imagens. Deleuze (1990, p.157) acrescenta: “A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a

situação. É uma narração verídica, no sentido em que aspira ao verídico, até mesmo na ficção”

La Salvia (2006) afirma que a noção de “orgânica” concerne a elementos tais como: a percepção, o reconhecimento automático e a operação por prolongamento das ações humanas. Todos estes compreendem o esquema sensório-motor da imagem-movimento.

Sobre o verídico na narração cinematográfica, trata-se da estrutura sensório-motora, e remete a uma composição de imagens que estabelecem um fio condutor para que o movimento das imagens não confunda o espectador. Pelo contrário, trata-se de transmitir uma sensação de veracidade, que é diferente da história ser ficcional ou não, independente do gênero, mas que visa estabelecer uma verossimilhança narrativa, ou seja, elaborar uma narrativa representacional e constituir os acontecimentos no presente.

2.2.3 A imagem-indireta do tempo

Nesta unidade, adentra-se na questão do tempo, que é relacionado por Deleuze (1990) através do efeito de verdade com o corte racional. Sobre essa composição o filósofo se reporta à matemática:

O cinema dito clássico age antes de mais nada por encadeamento de imagens, e subordina os cortes a esse encadeamento. Segundo a analogia matemática, os cortes que repartem duas séries de imagens são racionais, no sentido de que constituem ora a última imagem da primeira série, ora a primeira imagem da segunda. (...) Em suma, os cortes racionais sempre determinam relações comensuráveis entre séries de imagens, e constituem com isso toda a rítmica e a harmonia do cinema clássico, ao mesmo tempo que integram a imagens associadas numa totalidade sempre aberta. Logo, aqui o tempo é, essencialmente, objeto de uma representação indireta, conforme as relações comensuráveis e os cortes racionais que organizam a seqüência ou o encadeamento das imagens- movimento” (DELEUZE, 1990, p.255)

Sendo esta a definição dos cortes racionais no cinema clássico, Deleuze relaciona a operação por prolongamento com o automovimento das imagens na constituição de um todo no pensamento. Logo, essa aspiração ao verídico requer colocar o espectador no presente da ação e, por essa razão, demanda uma montagem que não denuncie no filme algo que desvie, ou confunda o espectador com sua imersão na narrativa.

Portanto, a respeito do tempo na narrativa do cinema da imagem-movimento, é organizado por tempos presentes sucessivos que funcionam dentro da concepção temporal: passado, presente e futuro. De modo que, o passado é um presente que já aconteceu, e o futuro é o presente que vem a seguir. Os filmes deste modelo de cinema trabalham com flashbacks (passado) e flashforwards (futuro) explicitamente demarcados através de cor, luz, som, etc. para expressarem essas transições, que também são bem encadeadas e justificadas na narrativa. Em suma, trata-se de um presente sucessivo: a imagem-movimento constitui o tempo sob sua forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir” (Deleuze, 1990, p.322)

Na imagem-movimento deleuziana, o tempo é definido como indireto pois: “resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço.” (DELEUZE, 1990, p.157). Assim como, ao depender do movimento, o tempo possui totalidade aberta, pois estabelece uma relação variável na transição dos planos. Esse tempo-indireto tem uma linearidade, que não necessariamente serve para pontuar a sensação de estar sempre no presente, mas sim que os instantes de passado e futuro são parte de uma composição do presente. Deleuze expressa essa relação em dois polos: “a unidade mínima de tempo como intervalo de movimento, ou a totalidade do tempo como máximo de movimento no universo” (Deleuze, 1990, p.322) Deleuze expressa que a imagem-movimento já provoca uma imagem do tempo que está para frente do presente ou para trás dele. O movimento não é mais o fator de medição do tempo, ou seja, a medida do movimento, visto esses dois aspectos, o tempo só se distingue do movimento como representação indireta.

Sobre a perspectiva de Deleuze (1985) Bergson teoriza a respeito de um plano de imanência (matéria e memória), conforme apresentado na etapa inicial deste bloco da imagem-movimento, um devir ao qual a matéria está submetida e cujo o movimento caracteriza uma mudança qualitativa no todo que corresponde a tudo que existe, sendo esse todo aberto e em constante transformação. Desta maneira, o movimento, passa por uma mudança qualitativa do todo, sendo mais do que somente um deslocamento dos corpos no espaço e no tempo. Logo, esse todo se dá em sua duração, sua imanência. Pois, tudo que existe, objeto, matéria, luz estão interligados e configuram as transformações do todo. No plano de imanência tudo está interligado, não precisando de um sujeito ou qualquer centro de ancoragem que o perceba, de forma que, a relação que as coisas tem entre si, já contém a percepção e a duração enquanto potência. Deleuze (1985) traz o exemplo de como se já houvesse uma fotografia tirada dentro das próprias coisas de todos os ângulos possíveis. Tal ideia ilustra esta metafísica bergsoniana baseada na imanência, que tem como principal característica esse devir aberto.

Para Deleuze (1985) o cinema de Dziga Vertov possui a essência dessa relação imanente criada por Bergson. O cine-olho¹⁰ de Vertov é capaz de penetrar e relacionar diversos e os mais distintos aspectos da realidade. Apresentando a sociedade como uma máquina, um organismo imanente. Deleuze (1985) apresenta o contraste entre Bergson e a fenomenologia como importante parasitizar no cinema a descoberta dos cortes móveis na obra *Matéria e memória*. A fenomenologia estabelece a percepção natural do movimento como centro de ancoragem para um sujeito que percebe o mundo, tal como a famosa expressão “toda consciência é consciência de alguma coisa”. O movimento é entendido não no intelecto, mas de forma sensível, e coloca o âmbito da percepção consoante a uma consciência intencional e situacional. Contudo, Deleuze (1985) aponta que a concepção bergsoniana estabelece o modelo como uma disposição de coisas que

10 Para Vertov a câmera é superior e substitui o olho. Sendo uma espécie de olho que vê e acessa todas as coisas. É capaz de revelar coisas que o olho não está apto. Nas palavras de Vertov sobre o cine-olho: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade. (Vertov, 2008, p.262)

opera de forma ininterrupta suas modificações. Logo, contrariamente à fenomenologia, esta concepção não possui sem local de ancoragem ou centro referencial. Assim, com essa disposição de coisas, é crucial apresentar de que maneira há a formação de centros e pontos distintos, criando pontos fixos instantâneos, ou seja, percepção consciente, natural ou mesmo cinematográfica.

Dessa forma, Deleuze coloca o cinema e Bergson alinhados de forma que o autor de *Matéria e memória* jamais cogitou¹¹, mesmo com toda sua crítica ao cinema de sua época e como característica diferencial ao cinema, Deleuze acrescenta:

Mas o cinema talvez apresente uma, grande vantagem: justamente porque lhe faltam centro de ancoragem e horizonte, os cortes que opera não o impediriam de remontar o caminho pelo qual desce a percepção natural. Em vez de ir do estado de coisas acentrado a percepção centrada, ele poderia remontar rumo ao estado de coisas acentrado e dele se aproximar. (DELEUZE, 1985, p.70)

Portanto, a imagem movimento é um devir acentrado, que pode ser centrado se dessa forma o cineasta o empregar, tal como acontece no cinema clássico. Assim, todo modelo vai partir sempre do disforme, matéria fluxo acentrada, sem sujeito ou centro de determinação, para assim criar a forma, a narrativa, a ancoragem. Logo, há os filmes centrados, no qual há a predominância do cinema clássico, e o filmes fluxo acentrado, no qual reside o cinema experimental, as vanguardas europeias, e o cinema de Vertov.

Abaixo seguem sintetizadas as principais ideias exploradas neste bloco sobre a constituição do conceito de imagem-movimento:

¹¹ Bergson em a *Evolução criadora* explica o mecanismo cinematográfico como ilusório: "Temos visões quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características desta realidade, bastanos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelhodo conhecimento... Percepção, intelecção, linguagem procedem em geral assim. Quer se trata de pensar o devir, ou de o exprimir ou até de o perceber, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior." (Bergson, 2005, p.299)

Primeiro, os três níveis da imagem: 1) enquadramento que seriam os conjuntos no espaço; 2) o Plano que é a menor unidade do cinema, com movimentos internos; 3) a montagem que seria o todo aberto em transformação.

“O plano é a imagem-movimento. Enquanto reporta o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração”. (Deleuze, 1985, p.30)

E segundo, a imagem movimento sempre estará fazendo com que o tempo se reporte à ação. Parte-se de uma lógica sensória-motora e de agenciamento orgânico. Sendo a imagem subordinada a um centro de determinação, mais precisamente um personagem, uma ação, ou um objeto. Deste modo estrutura-se o cinema clássico. O tempo em si está sempre em segundo plano, por isso trata-se de uma representação indireta do tempo, no qual privilegia-se o movimento.

Esta leitura que Deleuze estabelece da imagem-movimento utilizando a filosofia de Bergson para compor as teses desta primeira parte são importantes para a compreensão do segundo bloco deste trabalho, que ainda se refere a imagem-movimento, entretanto, o foco é como essas características apresentadas podem promover o pensar do cinema.

2.3 Pensamento com o cinema da imagem-movimento

Na obra *Imagem-tempo*, mais precisamente no capítulo “o pensamento e o cinema”, Deleuze irá desenvolver uma ideia de como o pensamento e o cinema acontecem. Para isso, parte do escopo da imagem-movimento e as suas três relações: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção, que aparecem nos filmes deste cinema clássico, demarcado pelo período que vai até a segunda guerra mundial.

Deleuze (1990) explica o pensamento do cinema partindo do movimento automático, ou seja, dado imediatamente na imagem. Nesse caso, a própria imagem cinematográfica faz o movimento. Desta forma, a essência da imagem acontece produzindo um choque no pensamento, vibrações sensoriais que atingem diretamente o sistema nervoso central. O auto-movimento que ocorre na percepção

que prolonga de forma automática mecanismos motores faz surgir no sujeito um autômato¹² espiritual, que é reativo sobre ele. Trata-se do circuito da imagem-movimento, como exemplifica Deleuze: Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo com a imagem-movimento vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês. Um autômato subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das “massas” (Deleuze, 1990, p.192)

Deleuze (1990) explicita que, se o cinema ou qualquer forma de arte pudesse impor tal choque de pensamento para a humanidade, o mundo seria diferente assim como o pensar dos indivíduos. Esta era inicialmente a pretensão de Eisenstein, Vertov e de vários cineastas da escola soviética. O problema é que o choque se confundiria com a violência figurativa da representação (cinema hollywoodiano), tal como encontrava-se em boa parte dos filmes em que impera uma tendência à mera figuração comercial, com temáticas de expressão de pura violência e o sexo sem propósitos artísticos que pudessem ser profundos no pensamento dos espectadores¹³. O que se revelaria contrário ao processo de violentar o pensamento, sendo um grande risco do autômato espiritual se tornar um mero reprodutor de propagandas¹⁴.

Ao passo que, o cinema soviético com sua proposta de engajamento social (no caso a revolução) para com o seu público, principalmente através dos filmes

12 Refere-se a um movimento mecânico durante uma regra de máximo para um conjunto de imagens agrupadas, equalizando os objetos, os seres vivos, tanto os animados como inanimados, Deleuze exemplifica: Os títeres, os transeuntes, os reflexos de títeres, as sombras dos transeuntes vão entrar em sutilíssimas relações de reduplicação, de alternância, de retorno periódico e de reação em cadeia que constituem o conjunto ao qual deve ser atribuído o movimento mecânico. (Deleuze, 1985, p.51)

13 O clichê como fórmula e amparo da organicidade do cinema clássico, condicionava o espectador tal como Guéron explica: O esquema de anestesiamento do corpo que o clichê vai expressar será exatamente para que nada possa romper uma ordem de causalidades preestabelecida (Gueron, 2011, p.65)

14 Interpretando a concepção de deleuze sobre o padrão propagandista do cinema clássico, Gueron constata: O cinema clássico, que se caracterizara por uma estrutura em que a história está organizada na forma de um processo com um “fim moral” em que cada uma das passagens do filme está justificada, seria então parte de uma operação de poder que buscaria estabelecer esta experiência como a única possível para a história em geral (Gueron, 2011, p.64)

de Eisenstein, expressa uma concepção sublime¹⁵ do cinema, refere-se à imaginação sofrendo um choque sendo levada ao limite forçando o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que extrapola a imaginação. Deleuze (1990) delinea esse pensar cinematográfico em três momentos que se complementam: o primeiro (pensamento-crítico) se refere a esse choque cinematográfico ou “noochoque” como o circuito no qual o intelecto não segue de maneira passiva (o clichê do cinema clássico)¹⁶ as imagens, entretanto as imagens é que forçam o pensamento. O movimento vai da imagem ao pensamento, do princípio ao conceito. Essa imagem-movimento é múltipla e divisível. E o choque é a maneira de comunicar o movimento nas imagens. Choque de efeito direto no intelecto, forçando a pensar, tal como é pensar o todo também pois a imagem-movimento pressupõe uma imagem indireta do tempo e só desta forma o todo pode ser pensado. Um todo concebido e dependente da montagem, porém decorrente do movimento. Pensando no cinema dialético de Eisenstein¹⁷, Deleuze explica que o todo não advém como um efeito lógico, mas sim

15 Em Kant, sublime seria (...) a experiência estética que temos quando estamos diante de um objeto e nossa natureza sensível sente suas limitações para representá-lo, devido a sua grandeza, sua força e seu poder ameaçador. (Braga, 2018)

Kant distingue duas possibilidades da experiência do sublime: (1) o sublime matemático; (2) o sublime dinâmico. Em ambas possibilidades, a experiência do sublime consiste em um sentimento de superioridade de nosso próprio poder da razão sobre a natureza, mas não sem antes participar de uma experiência de medo, terror ou incompreensão diante da infinidade. (Braga, 2018)

O que distingue os dois tipos de sublime, matemático e dinâmico, são diferenças de combinação, composição e conexão. Há dois critérios para distingui-los: homogeneidade e necessidade. Uma composição é homogênea e não necessária, enquanto uma conexão é exatamente o oposto: não homogênea, mas necessária. (Braga, 2018)

O Sublime kantiano matemático é aquilo que é absolutamente grande, *magnitudo*, grandeza que precede a própria quantidade (*quantitas*), que é uma categoria do entendimento. (Braga, 2018)

O sublime dinâmico se manifesta quando experimentamos as forças naturais como terríveis, porém, por estarmos em uma posição de segurança, não temos medo dessas forças. (Braga, 2018)

16 Deleuze explicita o que mantém uma imagem sem nenhum tipo de encadeamento ou totalidade, a resposta é o clichê; “Clichês físicos, óticos e sonoros, e clichês psíquicos se alimentam mutuamente” (IM, p.233)

17 Ao analisar os filmes de Eisenstein, Deleuze expõe que o diretor soviético estabelece em seu método dialético substituindo a montagem paralela de Griffith pela montagem de oposições, convergente ou divergente por meio de saltos. “ele confere a dialética um sentido propriamente cinematográfico, ele arranca o ritmo de sua avaliação unicamente empírica ou estética, como em Griffith” (IM, p.46)

E sobre a montagem de Eisenstein, Deleuze confere a diferença drástica com relação ao cinema hollywoodiano: “O cinema não tem por sujeito o indivíduo, nem por objeto uma intriga ou uma história,

dinâmico sobre todo o pensar do espectador; sendo que é dependente da montagem, mas é resultante da imagem, segundo Deleuze: “O todo é a totalidade orgânica que se afirma sobrepujando suas próprias partes (...) O todo é o conceito. Por isso o cinema é dito “cinema intelectual”, e a montagem, “montagem-pensamento” (Deleuze, 1990, p.191).

Sobre a imagem audiovisual Deleuze (1990) afirma que esta possui harmônicos que auxiliam a parte sensível. Deleuze cita o exemplo da saturação da imagem expressando o forte calor no filme *O Velho e o Novo* (1929) de Eisenstein. Trata-se de algo que atinge diretamente as sensações. Sendo o conjunto desses componentes sensíveis que originam o pensar no cinema. Assim, definindo o cinema de Eisenstein como o choque sob a figura da oposição, determina também a ideia precisa do sublime: “A imagem cinematográfica deve ter um efeito do choque sobre o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo” (Deleuze, 1990, p.192) É importante mencionar que Deleuze se serve da estética do juízo de Kant (terceira crítica) para produzir esta concepção direcionada ao cinema.

O segundo momento (pensamento-hipnótico), é inverso ao primeiro, vai do conceito ao afeto, ou seja, faz o retorno do pensamento para a imagem. Deleuze irá indagar qual dos dois viria primeiro, a montagem ou a imagem- movimento. A resposta é indeterminada pois o todo é produzido pelas partes e vice-versa. Seguindo a análise dos filmes de Eisenstein, Deleuze menciona que o cinema intelectual está correlacionado ao pensamento sensorial. Refere-se a um duplo processo, ou seja, dois momentos simultâneos.

No segundo momento não se vai mais do claro pensamento do todo que ela exprime, vai se de um pensamento do todo, pressuposto, obscuro, às imagens agitadas, misturadas que o exprimem. O todo não é mais o logos que unifica as partes, mas a embriaguez, o Pathos que as banha e nelas se difunde. (DELEUZE, 1990, p.192)

Deleuze (1990) explica¹⁸ que no instante que uma única imagem absorve os harmônicos de outra que não é dada, por exemplo, a situação do adultério

tem por objeto a natureza e por sujeito as massas, a individualização das massas e não de uma pessoa” (IT, p.196 [p.99])

18 É o que Eisenstein chamava de “a nova esfera da retórica fílmica, a possibilidade de pronunciar um julgamento social abstrato” (1990, p.195 [p.98])

como crime no filme francês *Homem do Largo* (1920): a narrativa compreende Nolff (pescador, devoto, solitário) que vive como um eremita à beira-mar. Entretanto, a história vai ao seu passado para explicar como chegou à situação que se encontra. Anos antes, quando vivia com sua esposa, sua filha Djenna (trabalhadora, obediente) e seu filho Michel, o qual Nolff idolatra e deseja que se torne um marinheiro. Entretanto, Michel não se importa com isso. A personagem é egoísta e só está interessado nos prazeres que a cidade tem a oferecer. A esposa de Nolff fica doente durante a festa de páscoa na cidade e é levada para casa. Porém, Michel corre para um bar para se encontrar com a dançarina Lia. A irmã tenta levar Michel de volta, porém ele pouco se importa e fica no bar e acaba tendo uma briga com o protetor de Lia e o esfaqueia. Michel vai para a prisão. Seu pai paga para libertá-lo da prisão, quando retornam para casa a mãe de Michel está morta. Ao ver o filho roubar dinheiro guardado por sua mãe para sua irmã, Nolff amarra Michel no fundo de um barco e o joga no mar. Depois passa a viver como descrito no início da narrativa, isolado à beira-mar.

Deleuze entende este momento do filme como metáfora extrínseca e intrínseca. Pois nessa ação em questão há uma integração entre o pensamento e a imagem. Nela, a composição não reflete somente a maneira pela qual o personagem se sente, mas também remete aos sentimentos do autor, assim como ao julgamento do espectador. Compreende-se a partir dela o circuito triplo que envolve autor, os elementos fílmicos (personagens) e o espectador.

Na cena em que a mãe de Michel está doente e ele está se divertindo no bar, há uma interposição de imagens de foliões se divertindo, em contraste ao isolamento da esposa de Nolff. Os efeitos promovem qualidades essenciais e estados emocionais. Em outras palavras, trata-se do choque sensorial que faz o movimento impactante das imagens ao pensamento consciente e depois, inversamente, o pensamento por figuras faz o movimento para às imagens e novamente causa um choque afetivo. Este conjunto forma um saber entre imagem e conceito, ambos em movimento em direção de encontro. Abaixo a sequência mencionada com algumas imagens do filme *O Homem do mar* (1920):

Figura 8 Bar, dançarinas, e Michel



Fonte: Marcel L'Herbier, 1920

Figura 9 Michel vê Lia com seu amante



Fonte: Marcel L'Herbier, 1920

Figura 10 Michel se aproxima de Lia



Fonte: Marcel L'Herbier, 1920

Figura 11 Michel fixado em Lia



Fonte: Marcel L'Herbier, 1920

Figura 12 A mãe doente isolada



Fonte: Marcel L'Herbier, 1920

Figura 13 A mãe grita por seu filho



Fonte: Marcel L'Herbier, 1920

Figura 14 Djenna com sua mãe no leito de morte



Fonte: Marcel L'Herbier, 1920

O terceiro momento (pensamento-ação) vai ser evidenciado pela relação homem e natureza, um pensamento-ação inserido no esquema sensório-motor, mas elevado a uma potência suprema, conforme Deleuze apresenta: há ainda um terceiro momento, não menos presente nos dois precedentes. Não mais da imagem ao conceito, e do conceito a imagem, mas identidade do conceito e da imagem: o conceito está em si na imagem, a imagem é para si no conceito (Deleuze, 1990, p.195).

Deleuze (1990) fala de pensamento-ação ligado a práxis e o dramático. O pensamento-ação concebe o encadeamento do homem e a natureza, exprimindo a reação do homem sobre a natureza, ou a exteriorização do homem. Deleuze denomina essa unidade sensório-motora da relação homem e natureza como sublime. A imagem vai do cenário ao personagem, mesmo quando se inicia na ação do personagem, até de um close no seu rosto, sempre. É o que Deleuze analisa no filme *O Encouraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein, através de uma composição metafórica:

Em o encouraçado Potemkin, onde três elementos, a água, a terra, e o ar, manifestam harmonicamente uma natureza exterior de luto em torno da vítima humana, enquanto a reação do homem vai se exteriorizar no desenvolvimento do quarto elemento, o fogo que leva a natureza a uma nova qualidade, no embrasamento revolucionário. (DELEUZE, 1990, p.196)

Sendo que, partindo desta noção o sujeito torna-se um com coletividade e reage sobre ela, e a natureza vincula-se à prática humana. De forma que, natureza e sujeito são estabelecidos num mesmo tempo, no pensamento-ação.

Portanto, organizando os 3 momentos do cinema respectivamente: pensamento-crítico, pensamento-hipnótico e pensamento-ação da imagem-movimento como relações do cinema e do pensamento:

a relação com um todo que só pode ser pensado numa tomada de consciência superior, relação com um pensamento que pode ser só figurado no desenrolar subconsciente das imagens; relação sensório-motora entre o mundo e o homem, a natureza e o pensamento; (Deleuze, 1990, p. 197)

Deleuze (1990) acrescenta que Eisenstein fará duras críticas ao modelo de cinema americano, principalmente a D.W Griffith, pois o foco de suas narrativas estava sempre direcionado ao melodrama e na concepção de um herói pessoal. Essa figura aparece inserida numa trama quase sempre de cunho psicológico, sem preocupação com o social, com os encadeamentos e metáforas, que o diretor soviético criava em seus filmes. Se tratava de concepções muito diferentes, o cinema americano intencionava “ganhar o mundo” com grandes exposições, ao passo que Eisenstein fazia um cinema engajado socialmente, com o intuito de estimular seus espectadores a lutarem pela revolução. Apesar de que, tanto o cinema soviético quanto o cinema clássico hollywoodiano, expressam as três relações fundamentais da imagem-movimento citadas anteriormente.

O percurso da imagem-ação se dava de duas formas: da situação à ação, que a ação modifica a situação denominada de “a grande forma”, e de maneira inversa, da ação à situação, a ação que resolve a situação, um bloco ou componente da situação, e acarreta em uma nova ação. Deleuze caracteriza “a pequena forma” como:

Uma representação desse teor não é mais global, e sim local. Ela não é mais uma espiral, e sim elíptica. Não é mais estrutural, e sim circunstancial. Não é mais ética, e sim comédica (dizemos "comédica" porque esta representação dá lugar a um comédia, embora não seja necessariamente cômica e possa ser dramática). O signo de composição desta nova imagem é o índice (Deleuze, 1985, p.182)

Deleuze (1985) descreve o exemplo de Lubitsch, no qual encontram-se raciocínios rápidos inseridos na imagem, no qual reside o índice. Trata-se de um vestígio explícito imagético ao qual leva o personagem a um raciocínio, ou seja, apresenta-se a imagem-raciocínio.

A respeito do raciocínio nas imagens, Deleuze apresenta Alfred Hitchcock, como responsável por compor de forma magistral a imagem-raciocínio em seus filmes, como afirmam Rohmer e Chabrol a propósito de *Disque M para Matar* (1954): "todo o final do filme não passa da exposição de um raciocínio, e no entanto a atenção nunca se cansa" (apud Deleuze, 1985, p.223), de modo a criar uma nova imagem do pensamento.

2.4 Imagem-mental e Crise da Imagem-ação

Na obra imagem-movimento no capítulo “A imagem-movimento e suas três variedades”, retoma-se a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação. Entre elas, Deleuze comenta sobre outra imagem introduzida pelo cineasta Alfred Hitchcock, “o mestre do suspense”, que será responsável por levar a imagem-movimento ao seu limite ao inventar a chamada imagem-mental.

é uma imagem que toma por objetos de pensamento, objetos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção. É uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais. (DELEUZE, 1985,p.222)

Hitchcock estabelece em suas obras as imagens percepção, afecção e ação, que estão imbricadas num conjunto de relações que funcionam como um grande raciocínio interpretativo, logo, a imagem-mental é imagem-relação. De maneira que, a relação adentra a ação e a converte em ato simbólico. Machado (2010) mostra que nos filmes de Hitchcock, há relações mentais em todo plano, em toda imagem, colocando o estatuto da imagem-movimento no seu limite. Nas palavras de Deleuze:

Se o cinema de Hitchcock nos pareceu a realização (achèvement) da imagem-movimento é porque ele ultrapassa a imagem-ação rumo a ‘relações mentais’, que enquadram e constituem sua cadeia, mas ao mesmo tempo retorna à imagem segundo ‘relações naturais’ que compõem a trama. (apud Machado, 2010, p.243).

O circuito procede da imagem à relação, e da relação à imagem, envolvendo todas as atribuições do pensamento. Deleuze denomina como lógica das relações, diferentemente da dialética em Eisenstein, em que se realiza pelo choque, em Hitchcock trata-se do suspense.

Outra questão fundamental que Deleuze (1985) irá constatar com a imagem-mental do cinema de Hitchcock, serão as relações que remetem a um cenário

de *voyance* (vidência). Este aspecto já é um prelúdio para o que virá no cinema moderno, pois, a exemplo do filme *Janela indiscreta* (1954), o protagonista “Jeff” se relaciona à imagem-mental, não pela sua profissão de fotógrafo, mas devido à sua condição física limitadora em razão de um acidente de trabalho. Jeff se encontra em seu apartamento confinado em uma cadeira de rodas. Uma de suas janelas dá vista para um pátio e outros apartamentos. Durante um verão intenso, Jeff utiliza um binóculo e espia seus vizinhos, que estão com as janelas abertas por causa do forte calor, o que acarreta uma situação ótica pura, tal como um espectador.

Deleuze (1985) explica que a inclusão do espectador nos filmes de Hitchcock, permite um rompimento no estatuto da imagem-ação, não pelo personagem ser mais assimilável pelos espectadores, mas sim algo de que Hitchcock não pode desviar-se¹⁹, no qual a imagem-mental não estaria apenas rematando a imagem-ação, mas colocando em “xeque” ao questionar sua natureza e seu regimento tradicional. Essa característica aponta exatamente o ponto de transição entre a imagem-movimento e a imagem-tempo.

Além disso, Deleuze (1985) indica mais razões que intensificam o processo da crise da imagem-ação. Salieta que, o regime da imagem-movimento estruturado pelo sistema de ações, percepções e afecções já não são suficientes para segurar um cinema que exige mais pensamento. Deleuze, relata um questionamento tanto da grande forma “SAS” (situação-ação-situação) quanto da pequena forma “ASA” (ação-situação-ação), visto as possibilidades de mudança de espaço, o desejo dos autores em restringir ou extinguir a unidade da ação, descaracterizar o drama, a intriga, o próprio enredo. Sobre a SAS, Deleuze constata: “Não havia situação globalizante que pudesse se concentrar numa ação decisiva, mas a ação ou a intriga deviam ser apenas um componente num conjunto dispersivo, numa totalidade aberta.” (Deleuze, 1985, p.229). Tal como em ASA também estava comprometida em razão do acontecimento que não pode ser previsto:

assim como não havia história prévia, também não havia ação preformada cujas conseqüências sobre uma ação pudessem ser previstas, e o cinema

19 Deleuze aponta que Hitchcock intencionava evitar uma crise da tradição imagética cinematográfica, porém suas inovações foram decisivas para a virada de um novo regime da imagem no cinema (1980, p.229)

não podia transcrever acontecimentos já cumpridos, mas era necessariamente obrigado a atingir o acontecimento enquanto está se dando, seja indo de encontro a uma atualidade, seja provocando-a ou produzindo-a. (DELEUZE, 1985, p.229)

Logo, esta crítica dos esquemas sensório-motores que comprometem os encadeamentos, e que constituíam a imagem-ação, principalmente, a noção de que uma situação global poderia dar lugar a uma ação capaz de modificá-la. Da mesma forma, a ideia que uma ação possa forçar uma situação a se revelar mesmo parcialmente. Conforme Deleuze salienta, deve-se a Bergson a ideia de totalidade aberta e o acontecimento a se produzir. Além disso, as razões para essa crítica deste regime tradicional da imagem cinematográfica são diversas: econômicas, sociais, políticas, morais e artísticas.

Portanto, a crítica ao circuito sensório-motor será o espelho para o que Deleuze (1985) estabelece como as 5 características de uma nova imagem: 1) Contrário ao globalizante e focado, aparecem situações dispersivas, lacunares, múltiplos personagens; 2) Interrupção da linha que conectava os acontecimentos entre si, tornando os encadeamentos frágeis e produtos do acaso; 3) Personagens que “erram” sem reação a situação, no qual a estrutura ativa e afetiva dá lugar a perambulação, a errância dos personagens, que estarão inseridos não mais em espaços determinados, mas espaços quaisquer, vazios ou desconectados; 4) A tomada de consciência dos clichês físicos e psicológicos. Pois, nesta nova imagem, será necessário mostrar a miséria externa insuportável e suas consequências, sem fantasias ou transparências; 5) E a denúncia de complô projetado por um poder disseminado e empenhado na circulação de clichês.

O questionamento com relação ao clichê chega ao seu limite, como Deleuze expressa “se são tudo clichês, e complô para permutá-los e propagá-los...” (Deleuze, 1985 p.239) Como encontrar a alma no cinema? Já que as fórmulas tradicionais são verdadeiras caça-níqueis da indústria cultural. Deleuze responde que o movimento da nouvelle-vague irá utilizar a imagem-mental de Hitchcock, e o cunho filosófico-social expresso pelo marxismo, em busca de uma imagem que rompesse o sistema:

para cortar a percepção de seu prolongamento motor, para cortar a ação do fio que a unia a uma situação, para cortar a afecção da aderência ou da pertinência a personagens. A nova imagem não seria, portanto, uma consumação do cinema, mas uma mutação. (DELEUZE, 1985, p.240)

Deleuze (1985) expõe que alguns diretores do cinema norte-americano do pós-guerra como: Scorsese, Altman, Lumet, Cassavetes, tiveram filmes com essa tentativa de denúncia e ruptura com o clássico. Entretanto a forte tradição por um cinema de ação era condição limitante para uma libertação da imagem-movimento, pois somente através das vanguardas europeias inicialmente, foi possível um rompimento completo com o vínculo sensório-motor. Mais propriamente os movimentos do Neo-realismo italiano e o Nouvelle Vague na França, com imagens-ópticas sonoras puras, marca o começo de um novo regime, a imagem-tempo.

2.5 A IMAGEM-TEMPO

O cinema da Imagem-tempo tem como principal expoente as obras cinematográficas do neo-realismo italiano, estabelecendo uma mudança de relação com a imagem. Há a inversão de critérios, visto que na imagem-movimento o tempo estava subordinado ao movimento caracterizando uma imagem-tempo indireta. Neste novo cinema privilegia-se o tempo subordinando o movimento ao tempo, visando, portanto, a uma imagem-tempo direta.

Há uma desarticulação de ações no tempo, imagens-ópticas sonoras puras no lugar de ligações sensório-motoras, tal que essas imagens-tempo impossibilitam o prolongamento da percepção na ação, em vias de estabelecer uma relação direta com o pensamento e com o tempo. Isso se deve ao denominado movimento aberrante (que não possui centro de ancoragem). Trata-se do abandono da presentificação da imagem, ou seja, da tentativa de apreender o passado e o futuro estabelecidos coexistentes com a imagem presentificada.

A temporalidade desta imagem-tempo é explicada por Deleuze (1990) no cinema como algo limite entre subtrair a ficção em prol de uma realidade nua e crua, mas também, trata-se de proporcionar no filme o que vem antes (passado) e o que vem depois (futuro) deste filme, incorporando nos personagens as limitações que

eles próprios transitam nas entradas e saídas das sequências cinematográficas. Logo, o objetivo do que Deleuze passa a chamar de cinema-diretoé:

não alcançar um real que existisse independentemente das imagens, mas um antes e um depois, assim como coexistem com a imagem, inseparáveis da imagem. Seria este o sentido do cinema direto, na medida em que é um componente de todo cinema: alcançar a apresentação direta do tempo. (DELEUZE, 1990, p.52)

Deleuze (1990) comenta que Orson Welles no filme *Grilhões do passado* (1955), o investigador, é um personagem que surge no pátio no começo do filme, fazendo sua aparição de fato no tempo, para além de chegar de outro local. Essa cena é construída com um incrível trabalho de profundidade de campo por Welles, tal como fez também em *Cidadão Kane*. Refere-se a uma operação no tempo imagético: “mais do que um movimento físico, trata-se sobretudo de um deslocamento no tempo” (Resnais apud Deleuze, 1990, p.53).

Conforme descrito segue abaixo algumas imagens do filme *Grilhões do passado* que mostram o deslocamento do investigador em profundidade de campo:

Figura 15 Investigador ao fundo se aproximado



Fonte: Orson Welles, 1955

Figura 16 Investigador chega à entrada do local



Fonte: Orson Welles, 1955

Figura 17 Investigador em primeiro plano



Fonte: Orson Welles, 1955

O Neorealismo será para Deleuze um movimento que prioriza o pensamento em relação com o tempo, substituindo a ação por um cinema de vidência, uma visão pura, que coloca em suspensão o reconhecimento sensório-motor, e a percepção de clichês, e desta forma, propicia um conhecimento e uma ação revolucionários.

2.5.1 Características da imagem-tempo

Sobre o cinema moderno, Deleuze (1990) o designa não como o mais belo, mais profundo, nem mesmo o mais verdadeiro. Contudo, com a implosão do esquema sensório-motor impulsionado pela crise da imagem-ação, não há mais encadeamentos entre ações e percepções, assim como, não há mais coordenação, nem preenchimento dos espaços. Esta nova imagem surge de forma direta, pois reverte a subordinação com relação ao movimento, trata-se da promoção do movimento aberrante, que apresenta as seguintes especificações: além das acelerações, desacelerações e inversões, há também o não-distanciamento do móvel (um personagem corria, porém continuava na frente dos espectadores), assim como as frequentes mudanças de escala e proporções (sem estabelecer nenhum tipo de conexão lógica), e os falsos raccords (entre as cenas não funcionam um fluxo contínuo, mas sim descontinuadas podendo até confundir um espectador pouco atento).

Quanto aos personagens compreendidos em estados óticos sonoros puros e submetidos a perambulações, constituídos como videntes puros, e sua existência se encontra no intervalo do movimento. O filme *Gertrud* (1964), de Carl Dreyer, apresenta a personagem principal Gertrud, perambulando pelos cenários em sua jornada de descoberta pela busca da liberdade. A câmera opera de acordo com os sentimentos da protagonista e na passagem entre cenários não salta, e sim mergulha num novo cenário, estabelecendo o choque na percepção, tal como aponta Deleuze: “Os falsos raccords são a própria relação não- localizável” (Deleuze, 1990, p.55). Assim, desta forma estão condenados a sua particular cotidianidade. Esta reversão da imagem-tempo é esclarecida como:

O movimento já não é somente aberrante, mas a aberração vale por si mesma e designa o tempo como causa direta “o tempo sai dos eixos”; ele sai dos eixos que lhe fixavam as condutas no mundo, mas também os movimentos do mundo. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. (Deleuze, 1990, p.52)

O movimento citado acima define esta nova estrutura da imagem-tempo representado pelo cinema moderno (Deleuze, 1990, p.52): “A relação situação sensório-motora/imagem indireta do tempo é substituída por uma relação não-localizável situação ótica e sonora pura/ imagem-tempo direta.”

Deleuze (1990) descreve o rompimento do ciclo da imagem-movimento que ia do plano a montagem e vice-versa, e que produzia uma imagem indireta do tempo. Os cineastas do cinema clássico não conseguiam deixar a velha noção estruturante de seus filmes, em que a montagem atuava sobre as imagens-movimento. Entretanto, no cinema moderno era visível que a montagem já estava presente na construção da imagem, ou que os componentes de uma imagem já incluíam a montagem. Não havendo mais opção entre a montagem e o plano, pois a montagem está na profundidade da imagem, ou comprimida, extinguiu-se o questionamento sobre como as imagens são encadeadas. Contudo, nesta nova fase a questão é o que uma imagem apresenta. De maneira que essa identificação da montagem com a imagem em si, só pode ocorrer sob a conjuntura da imagem-tempo direta.

2.5.2 Reconhecimento atento, imagem-cristal, e potências do falso

Deleuze constrói o conceito de imagem-tempo, não exatamente por oposição direta aos elementos que compõem a imagem-movimento, entretanto se formam numa relação mais dinâmica, ou seja, diferencia-se os dois regimes de imagem pela organização de seus diferentes componentes, assim como as resoluções também se divergem. Um desses casos, por exemplo, Deleuze extrai mais uma vez de Bergson (terceiro comentário)²⁰, se refere ao reconhecimento atento,

20 Bergson em *Matéria e Memória*, localiza e também diferencia as duas categorias de reconhecimento, estas funcionam como memórias em que o passado permanece diferentemente em cada uma: 1) Mecanismos motores de experiências vivenciadas que apresentaram sua eficiência, e assim mantém o seu automovimento proficiente 2) Lembranças armazenadas de maneira independente umas das outras que coexistem. E se diferenciam, no caso os mecanismos motores se preservam no passado instruindo corpo e mente a agir de forma eficaz para com a natureza. Já a lembrança pura, mantém no passado as situações com sua estética e ambientações de seu tempo. (La Salvia,2006)

funciona como descrição do vínculo mental das imagens. Não há mais um prolongamento das imagens, mas um retorno, os movimentos voltam ao objeto com o objetivo de destacar determinadas proporções próprias e retirar certos traços específicos. De forma que, opera-se um movimento descritivo de retorno ao objeto com a finalidade de realçar novos delineamentos. Logo, o objeto mantém sua forma original, mas transita pelos distintos planos. Portanto, há o reconhecimento motor ligado a imagem-movimento que prolonga as ações, percepções e afecções exercendo um movimento automático das imagens. Além disso, esse reconhecimento atento associado a imagem-tempo exerce uma repetição, abrindo novos rumos para as descrições.

Com relação às descrições, Deleuze (1990) diferencia dois regimes da imagem: o orgânico (imagem-movimento) e o cristalino (imagem-tempo). O orgânico se refere às descrições. Estas supõem o objeto independente, ou seja, os cenários são estabelecidos como independentes da descrição feita pela câmera. De maneira que, já se presume uma realidade pré-existente. Na imagem cristalina, a descrição que serve o objeto, que o troca, fazendo ele surgir e depois some com ele no mesmo tempo, dando espaço a diferentes descrições que provocam a contradição, o deslocamento, ou a modificação dos seus antecessores. Deleuze complementa:

Com efeito, as descrições orgânicas que pressupõem a independência de um meio qualificado servem para definir situações sensório-motoras, enquanto as descrições cristalinas, que constituem seu próprio objeto, remetem a situações puramente óticas e sonoras desligadas de seu prolongamento motor: um cinema de vidente, não mais de actante. (DELEUZE, 1990, p.155)

Desta forma, a descrição orgânica compreende dois polos: o real e o imaginário. O que concerne ao real está associado à continuidade. Mesmo com os cortes dos *raccords* que a reposicionam, tal como os regimes de sucessão, permanência e simultaneidade. A continuidade também está marcada pelas relações localizáveis, as ligações atuais e os elos de causa, lógica etc. Já o imaginário se refere ao sonho, à lembrança, ao campo do irreal. Sua inserção descontínua não estabelece relações de causa entre as imagens, mas se manifesta na consciência. Seja através do presente atual, ou da crise do real.

Ao passo que, o regime das imagens-cristal vai subverter os dois polos – real e imaginário–, no qual a relação entre eles se dará por um circuito de alternância de maneira a aparecerem indecifráveis. Deleuze define o cristalino como:

“o atual está cortado de seus encadeamentos motores, ou o real de suas conexões legais, e o virtual, por sua parte se exala de suas atualizações, começa a valer por si próprio” (Deleuze, 1990, p.156)

Com relação a narração, a narrativa orgânica se pauta no prolongamento sensório-motor, em que os personagens estão sempre reagindo a situações, e são levados a buscar resolver a situação apresentada. Como mencionado no capítulo *Imagem-movimento*, pretende-se ao verídico, com o objetivo de fomentar a verossimilhança na narrativa, seja ela ficcional ou não. Já, a narração cristalina é desconectada do esquema sensório-motor, e sim ligada a situações ótica e sonora pura. Os personagens agem como videntes, ou seja, não estão inseridos para reagir às situações, mas sim enxergar seja de forma intuitiva, ou intelectual com teorias por exemplo nas situações estabelecidas. No cinema moderno e nas suas respectivas vanguardas, o método *voyance*, por vezes funciona para toda a ação na narrativa.

E por último, em contraste com o sistema sensório-motor que trabalha a narrativa em função da verdade estabelecido por uma imagem do tempo-indireta, por outro lado, nas situações óticas e sonoras puras forma-se um novo estatuto da narração, no qual ela passa a ser falsificante. Esse novo modelo de narrativa se refere a essa noção de um circuito de alternância entre o real e o imaginário, estarem misturados na narração, sendo indiscerníveis. Logo, a narração falsificante estabelece ao presente e ao passado, situações sem explicação e possibilidades indefinidas entre verdade e falsidade. Deleuze resume a ideia como: “É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros” (Deleuze, 1990, p.161)

Retomando as características principais desta nova imagem, apresentadas anteriormente: situação dispersiva, as ligações fracas, a errância, a tomada de consciência dos clichês, e a denúncia do complô, associado a uma narrativa de vidência dos personagens, entrecortada temporalmente pela falsificação, em uma imagem-direta do tempo. Estes atributos estão presentes principalmente no neorrealismo italiano, na *nouvelle vague* francesa, e em alguns outros cinemas vanguardistas, como o movimento do cinema novo no Brasil²¹ encabeçado por Glauber Rocha. Também na Rússia, em que Andrei Tarkovski²² irá propor sua teoria cinematográfica contra a concepção clássica do cinema da imagem-movimento.

2.5.3 Vanguardas da imagem-tempo

Na visão de Deleuze (1990) desta nova imagem, o Neorealismo se dá por uma consciência intuitiva, já a Nouvelle Vague trata-se de uma consciência intelectual e reflexiva.

Na Itália, país derrotado na segunda guerra mundial, o movimento do Neo-realismo desenvolveu um cinema no pós-guerra, que estabelece tanto em estética como em narrativa uma descrença em relação a ação. Como por exemplo Roberto Rossellini em seu filme *Alemanha Ano Zero* (1948) apresentando as consequências de um país devastado pela guerra, fome, solidão, falta de perspectiva, impossibilidade de mudança, busca-se o impacto real das cenas, com personagens, em perambulação, dispostos em espaços vazios, sem vida. Há uma desvalorização do roteiro, que perde o protagonismo que possuía no cinema clássico. Porém, há uma preocupação com conceitos, ideias, lembranças, ou seja, há uma tentativa de instituir uma imagem que pensa. Tais características deste autor possuem similaridades como em filmes de outros diretores italianos como: Antonioni, Vittorio de Sica e Federico Fellini.

21 Movimento cinematográfico brasileiro, destaca-se pela crítica a desigualdade social no contexto da ditadura militar dos anos 60/70. O cineasta Glauber Rocha é considerado como o principal expoente do movimento. Seu manifesto *Estética da fome* (1965) estabelecia as principais diretrizes do Cinema Novo no Brasil. (Cintra, 2019)

22 *Esculpir o tempo*, obra teórica e conceitual sobre a forma-cinema de Tarkovski: assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (Tarkovski, 1998, p.72)

Na Nouvelle Vague Francesa, Jean Luc Goddard é um dos maiores expoentes desse movimento. Seguindo o mesmo caminho do Neo-realismo, que visa à ruptura das conexões sensório motoras, em direção à elaboração de imagens ótica sonoras puras, Goddard busca em seus filmes um pensamento direto, ou seja, apresentar uma imagem como forma de pensamento. Filmes como *Acosado* (1960), *Demônio das onze horas* (1965), partem de narrativas falsificantes, com o objetivo de tornar a imagem pensante, rompendo com a necessidade do intermédio da ação. Sobre tal ideia, Deleuze comenta sobre os estereótipos dos personagens: cowboy, herói histórico, ou um ladrão como Michel em *Acosado*. Mas não apenas um ladrão como na narrativa orgânica, na narrativa falsificante, ele passa a ser o falsário puro e simples, em oposição a qualquer ação. Ele é um pouco de tudo (ladrão, amante, anarquista, um homem gentil etc) e não exatamente nada daquilo, e isso se aplica a outros personagens como Patrícia (linda moça, moça malvada, a jovem americana, a vedete, a camareira). Revela-se uma configuração de personagens sem limitações que contagia toda a narrativa.

A um só tempo ele é o homem das descrições puras, e fabrica a imagem-cristal, a indiscernibilidade do real e do imaginário; ele passa para o cristal, e faz ver a imagem-tempo direta; suscita as alternativas indecíveis, as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso, e com isso impõe uma potência do falso como adequada ao tempo, em oposição a qualquer forma do verdadeiro que disciplinasse o tempo (DELEUZE, 1990, p.162)

Outro cineasta francês fundamental nas discussões deleuzeanas a respeito do cinema moderno e da imagem-tempo, é Robert Bresson. Uma das principais características presente na maioria de seus filmes é a utilização de espaços desconectados, atributo essencial deste novo cinema. A forma-cinema de Bresson é marcada por espaços fragmentados, justificada pelo princípio da fragmentação. Isso faz parte do que Deleuze já havia anunciado no discurso sobre *o ato de criação* (1987), em que este aborda o filme *Pickpocket* (1959). Deleuze (1987) explica que este espaço fragmentado visualmente de Bresson é conectado pela mão. A cena em

questão retrata uma estação de trem em que através de uma rápida sequência de um furto de carteiras, mostrados em planos detalhe da mão operando o movimento e transitando por diferentes espaços. Trata-se da mão, valorizada e utilizada exaustivamente em suas projeções. Sendo essa uma extensão bressoniana perfeita para estabelecer as conexões, de uma parte à outra do espaço. Relacionando-se a principal questão na inventividade do espaço fragmentado e depois conectado pela expressão tátil da mão.

E Bresson é sem dúvida o mais importante cineasta a ter reintroduzido no cinema os valores táteis. Não só porque ele sabe captar as mãos em imagens admiráveis. Se ele sabe captar admiravelmente as mãos em imagens é porque ele precisa delas. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. (Deleuze, 1999, p.2)

Vale salientar a visão de Tarkovsky sobre como o tempo flui no plano, que diferentemente da concepção clássica de Eisenstein, estima que a montagem não seria uma unidade superior ao plano. O autor de esculpir o tempo nega este cinema da imagem-tempo indireta, e propõe uma alternativa frente ao regime do plano/montagem.

O tempo num plano deve fluir independentemente e, se se pode dizer, por conta própria": é somente com essa condição que o plano extravasa a imagem-movimento, e a montagem, a representação indireta do tempo, associando-se ambos numa imagem-tempo direta, um determinando a forma, ou melhor, a força do tempo na imagem, a outra as relações de tempo ou de forças na sucessão das imagens. (Deleuze, 1990, p.57)

Como atesta Deleuze (1990) a respeito da aspiração de Tarkovski finalmente concretizada por uma imagem que flui no tempo de forma singular. Ainda que essa imagem já pudesse existir no cinema anteriormente, contudo somente após essa tomada de consciência decorrente da crise da imagem-ação e o rompimento do esquema sensorio-motor fruto de toda imagem associada aos múltiplos clichês nos filmes.

2.6 Pensamento com o cinema da Imagem-tempo

O cinema moderno irá estabelecer novas relações com o pensamento. Deleuze divide essa análise em três pontos de vista principais:

O primeiro aspecto se refere à ruptura do vínculo sensório-motor (imagem-ação). De maneira mais profunda, trata-se da ruptura do vínculo do homem e do mundo. Essa noção estabelece que somente a crença no mundo pode reconectar o homem com o que ele enxerga e escuta. Deleuze (1990) afirma que é necessário que o cinema faça a captação, não do mundo, mas da crença no mundo, seu único vínculo. Deleuze expõe que houve o rompimento do vínculo do homem com o mundo:

Por isso, é o vínculo que deve se tornar objeto de crença: ele é o impossível, que só pode ser restituído por uma fé. A crença não se dirige mais a outro mundo, ou ao mundo transformado. O homem está no mundo como numa situação ótica e sonora pura. A reação da qual o homem está privado só pode ser substituída pela crença. (Deleuze, 1990, p.207)

Deleuze (1990) evidencia Rossellini com o filme *Europa 51* (1952) como uma das representações de grande expressão da ruptura do vínculo do homem com o mundo no confronto com algo impensável no pensamento. Tal como a fala do cineasta neorrealista: “Quanto menos o mundo é humano, mais cabe ao artista acreditar e fazer acreditar numa relação do homem com o mundo, já que o mundo é feito pelos homens” (Rossellini apud Deleuze, 1990, p.206).

A fonte desta crença reside no catolicismo, como diz Deleuze, que é fortemente utilizado no cinema, pois além de haverem dezenas de diretores assumidamente católicos – Rossellini, Bresson, John Ford, Glauber Rocha –, estes encontram uma maneira de expressar a fé com maior desenvoltura do que nas Igrejas. Sendo que nos filmes é possível unificar a fé do cristão com atos de fé revolucionários. A *mise-en-scène*²³ cinematográfica é capaz de mostrar a vinculação do homem com

²³ O conceito de *mise-en-scène* no cinema pode ser definido como segue: *mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do

o mundo. Contudo, é somente neste cinema-moderno que o impoder de ação deve ser sustentado ao limite com longos planos-sequência por exemplo. Trata-se da substituição do saber pela crença. Não significa crer ou filmar um mundo transformado, ou seja, transcendente, mas sim a crença no corpo, pois é necessário fazer o registro da crença estabelecendo novamente o vínculo do homem com o mundo. Tal como Silveira revela em *A metafísica do cinema de Robert Bresson (2011)*. Sobre o filme *Diário de um pároco na aldeia (1950)* é na agonia e na dor expressa pela vulnerabilidade de um padre que acabou de chegar na aldeia de Ambricourt (norte da França), lida com sua comunidade acostumada com o antigo pároco, este recém-chegado tem atitudes simples e não esconde suas fragilidades físicas. O filme mostra que o ser se faz no devir, descobrindo sua verdadeira missão no desenvolvimento de suas atividades. O caminho da graça se dá no despojamento material, do papel na sociedade, abrindo mão da saúde, e até da própria fé, para que se manifeste a graça. Não existe mérito nesta conquista como há nos filmes do cinema clássico, mas sim como reivindica Deleuze é uma visão pura da imanência com o mundo.

Novamente, no filme *Europa 51*, a transformação da mulher burguesa dona de casa se dá após a ruptura de seu maior vínculo com o mundo, a morte de seu filho. Com isso, a personagem movida por sua fé busca reaprender a enxergar o mundo passando por todas as provas possíveis:

Seus olhos abandonam a função prática de dona-de-casa, que arruma as coisas e os seres, para passar por todos os estados de uma visão interior, aflição, compaixão, amor, felicidade, aceitação, até no hospital psiquiátrico onde a prendem, ao termo de um novo processo de Joana d'Arc: ela vê, aprendeu a ver (DELEUZE, 1990, p.6)

O segundo aspecto trata da renúncia das figuras, metonímia, metáfora, e o deslocamento que o monólogo interior²⁴ sofre como matéria sinalética do cinema. Trata-se de uma nova perspectiva no cinema que não faz mais uso de

sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. (Ramos, 2022)

²⁴ Técnica literária que se faz uso para expressar os pensamentos dos personagens no texto. Refere-se ao diálogo interno do personagem com si próprio, sendo disposto tanto de forma direta sem a intervenção do escritor/narrador, ou indireta com intervenção do escritor no pensamento da personagem, tecendo comentários, explicando certos nuances. (Sérgio, 2007)

figuras de linguagem. Entretanto, é mais rigorosa em certos aspectos. Deleuze (1990) coloca que os cineastas passam a escrever com os movimentos de câmera, como por exemplo: o *plongée*, *contra-plongée*, e o uso da profundidade de campo. Estes elementos desempenham um papel teoremático, que traz consigo um efeito mental, diferentemente de uma associação de imagens, tornando o pensamento imanente à imagem. O conceito teoremático para Deleuze parte do estudo que estabelece as diferenças entre problema e teorema. E para isso ele faz uso da distinção de Proclo (filósofo neoplatônico grego do século V) comparando dois tipos de geometria. No estudo envolvendo a noção de problema em *Diferença e repetição*, Montenegro (2015) descreve: “É interessante como o tratamento com cada uma dessas formas de geometria gera operações de natureza diferente. Os problemas são objeto de realizações e criações, entretanto os teoremas são objeto de demonstração” (Montenegro, 2015, p.6). E com base na diferenciação estabelecida por Proclo, Montenegro afirma: “Os teoremas estabelecem sua verdade na dedução de determinadas propriedades para as figuras” (Montenegro, 2015, p.8) Assim como, diferentemente dos problemas que são singulares (afeta apenas a figura exposta à criação), já nos teoremas é total afetando todas as figuras da mesma espécie.

Deleuze destaca que a noção de problema está sempre associada a uma escolha. Seguem seus exemplos na matemática:

Em matemática, cortar uma linha reta em duas partes iguais é um problema, pois é possível cortá-la em partes desiguais; colocar um triângulo equilátero num círculo é um problema, enquanto colocar um ângulo reto, num semi-círculo é um teorema, porque qualquer ângulo no semi-círculo é reto (DELEUZE, 1990, p.213)

Em oposição a ideia de problema acima apresentada, Deleuze (1990) indica que o cineasta que foi mais longe no quesito teorema foi Pasolini, em vários de seus filmes, mas principalmente em *Salò ou 120 dias de Sodoma* (1975) e *Teorema* (1968)²⁵ mostram em ato demonstrações geométricas.

²⁵ Deleuze explica que no filme *Teorema* a família apresentada é literalmente esgotada com a inserção do personagem de fora: Mas em Pasolini trata-se antes de tudo de um "esgotamento" lógico no sentido, por exemplo, em que uma demonstração esgota o conjunto de casos possíveis da figura. Nisto está a originalidade de Pasolini: no título *Teorema* e no papel do personagem exterior como agente sobrenatural ou demonstrador espiritual. (Deleuze, 1985, p.149)

A princípio, o filme *Teorema* apresenta um problema onde tudo parece convergir, não estando ligado com questões matemáticas, mas existenciais. Logo, a inserção e influência do personagem de fora, o estranho que ao chegar seduz e envolve-se com todos os membros na casa da família burguesa (pai, esposa, filho, filha e empregada), gerando reações em todos, cada um deles aflora suas questões e sentimentos de uma forma particular, de modo a tudo aquilo parecer inevitável. O estranho depois vai embora e deixa suas marcas nessa família burguesa que exerce em cada um deles transformações fortes e definitivas, porém os familiares sentem a falta do estranho e caem num vazio existencial. Esse elemento de fora, o estranho, nada a respeito dele no filme é revelado, permanecendo um mistério. É uma questão que não pode ser respondida e que está para além dos rumos do saber. Talvez por essa razão o filme tem o nome de *Teorema*²⁶. Deleuze menciona o papel que os filmes de Passolini tem para com o pensamento livre das amarras da representação, e descreve: Teorema ou Salò pretendem fazer o pensamento seguir os caminhos de sua própria necessidade, e levar a imagem ao ponto em que ela se torna dedutiva e automática, substituir por encadeamentos formais do pensamento os encadeamentos representativos ou figurativos sensório-motores (Deleuze, 1990, p.210)

Por outro lado, a ideia de um problema se definir por um ponto de fora, faz esclarecer as formas-cinema utilizadas por meio de planos sequência, profundidade de campo, sejam projeções planas ou com movimentos em *plongé* ou *contra-plongé*. Pois nos filmes de Welles, Dreyer e Kurosawa, por exemplo, é o posicionamento de um fora que será responsável por estabelecer um problema. No caso de Welles uma profundidade ótica pura. O foco está para fora da imagem. Deleuze (1990) explica que se trata de um rompimento com a ideia de se focar em obstáculos como nas narrativas sensório-motoras. O problema é superior a um simples obstáculo, pois promove uma situação que vai além dos limites da compreensão, por isso a colocação de personagens no cinema-moderno em estado de vidência. Logo, nestes casos, o pensamento está sempre projetado para fora da ação.

26 Um compilado de entrevistas de Passolini são revelados detalhes sobre a concepção de sua obra: Teorema, como o título indica, funda-se sobre uma hipótese que se demonstra matematicamente per absurdum. É isto que coloco: se uma família burguesa fosse visitada por um jovem deus, seja ele Dionísio ou Jeová, que aconteceria? (PASOLINI, 1983, p. 98)

É importante mencionar também a importância da mudança que ocorre no cinema-moderno na forma do discurso utilizado, notadamente no uso da forma indireta livre. Compreende-se o discurso indireto livre na literatura como composição entre o discurso indireto²⁷ e do discurso direto²⁸. Desta forma, a transmissão dos sentimentos, ideias, emoções e reflexões são inseridos na própria fala do narrador de uma maneira mais suave, o que pode gerar confusões para um leitor pouco atento. Em alguns casos, não há a pontuação tradicional do discurso direto, sendo normalmente esse discurso em 3ª pessoa.

Christian Vinci (2018) em seu artigo sobre o discurso indireto livre na filosofia, excursa sobre como Deleuze utilizou esse recurso como estratégia discursiva em suas obras, partindo de uma despersonalização do filosofar, assim como colocar a filosofia na pauta criativa e não tão somente pura reflexão. O pesquisador descreve: “Neste discurso, no qual vigoraria uma indistinção entre quem fala e aquele do qual falamos, os conceitos tornar-se-iam uma espécie de criação coletiva, deixando de ser obra de uma consciência que reflete sobre o seu próprio tempo para se transmutar no resultado de algo mais complexo.” (Vinci, 2018, p.3)

Retornando ao cinema, Deleuze (1990) atesta sobre “a queda” do monólogo interior no cinema clássico, quando este debilitou sua unidade pessoal ou coletiva e fragmentou-se em resquícios desconhecidos: tais como os estereótipos, os clichês, as fórmulas prontas, que rastejavam numa mesma decomposição à exterioridade e o universo interior das personagens. Logo, no cinema da imagem-tempo não existe mais a unidade do autor das personagens e do mundo exterior criador, da mesma forma que funcionava no monólogo interior. E o caminho de boa parte dos cineastas das “vanguardas dos anos 60”, principalmente Godard, Bresson e Dreyer como atesta Deleuze, é a formação de um discurso indireto livre, expresso da seguinte maneira:

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

27 Discurso sem aspas, sem travessão, inserido no discurso do narrador (Sérgio, 2007)

28 Reproduz as falas dos personagens envolvidos por meio de aspas e travessão, no qual a narração é interrompida para dar voz aos personagens (Sérgio,2007)

personagem aja e fale com seus próprios gestos e palavras já fossem reportados por um terceiro. (Deleuze, 1990, p.221)

O terceiro e último aspecto ocupa-se da relação com o todo no cinema moderno. É o já mencionado fora em correlação com o aspecto do deslocamento do monólogo interior. Deleuze (1990) revela que a questão do fora está diretamente conectada a ideia de teorema e problema. De modo que, um problema está contido no teorema, lhe promove vivacidade, porém suprime sua potencialidade. As diferenciações entre problemática e teoremática ocorrem pela razão de que o teorema estabelece relações específicas de princípio a consequências, ao passo que, o problema efetua a intervenção de um evento ou acontecimento de fora.

Deleuze (1990) afirma que o “fora” referente ao problema não se resume tão somente ao exterior e ao mundo fisicamente, nem mesmo ao aspecto interior psicológico de um sujeito que pensa. Desta forma, Deleuze define esse fora a partir da análise do filme Teorema de Passolini:

O emissário de fora é a instância a partir do qual cada membro da família sente um acontecimento ou afeto decisivo, constituindo um caso do problema, ou a secção de uma figura hiperespacial. Cada caso, cada seção, será considerada como uma múmia, a filha paralisada, a mãe imobilizada em sua busca amorosa, o filho com os olhos tapados urinando na tela de pintor, a empregada atormentada pela levitação mítica, o pai animalizado, naturalizado. O que lhes dá vida é o fato de serem projeções de um fora que os faz penetrar em uns nos outros, como projeções cônicas ou metamorfoses. (Deleuze, 1990, p.211)

O cinema moderno apresenta um novo status, de que o todo é o fora contrapondo o cinema clássico em que o todo era aberto, da representação indireta do tempo, tendo movimento por toda parte, e um todo que mudava. O todo estava no interior e no exterior das imagens, totalização duplamente aberta, que determinava a montagem ou o impacto do pensamento. Diferentemente, sendo o todo o fora, não se referindo mais a combinação ou atração de imagens, pelo contrário, o interstício entre imagens, entre duas imagens, uma brecha, um espaço, que concebe a cada imagem parta ao vazio e nele permaneça.

Deleuze disserta sobre o cinema de Godard, tal que o cineasta francês apresenta sua genialidade ao utilizar o método do interstício ao passo que

constrói as imagens, mas ao mesmo tempo coloca um autoquestionamento para o estatuto do cinema tradicional. Trata-se de uma operação não de associação de imagens, mas de diferenciação: “dado um potencial, é preciso escolher outro, não qualquer outro, mas de tal modo que uma diferença potencial se estabeleça entre ambos, que venha produzir um terceiro ou algo novo” (Deleuze, 1990, p.217)

Deleuze denomina esse método utilizado por Godard como “do ENTRE”. Em contraponto com a relação exposta inicialmente no cinema clássico no qual as imagens eram postas em sequência, rendidas umas às outras. Logo, o todo não é mais o “Um” somente, mas sim “e” composição de dois, entre o visual e o sonoro e todos os tipos de imagens, afecções, percepções etc. E nesse espaçamento vazio, nessa brecha é onde opera o falso *raccord*, não funcionando mais como ferramenta sensório-motora, mas sim como marco de seu questionamento.

Complementando a análise com Godard, Deleuze (1990) expõe a operação que passa a florescer com as vanguardas europeias, principalmente o cinema francês da Nouvelle Vague, trata-se da substituição do que está fora do quadro, ou seja, o extracampo pelo interstício. Essa alteração estabelece uma nova divergência desde o surgimento do cinema falado, tal que o extracampo se apresentava de duas formas: vozes e ruídos indicavam uma fonte externa à imagem mostrada, ou por exemplo falas ou alguma música apontavam uma mudança no todo da imagem. A referência da voz *off* ou *offscreen* é dissipada, e no seu lugar são instituídos dois enquadramentos tanto de imagens quanto de sons. Logo, a mixagem passa a ter um valor diferencial na montagem. Ao passo que ela faz esse arranjo dos distintos elementos que compõem a trilha sonora, mas também cumpre agora a função no cinema-moderno de delinear suas ligações distintas com os componentes visuais. Deleuze quer dizer que, os interstícios aplicam-se para toda a sequência/cenas dos filmes com imagens e sons.

Contudo, é importante destacar que Deleuze não está afirmando que isso significa uma suposta superposição do descontínuo sobre contínuo, e sim que as rupturas através dos cortes, reforçam a potência do contínuo. Assim como, explicita a diferença com o cinema clássico:

ora o corte, dito racional faz parte de um ou dois conjuntos que ele separa (fim de um ou começo de outro), é o caso do cinema clássico. Ora, como no cinema moderno, o corte tornou-se interstício, é irracional e não faz parte de nenhum dos dois conjuntos, sendo que um não tem fim, nem o outro começo (DELEUZE, 1990, p.218)

Desta forma, Deleuze esclarece que não há oposição do contínuo e descontínuo no cinema. A oposição se dá apenas nas formas de adequá-los, visto a transformação no todo.

Portanto, Deleuze (1990) indica, ao passo que o todo vem a ser a representação indireta do tempo, que há a conciliação do contínuo e do descontínuo sob formato de pontos irracionais e mediante relações comensuráveis. Entretanto, quando o todo se torna a potência de fora que entra no interstício, logo, ele é apresentação direta do tempo, o contínuo se harmoniza com a sequência de pontos irracionais, conforme relações de tempo não cronológicas.

Por fim, unificando os três pontos de vista apresentados neste bloco, se estabelecem novas relações com o pensamento, tais como:

A supressão de um todo ou de uma totalização de imagens, em favor de um fora que se desenvolve nelas; A supressão do monólogo interior como todo do filme, em favor de um discurso e de uma visão indireta livres, a supressão da unidade do homem e do mundo, em favor de uma ruptura que nada mais nos deixa que uma crença neste mundo. (Deleuze, 1990, p.226)

Em vista desse último bloco apresentado de Deleuze com Godard no qual está analisada no estudo de Jorge Vasconcelos (2018) a ideia do cinema Godardiano não se trata somente de uma estética subversiva, mas também produz uma relação com o pensamento. A proposta cinematográfica de Godard não é feita por conceitos, mas por ideias plásticas. E são desenvolvidas por uma composição singular pautada por três relações importantes já abordadas nesta seção: 1) a apropriação de discursos na utilização do discurso indireto livre; 2) o método do entre as imagens ou interstício; 3) a disjunção da imagem e do som.

Logo, de encontro a um cinema que apresenta uma reciprocidade entre arte e filosofia Vasconcellos (2018) apresenta uma ideia a respeito dessa na

nova imagem do cinema moderno como aquela que busca o impensado no pensamento. Isso se relaciona com o que Deleuze descreve creditando a Antonin Artaud como o visionário desta passagem da imagem-movimento que relaciona as imagens do pensamento, para a imagem-tempo que faz emergir uma imagem-pensamento.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando este extenso trabalho teórico percorrido inicialmente com Cabrera, e posteriormente estendido e finalizado com Deleuze, foi possível compreender a potencialidade do cinema visto sua linguagem própria estabelecida. A técnica cinematográfica possui um papel essencial na composição das imagens e nas formas-cinema que exercem força sobre o pensamento. Logo, enxergo importante ressaltar e analisar alguns pontos chave desta presente pesquisa:

O primeiro ponto se refere à primeira parte deste texto com os conceitos de Cabrera. No início de *O cinema pensa*, o filósofo aborda a questão de a tradição filosófica ser predominantemente escrita e auto elucidativa, e tece sua crítica a esse modelo conservador da filosofia de não ter buscado problematizações filosóficas nas imagens. Acredito que, independentemente de a filosofia ter ou não uma via para compor seus questionamentos por imagens, encaro essa oposição entre imagens e escrita não muito favorável, pelo menos pelo viés do cinema. Afinal, as imagens não surgiram por causa do cinema e seus aparatos tecnológicos. Nem mesmo a pintura inventou as imagens, mas sim desde que uma poça d'água refletiu a quem olhasse para ela (ainda que de forma invertida), sendo que, a partir das imagens observadas se estabeleceu a imaginação, para que se pudesse produzir novas imagens. Pois foi através do pensamento que o ser humano pôde inventar uma linguagem para expressar as imagens que não existiam no mundo real, mas virtualmente. Os contos, as gravuras rupestres, as poesias, e a pintura surgiram. Logo, a literatura se faz também com imagens, a composição das metáforas por exemplo, exprimindo a mudança de sentido no emprego de uma ideia concreta numa situação

abstrata. E dessa mesma forma, a arte cinematográfica também é confeccionada com imagens. Porém, o cinema não é apenas um conjunto de imagens sucessivas. O cinema também é produto de uma escrita, de um raciocínio, uma reestruturação que se dá na decupagem. A decupagem é a formalização da ideia ou história do filme para um projeto com imagens.

Portanto, enxergo a observação com relação ao modelo acadêmico de escrita da tradição filosófica de Cabrera questionável, contudo entendo a defesa ser parte de uma busca justificada por colocar as imagens do cinema num plano filosófico de maior reconhecimento. E neste aspecto acredito ser muito válido para o segundo ponto desta abordagem, que seria o pensamento através das imagens direcionado para o ensino de filosofia.

Cabrera relata para seus alunos que é necessário se apropriar de um problema, e para isso não basta somente entender o enunciado, mas sim para se ter uma dimensão completa do assunto em questão, é necessário a experiência. Desta forma, o cinema é um forte aliado como ferramenta para aguçar, provocar, perturbar, instigar, produzindo um choque que irá afetar o aspecto racional. É o componente emocional que em conjunto com a razão, permite transcender do estado mais teórico a respeito de um problema, para atingir uma redoma que abrange um conhecimento mais completo, pois acresce o status da sensibilidade que está associada a um tipo de experiência, que acredito ter para o ensino de filosofia uma potencialidade para estabelecer novas relações do pensamento com o mundo em que vivemos.

Deleuze no seu estudo aprofundado com o cinema, também chama a atenção para um assunto que poderia ser fortemente utilizado para compreender conceitos filosóficos por imagens, se referindo a uma possível instituição de uma “pedagogia das imagens” estabelecida por Godard, a qual Vasconcellos (já mencionado no final da última seção), faz uma referência bastante interessante, que vai de encontro ao que foi descrito nesta pesquisa: 1) o discurso indireto livre 2) o método do entre imagens 3) a disjunção da imagem e do som. Esses 3 componentes presentes na filmografia de Godard indicam a busca godardiana para revelar o sentido de qualquer imagem inserida, e este utiliza de uma forma-filme que força o pensamento sobre um aprendizado com toda imagem apresentada. Isso significa não

uma aplicação cinematográfica para a filosofia, mas sim que o método de Godard proporcionou uma imagem senão propriamente poderia ser utilizado para o ensino de filosofia, mas também para a pesquisa filosófica no sentido que seu estudo pode render conceitos importantes para a problematização e a criação de novos conceitos. Inclusive me arrisco a dizer que com um aprofundamento em Godard seria possível criar uma disciplina nos cursos de filosofia como: “leitura, interpretação e criação de problemas filosóficos através das imagens do cinema” ou algo parecido com isso. Assim, como Deleuze e Vasconcellos, enxergo as obras do diretor de *Acosado*, tendo algo mais a dizer sobre filosofia do que a filosofia sobre o cinema, pois é detentora de uma gramática e principalmente de um conteúdo revolucionário.

Se Deleuze compreende Godard, Bresson e Tarkowski por exemplo, como cineastas filósofos, é porque foram além de apenas grandes diretores de cinema, pois estes introduziram em suas filmografias uma metodologia de fazer cinema, e com isso estabeleceram em suas obras não somente um pensamento através das imagens, mas fizeram o cinema pensar.

E, terceiro, a questão do clichê no cinema. Neste momento é interessante compararmos as duas formas de encarar um cinema que faz pensar, seus objetivos e possibilidades. Começando com Cabrera, que em seu estudo não traz nenhuma crítica a respeito do clichê. E acredito que se deve ao conceito-imagem não fazer distinção de estética cinematográfica (conforme descrito no ponto 6 da caracterização do conceito de Cabrera), porém, Cabrera reconhece a importância do refino estético na produção de novos conceitos-imagem. Assim, o que diferencia Deleuze e Cabrera, é que Deleuze ao realizar um panorama conceitual completo do pensamento no cinema, ele expressa sua crítica com relação ao cinema clássico, pois esse apesar de conter conceitos como aponta Cabrera, são limitados por sua forma-cinema de serem feitos. Quero dizer que o cinema clássico, principalmente o hollywoodiano, está rendido a fórmula da organicidade do circuito sensório-motor, ou seja, ao clichê, e tal característica não o permite transcender conceitualmente, ainda que são extraídos conceitos a partir de uma análise mais do conteúdo da narrativa como por exemplo: questões éticas, políticas, existenciais etc, as quais são expressas na obra de Cabrera. Porém, estão num nível mais raso frente a toda a potencialidade que o cinema pode expressar em pensamento.

Ao passo que Deleuze organiza uma conceituação completa da imagem-movimento e suas variações, e nos apresenta a caixa de pandora dos clichês do esquema sensório-motor, e mais nos comunica uma preocupação inclusive da indústria cinematográfica com o esgotamento das formas-cinema advindas do cinema clássico, logo, a crise da imagem-ação, permitiram o surgimento de uma nova imagem do pensamento capaz de romper o vínculo sensório-motor ou seja o fluxo constante de clichês. Desse modo, as imagens passam a ser mais difíceis de se digerir, confundir ou não o espectador, não é uma preocupação do cinema-moderno, mas sim com uma estética que subverte a fórmula da imagem-movimento, como por exemplo na disjunção da imagem e do som, imagens não irão mais esclarecer o diálogo, e nemo diálogo explicar as imagens. A imagem-tempo estabelece seu diferencial não somente pelo choque das imagens no pensamento, mas também se diferencia pela renúncia na construção de narrativas “fantasiosas” (aos moldes hollywoodianos) para expor a realidade nua e crua, sem metáforas, e sim partindo de demonstrações lógicas.

À vista disso, a compreensão destas duas imagens deleuzeanas nos leva a questão principal e determinante. Para uma delas ser um conjunto inesgotável de clichês e repetição de fórmulas prontas, e a outra a que irá romper com esse ciclo, deve-se enxergar a diferença no tratamento temporal. O corte racional se alinha ao cinema clássico, sob uma imagem indireta do tempo, o tempo está submetido ao movimento, logo, o tempo é cronológico ou organizacional (Chronos). Já o corte irracional está para o cinema-moderno sob uma imagem direta do tempo, um tempo que flutua entre passado e futuro (Aiôn). Desta forma, trata-se de um devir-cinema e em pensamento a criação de conceitos, sob a perspectiva da filosofia da diferença. Portanto, o rompimento do clichê é essencial para que se atinja novas dimensões conceituais através das imagens do cinema.

E finalmente acredito que meus objetivos foram atingidos no que concerne o entendimento e o adentrar na profundidade deste campo teórico entre filosofia e cinema. Ainda que o estudo não tenha contemplado muitas ideias relacionando o ensino de filosofia propriamente conforme anunciei na introdução deste trabalho, contudo destaco que os conceitos aqui trabalhados podem ser de grande utilidade num futuro trabalho voltado para o ensino de filosofia. Assim como,

vejo que este estudo é praticamente inesgotável, tal a gama de possibilidades que temos com o cinema e o audiovisual no geral. Os caminhos são diversos tanto em pesquisa como ensino. Na pesquisa buscar diferentes autores, mais atuais, latino-americanos também, e se aprofundar nas suas formas-cinema buscando traçar novos conceitos tendo como suporte o escopo teórico já investigado com Deleuze, Cabrera e outros teóricos importantes, sejam cineastas filósofos como Godard ou filósofos cineastas como Nietzsche. Já no ensino, o que me instiga seria pensar em novas metodologias para trabalhar em sala de aula, tal como Kurosawa com seu cinema, se inspirou na literatura de Dostoiévski e deu um novo sentido para seus filmes. A ideia seria como o cinema que pensa poderia dar luz a uma nova significação para o ensino de filosofia.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999
- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução a filosofia através dos filmes**. Trad. Rita Vynagre, edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CABRERA, Julio. **De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia: novas reflexões sobre cinema e filosofia**. São Paulo: Nankin editorial, 2007
- CABRERA, Julio. **Diário de um filósofo no Brasil**. 2. ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2013. 280 p. (Coleção filosofia; 35).
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-movimento, cinema 1**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1983]
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem Tempo, cinema 2**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990 [1985]
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. 2. Ed. São Paulo: 34, 1993.
- DELEUZE, Gilles.; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2018 [1968].
- _____. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Trad. Silvio Ferraz; Annita Costa Malufe. Paris: aux éditions de la différence, 1981. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1.pdf>> Acesso em: 9 set. 2022.
- _____. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. **O ato de criação: Palestra de 1987**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo., 1999 Disponível em: : <https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf> Acesso em: 10 Ago. 2022
- GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem : Deleuze, cinema e pensamento**. Rio de Janeiro : NAU Editora, 2011.
- LA SALVIA, André. **Introdução ao estudo dos regimes de imagens nos livros Cinema de Gilles Deleuze**. Campinas: [s.n], 2006.
- LUCENA, Ludymylla. **A gênese do conceito de imagem em Deleuze**: notas sobre a imagem dogmática, a imagem pictural e a imagem cinematográfica. Revista Intuitio: v.6 – Nº.2. Porto Alegre: UFOP, 2013.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MONTENEGRO, Gonzalo. **Émile Bréhier e a noção de problema em Différence et répétition de Gilles Deleuze**. São Paulo: UNESP, 2015

PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Dufлот**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVEIRA, Carlos.; DA ROSA, Thiago. **A metafísica do cinema de Robert Bresson**. Brasil: Batel, 2011

TARKOVISKI, ANDREI. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo – 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998

VASCONCELLOS, Jorge. A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard: ou como produzir um pensamento do cinema. **Educação & Realidade: Cinema e Educação** – v. 33. n. 1. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

VINCI, Christian. **A FILOSOFIA EM DISCURSO INDIRETO LIVRE**. Kínesis, Vol. X, nº 25, São Paulo: FAPESP dezembro 2018, p.98

BRAGA, Eduardo. **A estética do sublime em Kant: alguns apontamentos**. Disponível em: <<https://www.edubraga.pro.br/art-design-environmental-art-land-art-performance-art-povera-art/a-estetica-do-sublime-em-kant-alguns-apontamentos/>> Acesso em: 23 set. 2022

CINTRA, André. **Leia a íntegra do manifesto Uma Estética da Fome, de Glauber Rocha**. Disponível em: < <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>> Acesso em: 18.out.2022

KREUTZ, Katia. **Nouvelle Vague**. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/nouvelle-vague/>> Acesso em: 18 out. 2022.

KREUTZ, Katia. **Neorrealismo Italiano**. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/neorrealismo-italiano/>> Acesso em: 15 out. 2022.

MELO, Cristina. **Glossário – Campo/Contracampo**. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/glossario/> Acesso em: 27 out.2022

OLIVEIRA, Gabriel. **Guia Básico de termos cinematográficos de A a Z**. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/guia-basico-de-terminos-cinematograficos-de-z/>> Acesso em: 20 out.2022.

PIAZZA, Luciano. **Corso Sul Cinema introduzione al linguaggio filmico**. Disponível em:< http://www.lucianopiazza.it/cinema/3_02.html> Acesso em: 4 nov. 2022

RAMOS, Fernão Pessoa. **A mise-en-scène do cinema**. Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/a-mise-en-scene-do-cinema/>> Acesso em: 19 de out. 2022

SÉRGIO, Ricardo. **O monólogo interior direto e indireto**. Disponível em:< <https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/404995>> Acesso em: 13 out.2022

SÉRGIO, Ricardo. **O discurso direto e inovações**. Disponível em:<

<https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/405072>> Acesso em: 13 out. 2022

SÉRGIO, Ricardo. **O discurso Indireto e o Indireto livre**. Disponível em:<
<https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/405072>> Acesso em: 13 out. 2022

SERPA, Flávio. **Vídeo homenageia os planos “travelling” de Stanley Kubrick**. Disponível em: <
<https://www.b9.com.br/60076/video-homenageia-os-planos-travelling-de-stanley-kubrick/>> Acesso em:
27 out. 2022

VAZ, Sergio. **Glossario**. Disponível em: <<https://50anosdefilmes.com.br/glossario/>>
Acesso em: 20 out. 2022.

VINCENT, D. **Contre plongée et plongée au cinéma : techniques et conseils**. Disponível em: <
<https://devenir-realisateur.com/mouvement/contre-plongee-et-plongee-au-cinema-techniques-et-conseils/>> Acesso em: 4 nov. 2022

L'homme du large [Man of the Sea] (Marcel l'Herbier, 1927): 4 key scenes. Direção: Marcel l'Herbier. Produção: Léon Gaumont. YouTube. 6 jun. 2010. 5min e 3 seg. Disponível em: <
https://www.youtube.com/watch?v=Pc5KFJo5n8M&t=201s&ab_channel=EarlyCinemaHistory> Acesso em: 01 nov. 2022

"Mr. Arkadin", filme de Orson Welles, com legendas em português. Direção:Orson Welles. Produção: Orson Welles. YouTube. 26 mai. 2021. 1h 37min e 55 seg. Disponível em: <
https://www.youtube.com/watch?v=tucFkZd1k-o&t=212s&ab_channel=CINECLUBDIF>
Acesso em: 03 nov. 2022

The Godfather opening scene. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Albert S. Ruddy.YouTube. 19 out. 2021. 6 min e 53 seg. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=CV5QskX_oW4&ab_channel=CamilaLima> Acesso em:
19 nov