

## **POR UMA LIBERTAÇÃO DO TEMPO: NOTAS SOBRE A “FILOSOFIA DO CINEMA” DE GILLES DELEUZE**

**Leonardo Araújo Oliveira**

*Graduando em Filosofia na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB*

### **RESUMO**

O presente artigo reconstrói a argumentação deleuzeana em torno da articulação entre filosofia e cinema, direcionando-a para os seguintes eixos de orientação: a. trabalhando a imagem-movimento, expondo suas variedades e questionando o seu predomínio como imagem cinematográfica; b. expondo a crise interna da imagem-movimento e propondo a insubordinação do tempo ao movimento; c. evidenciando a imagem direta do tempo como possibilidade de novas relações entre pensamento e cinema.

**Palavras-chave:** Imagem. Deleuze. Tempo. Cinema. Filosofia.

### **ABSTRACT**

The present article reconstructs the deleuzean argumentation around the articulation between philosophy and cinema, guiding it to the following orientation axes: a. working the image-movement, exposing their diversity and questioning its predominance as cinematic image; b. exposing an internal crisis of the image-movement and proposing the insubordination from time to movement; c. showing the direct image of time as possibility of new relationships between thought and cinema.

**Key words:** Image. Deleuze. Time. Cinema. Philosophy.

### *Introdução*

Deleuze define a filosofia como criação de conceitos. Cientistas, artistas, publicitários não criam conceitos. Contudo, dessa constatação, não poderia se deduzir que o conhecimento filosófico é da ordem de uma superioridade em relação aos outros tipos de conhecimento e que por isso, não se interessaria ou não poderia se interessar por áreas exteriores à filosofia, pois conferir aos campos do saber suas matérias específicas é ainda uma garantia de que não há predomínio ou hierarquia de um tipo de conhecimento sobre o outro. Cada saber tem seu campo específico, mas todo saber tem como propriedade de trabalho o pensamento. E a pergunta pelo pensamento, tanto do ponto de vista de seu sentido quanto de sua gênese, é uma das principais questões da filosofia de Deleuze, por isso, arte e ciência, que também pensam, não estão fora do seu projeto filosófico. Porém, se o exercício de pensamento em tais campos não é conceitual e a filosofia é definida como criação de conceitos, como esses campos entram na filosofia? Trata-se de transformar o exercício não conceitual em conceito. Um dos

exemplos mais fecundos de compor conceitos sob um solo não conceitual se faz presente nas obras de Deleuze sobre cinema: *Imagem-movimento e Imagem-tempo*.

É preciso cautela quando se fala em filosofia do cinema em Deleuze (e por isto as aspas no título), pois a concepção de filosofia proposta pelo filósofo francês não se compõe com a ideia de que a filosofia deva ser “filosofia de alguma coisa”. Mas por quê? A questão é que à filosofia não cabe o papel de refletir sobre outras áreas do conhecimento. Por isso a “reflexão” não define a especificidade da filosofia, mas sim a criação de conceitos (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 15). O cinema, por sua vez, cria imagens. A atividade filosófica de Deleuze nos livros sobre o cinema consiste na criação e na desterritorialização e reterritorialização de conceitos filosóficos a partir de imagens cinematográficas; é assim que surgem, em tais obras, conceitos como: imagem-ação, imagem-percepção, imagem-sonho, etc.

Assim, podemos verificar que as ideias de Deleuze acerca da sétima arte não se efetuem sem o agenciamento com as ideias de outros filósofos, como Peirce, Kant, Nietzsche e principalmente Bergson. Peirce e a sua teoria dos signos; Kant e o tempo; Nietzsche e a potência falseadora da arte; Bergson e toda uma teoria da imagem, do movimento e do tempo. Tratar das teses de Bergson sobre o movimento é o que constitui o primeiro momento do presente texto, tentando trabalhar, dessa maneira, o conceito de imagem-movimento e sua predominância sobre a imagem-tempo. Daí retira-se o segundo momento, que consiste em expor os diferentes tipos de imagem-movimento e como esse tipo de imagem sofrerá de uma crise interna; levando-nos então para o último momento, em que se vislumbra a possibilidade da imagem direta do tempo no cinema e como essa liberação do tempo põe Deleuze em agenciamento com pensadores da filosofia e do cinema como Kant e Tarkovski.

#### *As teses sobre o movimento e a imagem indireta do tempo*

O filósofo mais abordado por Deleuze, em suas reflexões sobre o cinema, é Henri Bergson. É deste que Deleuze retira toda uma teoria da imagem, do movimento e do tempo. Deleuze adentra nas ideias de Bergson acerca do movimento, alertando para que não se encontre no autor de *Matéria e memória* apenas uma tese do movimento, mas três<sup>1</sup>. A primeira – que atua como introdução às outras – diz que o movimento não se confunde com o

---

<sup>1</sup> Leituras apressadas podem passar despercebidas das duas últimas teses, em virtude da celebridade da primeira.

espaço percorrido. Movimento e espaço apresentariam entre si uma diferença de natureza: “O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão” (DELEUZE, 1985, p. 9). Não é cabível uma ideia que identifique o espaço percorrido com o movimento. É a confusão que ocorre, por exemplo, no paradoxo da corrida de Aquiles com a tartaruga, trabalhado por Zenão de Eléia. Segundo o pensador grego, Aquiles não ultrapassaria a tartaruga por ter que percorrer um espaço que pode ser dividido em uma infinidade de pontos. Mas através da tese de Bergson, pode se inferir que o engano de Zenão foi o de não considerar o movimento dos passos de Aquiles e da tartaruga como indivisível e heterogêneo, em relação ao espaço percorrido – que é divisível e homogêneo.

A segunda tese também se funda em uma distinção: duas maneiras diversas de como o movimento foi pensado durante a história das ideias. Uma dessas perspectivas é a da filosofia antiga, que concebe o movimento remetendo-o a uma ordem de instantes privilegiados, como em Aristóteles; o outro é o da ciência moderna, que ao invés de pensar o movimento sob a ordem do instante privilegiado, o transfere para o instante qualquer de uma trajetória (Cf. BERGSON, 2005, p. 362-363). Essa transferência possibilita a determinação do tempo enquanto variável independente – é o que constata Bergson ao analisar tais questões à luz da distinção entre pensamento antigo e moderno:

Concluamos que nossa ciência não se distingue da ciência antiga apenas pelo fato de que procura leis, nem mesmo pelo fato de que suas leis enunciam relações entre grandezas. Cabe acrescentar que a grandeza à qual gostaríamos de poder remeter todas as outras é o tempo e que *a ciência moderna deve definir-se sobretudo por sua aspiração a tomar o tempo como variável independente* (BERGSON, 2005, p. 363, grifos do autor).

Contudo, Bergson assinala que, embora divirja da ciência antiga, por não mais tomar o tempo pelo movimento privilegiado e sim pelo momento qualquer, permanece pondo em relevo, precisamente, o momento, isto é, a imobilidade do tempo congelado, e não o seu fluxo.

A terceira tese de Bergson, interpretada por Deleuze, é a que postula o movimento como expressão de certa mudança no todo: “não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo” (DELEUZE, 1985, p. 17). A implicação fundamental da terceira tese é a de que o movimento expressa uma mudança qualitativa no todo, apontando para o erro de considerar as qualidades como propriedades extrínsecas aos objetos em movimento. O movimento passa entre os

instantes (enquanto cortes imóveis), remetendo os objetos à duração, a um todo que muda. Esse processo define o próprio movimento como corte na duração, mas um corte móvel.<sup>2</sup>

As ideias bergsonianas relacionadas ao movimento, que Deleuze apresenta, tornam-se adequadas a noções fundamentais para o cinema, como as de *enquadramento* e *montagem*, que permitem duas perspectivas de se pensar a imagem movimento:

A imagem movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem movimento ao plano, chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo (DELEUZE, 2009, p. 48).

A partir do trecho acima, pode-se perceber de saída a ideia de tempo, proveniente da análise do movimento, com a noção de que o todo que muda reside no tempo. Uma opção para se chegar à noção de tempo no cinema, mantendo-se ainda nas teses sobre o movimento, surge através de dois processos de condicionamento: a. do plano que condiciona o movimento, pelo enquadramento dos objetos em um conjunto; b. da montagem que, ao condicionar o todo, forma uma imagem indireta do tempo. Conforme Deleuze: “é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. [...]. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra” (DELEUZE, 2009, p. 48).

Embora o cinema da imagem-movimento comporte em si uma imagem do tempo, essa imagem aparece apenas indiretamente, portanto limitada e subordinadamente. A imagem do tempo, dada através da montagem, está subordinada ao movimento. Mas a necessidade de uma representação indireta, de que fala Deleuze, existe apenas em função de certos limites. Uma condição para que isso ocorra é a de que o movimento esteja sujeito a certa normalidade: “o movimento só pode subordinar o tempo e fazer dele um número que indiretamente o meça, se preencher condições de normalidade” (DELEUZE, 2009, p. 50).

A noção de movimento normal surge da ideia de centralidade. A normalidade remete à existência de centros. De uma perspectiva cinematográfica, a ideia de centralidade resulta na constatação de que a observação do espectador possibilita a determinação do movimento. Um movimento que escape aos centros de determinação é chamado por Deleuze de *movimento*

---

<sup>2</sup>A ideia de “corte móvel” será aplicada por Deleuze tanto à imagem-movimento quanto ao plano cinematográfico. É uma noção essencial na medida em que permite a distinção entre imagem cinematográfica e imagem fotográfica. Visto a fotografia se constituir dentro de um molde onde os elementos encontram um equilíbrio no corte imóvel; enquanto que o corte móvel, característica do cinema, modifica continuamente o próprio molde.

*aberrante*. Tal movimento permitiria a entrada direta do tempo na imagem, revertendo a sua subordinação ao movimento normal. Isso porque o movimento aberrante atestaria o tempo como um todo, anterior a qualquer ação: “Se o movimento normal vai subordinar o tempo, do qual nos dá uma representação indireta, o movimento aberrante atesta uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente” (DELEUZE, 2009, p. 51, grifos do autor).

Porém, se o movimento aberrante é condição para a o aparecimento da imagem-tempo, ainda não configura o momento de seu surgimento. Deleuze questiona, pois, se certa emancipação do tempo ligada ao movimento aberrante já não se fazia presente no cinema desde muito cedo – o caso de obras de grandes pioneiros do cinema, como as de Jean Epstein, para deduzir daí uma prática de normalização do próprio movimento aberrante, de modo que as aberrações tenham sido normalizadas, compensadas, “submetidas a leis que salvavam o movimento, [...] e que mantinham a subordinação do tempo” (DELEUZE, 2009, p.54).

Ainda não seria o momento da reversão da instância onde há predomínio do movimento sobre o tempo. Mas para se entender como tal reversão se efetua, é preciso tratar da variação imagética alternativa aos três tipos de desdobramentos conceituais de imagem-movimento que Deleuze propõe: imagem-percepção; imagem-afecção; imagem-ação<sup>3</sup> – que correspondem ao predomínio de determinados tipos de planos cinematográficos: plano geral ou de conjunto; primeiro plano ou close; plano médio ou americano.

### *Os diferentes tipos de imagem-movimento*

Para Deleuze, a grande questão do cinema é o tempo. Nesse ponto, embora realize uma abordagem filosófica, não se distancia de um tema corrente entre os teóricos do cinema. A definição de cinema como arte do tempo, segundo Aumont, é uma fórmula clichê, que apenas com Tarkovski começou a se tornar um “verdadeiro problema teórico” (AUMONT, 2004, p.32), e com Deleuze, acrescentamos, a relação entre tempo e cinema torna-se uma questão genuinamente filosófica. Dessa maneira, por qual razão o primeiro livro sobre cinema

---

<sup>3</sup> Antes de considerar a imagem-ação, Deleuze menciona uma imagem de passagem (entre a imagem-afecção e a imagem-ação): é a imagem-pulsão. Nesse tipo de imagem, de difícil alcance e definição, o espaço não é mais o espaço qualquer, mas o que Deleuze denomina de mundo originário. A imagem-pulsão também se relaciona com a literatura naturalista, que tem Émile Zola como seu grande representante. Segundo Deleuze, o naturalismo não se opõe ao realismo, ao contrário, prolonga-o. No cinema, essa característica se expressaria em imagens super-realistas, ou mesmo, em imagens surrealistas. Tem-se como representantes da imagem-afecção cineastas como Joseph Losey e Luis Buñuel.

seria composto em torno da imagem-movimento? É que a imagem-movimento, desdobrada em imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação, oferece certa imagem do tempo.

Deleuze menciona – como consta na última passagem supracitada – dois tipos de movimento que permaneceriam ainda salvos: extensivo e intensivo. O movimento extensivo se verifica muito mais facilmente, de acordo com os elementos que se movimentam em uma imagem, como em uma perseguição em um filme policial. Mas o movimento intensivo (da “alma”) só é possível quando surge no cinema o close.

O filósofo francês explicita a consonância entre imagem-afecção, primeiro plano (close) e rosto, como consta na primeira frase do capítulo acerca da imagem-afecção, em *Cinema 1*: “A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...” (DELEUZE, 1985, p. 114, grifos do autor).

Em *Mil Platôs*, de 1980 – publicado três anos antes do primeiro volume sobre o cinema e cinco anos antes do segundo, Deleuze já pensava uma espécie de ontologia do rosto, no platô sete: *ano zero – rostidade*. O rosto não se identificaria necessariamente com o humano. Ele seria produzido, *rostificado*. O primeiro plano enquadra os objetos a um só tempo em que os “rostifica”. Alguma coisa é rostificada mesmo se não se assemelha a um rosto. O close seria o que define a natureza do rosto:

O rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto. É um erro agir como se o rosto só se tornasse humano a partir de um determinado limiar: close, aumento exagerado, expressão insólita, etc. O rosto é inumano no homem, desde o início; ele é por natureza close, com suas superfícies brancas inanimadas, seus buracos negros brilhantes, seu vazio e seu tédio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36).

No cinema, o rosto não é apenas o rosto humano. Qualquer objeto pode ser rosto, qualquer lugar passível de ser encontrada uma ou várias faces; “[...] o close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 38). O rosto é superfície de movimento intensivo, é paisagem que comporta uma variedade de rostos.

Nesse ponto, Deleuze se aproxima de Béla Balázs, quando este último afirma que “[...] o *close-up* retira o véu de nossa imperceptibilidade e insensibilidade com relação às pequenas coisas escondidas e nos exhibe a face dos objetos” (BALÁZS, 1983, p. 92). Porém, para Balázs, a face encontrada no objeto ainda é reflexo de certo antropomorfismo visual, na medida em que a descoberta da face humana é mais importante do que a descoberta da fisionomia das coisas. É assim que o teórico húngaro coloca os objetos (que estão fora da face humana), enquadrados nos primeiros planos, segundo Deleuze, apenas como objetos parciais.

Assim, Deleuze considera que Balász desconhece “[...] ao mesmo tempo a constância do primeiro plano através de suas variedades, e a força de qualquer objeto do ponto de vista da expressão” (DELEUZE, 1985, p. 124). A divergência consiste, então, na própria concepção de rosto.

No entanto, o autor de *Diferença e repetição* concorda com Balász em relação à capacidade do primeiro plano em abstrair o objeto enquadrado de todas as coordenadas espaços-temporais. Como é estabelecido no texto *A face do homem*:

A expressão facial no rosto é completa e compreensível em si mesma e, portanto, não há necessidade de pensarmos nela como existindo no espaço e no tempo. Mesmo que tivéssemos acabado de ver o mesmo rosto no meio de uma multidão e o close-up apenas o separasse dos outros, ainda assim sentiríamos que de repente estávamos a sós com este rosto, excluindo o resto do mundo (BALÁZS, 1983, p. 93).

Em concordância com Balász, Deleuze reafirma o poder do primeiro plano de se instalar fora do tempo e do espaço, criando o movimento intensivo, mas acrescenta ainda que, com essa abstração, o close eleva o afeto ao estado de “entidade”. Com *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928), por exemplo – filme quase inteiramente feito de imagens-afecções, o cineasta Carl Theodor Dreyer conseguiu elevar o martírio ao estado de Entidade.

Quando o primeiro plano retira da imagem o seu referencial espacial, imediatamente se produz a imagem-afecção, dirigida, então, a uma outra combinação com o espaço, ou ainda, uma relação com um outro espaço, denominada de *espaço qualquer*. O espaço (com o qual a imagem-afecção entra em relação) é um espaço qualquer, pois a imagem-afecção, através do close, não se permite mais nenhuma determinação que venha de um espaço pré-definido.

A imagem-ação, por sua vez, pode ser definida pela relação entre meios e comportamentos, somada a todas as variedades dessa relação. Trata-se do realismo no cinema. O meio determina a situação do personagem, que responde com uma ação. Assim, Deleuze define a grande forma da imagem-ação, apresentada pelas fórmulas S-A-S (situação, ação, situação) e S-A-S' (situação, ação, situação transformada). Mas a imagem-ação também pode ser apresentada pela fórmula A-S-A, onde o desencadeamento das imagens se faz por início de uma ação do personagem, que o remete a uma situação – compreendida somente após a ação inicial. Trata-se da pequena forma. O gênero cinematográfico mais adequado à pequena forma é o burlesco, embora o cinema de Buster Keaton (e nisso consistiria sua grande originalidade) consiga introduzir o burlesco na grande forma, enquanto o burlesco da pequena

forma teria sua grande expressão em Charles Chaplin – em que se pode notar o ângulo captado de uma ação como menor em relação a uma ação captada posteriormente, revelando a distância de uma passagem entre uma situação e outra<sup>4</sup>.

As três imagens apresentadas também têm como base a ontologia bergsoniana. Em *Matéria e memória*, Bergson procura distanciar-se de duas teses que ele afirma serem igualmente excessivas, a saber, o do idealismo e a do realismo. A primeira reduziria “a matéria à representação que temos dela”, enquanto a segunda faria da “matéria algo que produziria em nós representações mas que seria de uma natureza diferente delas” (BERGSON, 1999, p.4). A matéria seria algo mais do que a “representação” idealista e menos do que a “coisa” realista. A matéria é definida por Bergson como um conjunto de imagens.

A consciência não cria imagens, mas ela própria é uma imagem que, no entanto, seleciona outras imagens. As imagens estão no mundo, existentes de direito para toda consciência, ainda que não reveladas. A revelação das imagens se dá quando elas aparecem para uma consciência, passando da existência de direito para a existência de fato.

A diferença entre um corpo (que também é imagem) dotado de consciência das demais imagens consiste na posse de um intervalo de movimento, entre o movimento percebido e o movimento executado. Nosso corpo percebe movimento e aciona movimento, uma vez que o ser vivo é feito de ação e sua percepção funciona segundo a ação, para manter-se vivo: “A atualidade de nossa percepção consiste portanto em sua atividade, nos movimentos que a prolongam” (BERGSON, 2006, p. 72). Como tudo é imagem, desse contexto argumentativo tiram-se os conceitos de imagem-percepção e imagem-ação<sup>5</sup>. A consciência é um intervalo entre essas duas imagens, é uma imagem opaca, um écran.

Contudo, Bergson também trabalha com a ideia de que o intervalo entre movimento percebido e movimento executado pode produzir uma fissura, um retardo motor. A partir dessa problemática, Deleuze, no último capítulo do livro acerca da imagem-movimento, intitulado “A crise da imagem-ação”, desenvolve a possibilidade do surgimento de outra variedade da imagem-movimento, com a introdução do *mental* no cinema. Destarte, é pensada a crise da imagem-ação, e com ela, mais ainda, surge todo um questionamento da imagem-

---

<sup>4</sup> Dentre outros exemplos, Deleuze cita uma cena em que o personagem Carlitos, de costas, parece chorar, quando a esposa o abandona, mas ao se virar, vemos que ele apenas preparava um coquetel.

<sup>5</sup> O afeto, por sua vez, é o ponto em que coincidem imagem receptora, imagem agente e imagem que sente. Sentir é avaliar o que se percebe. Tem-se, assim, a imagem-afecção, definida como uma tendência motriz sob uma placa sensível imobilizada.

movimento pela quebra do esquema sensório-motor, que, quebrado de dentro, não se exerce, pois “as percepções e as ações não se encadeiam mais” (DELEUZE, 2009, p. 55).

### *A crise da imagem-movimento e a imagem direta do tempo*

Alfred Hitchcock teria sido, dentro do modelo da imagem-movimento, quem mais trabalhou com imagens mentais. *Disque M para matar* (1954), por exemplo, pode ser visto como todo um processo de raciocínio; assim como *Festim Diabólico* (1948), obra composta de uma única peça, um único plano que omite os cortes de uma tomada para outra – um único raciocínio, constata Deleuze. Mas a obra do cineasta inglês em que há o maior questionamento do esquema sensório-motor é *Janela indiscreta*, na qual o fotógrafo Jeff (protagonizado por James Stewart), se encontra paralisado em uma cadeira de rodas. O personagem, ao perceber os acontecimentos através de sua janela aberta, retarda a sua ação, revelando seu estado de impotência motora.

O diretor de *Um corpo que cai* transforma o espectador em personagem, insere-o no filme, criando uma nova relação de pensamento com a imagem cinematográfica. Deleuze detecta nos filmes de Hitchcock o momento da reversão do domínio do movimento sobre o tempo. A imagem-tempo só surgiria com o neo-realismo italiano, pois o tempo teria condições de aparecer diretamente, por meio das imagens puramente óticas e sonoras. Contudo, a imagem mental no cinema de Hitchcock já condicionaria o personagem a uma situação ótica pura, tal é o caso do personagem na cadeira de rodas, condenado a tocar o mundo fora de seu apartamento apenas com o olhar. Desse modo, a imagem-movimento precisa entrar em questão, e isso ocorre com maior força pela quebra do esquema sensório-motor: “É que o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais” (DELEUZE, 2009, p. 55). Tal quebra leva às situações óticas e sonoras puras, desarticulando o domínio que o movimento exercia sobre o tempo. O movimento aberrante havia sido reconhecido, mas também, conjurado. Foi preciso uma interferência no esquema-sensório motor, uma desproporção instalada entre movimento recebido e o movimento executado, entre a percepção e a ação, para que o aparecimento das situações óticas e sonoras puras possibilitasse uma imagem direta do tempo.

Mas, se Hitchcock ainda não oferece a imagem direta do tempo, é porque a reversão do domínio do movimento sobre o tempo na imagem ainda é muito inicial, na medida em que a imagem-movimento ainda não é atacada por inteiro em seu domínio. O que ocorre é que as

situações sonoras e óticas puras, enquanto vistas ainda a partir da imagem-movimento, mesmo que atestando a crise da imagem-ação, permanecem sob o modelo do par situação-reação, pois somente ocorre segundo uma impossibilidade de ação decorrente de uma situação dada (por exemplo, a perna quebrada em *Janela indiscreta*), o que configura a situação ótica pura como resultado de um meio, como reação a um meio dado. Assim, mesmo o efeito de transformar o espectador em personagem era produzido em função de uma identificação daquele com esse por meio de uma situação sensório-motora.

Como a imagem direta do tempo pode ser visualizada no neo-realismo italiano? A resposta deve partir da constatação de que, independente de sua situação sensório-motora, o personagem neo-realista “registra, mais que reage” (DELEUZE, 2009, p.11). Se Hitchcock transformou o espectador em personagem, com o cinema neo-realista, houve mais do que nunca a inserção do personagem na própria condição de espectador. Essa situação pode ser notada em filmes dirigidos por Roberto Rossellini, como, por exemplo, em *Alemanha ano zero*, no qual a morte da criança (o personagem principal) se liga com sua visão, com aquilo que ele vê; e também *Europa 51*, em que uma burguesa descobre o mundo do trabalho em uma fábrica e o mundo das favelas e dos conjuntos habitacionais, a partir da morte do filho. Deleuze aborda a última cena citada no capítulo *Para além da imagem-movimento*, no segundo volume sobre o cinema, quando o olhar da personagem se livra da 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, [...] ela vê, aprendeu a ver” (DELEUZE, 2009, p.9).

Os personagens do cinema neo-realista, ao experimentarem situações óticas e sonoras puras, atestam o registro de algo sempre muito forte, sempre da ordem do intolerável, de algo impossível de ser vivido, o que leva esse tipo de cinema para além do esquema sensório-motor, e para além da imagem-movimento; uma vez que, se na imagem-movimento o tempo era dado indiretamente, através da montagem, na imagem-tempo a possibilidade de uma liberação temporal vem à tona, na medida em que esse tipo de cinema se configura menos como um processo de montagem do que como uma prática de “mostragem” – pois a própria montagem, agora, deve ser vista como determinada interiormente pelo tempo na imagem, é o que ratifica o cineasta Andrei Tarkovski, em seu texto *Esculpir o tempo*: “O tempo, impresso no fotograma, é quem dita o critério de montagem” (TARKOVSKI, 1998, p.139). O tempo não é mais dado indiretamente pela montagem, mas já se apresenta diretamente na imagem; daí a importância do plano-sequência e das imagens especulares no cinema de Orson Welles

(*Cidadão Kane, A dama de Xangai*), valorizado por Deleuze como um dos principais autores da imagem-tempo.

Deleuze diz não fazer história do cinema, mas parece não ignorar o aspecto histórico ao iniciar o segundo volume de sua obra (*Cinema 2*) abordando precisamente o neo-realismo, pois esse movimento é tido como a grande influência de várias outras manifestações coletivas envolvendo um estilo próprio na história do cinema, como a *nouvelle vague*, o *cinema novo alemão* e o *cinema novo brasileiro*. Ora, mas não são cineastas participantes dos movimentos citados que são constantemente invocados por Deleuze no segundo volume, nomes como Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Werner Herzog, Wim Wenders e Glauber Rocha? Nesse sentido, se o neo-realismo foi de tão grande importância para todo um cinema por vir, não teria sido somente segundo a tese que lhe glorificava pelo conteúdo social, e nem mesmo pelo critério formal invocado por Bazin, com fins em criticar a primeira tese e afirmar o neo-realismo como criador da imagem-fato (Cf. BAZIN, 1991, p.253). Pois para Deleuze, a importância do neo-realismo não reside em sua ligação com um pretense realismo, mas sim em sua ligação com o tempo, em poder propiciar uma imagem direta do tempo, que reverta o domínio do movimento.

A liberação do tempo, em esfera filosófica, já havia sido feita por Kant, processo ao qual Deleuze associa à fórmula shakespeariana no Hamlet, quando o personagem anuncia que o tempo está fora dos eixos, saindo de seus gonozos: “nosso tempo está desnordeado” (SHAKESPEARE, 2007, p.40). Kant, na *Crítica da razão pura*, em seu estudo acerca da Estética transcendental, propõe uma liberação do tempo, pensado como uma forma pura não mais subordinada ao movimento:

O conceito de movimento (como mudança de lugar) só é possível na representação do tempo e mediante esta; se esta representação não fosse intuição (interna) *a priori*, nenhum conceito, fosse ele qual fosse, permitiria tornar inteligível a possibilidade de uma mudança (KANT, 2001, p.72).

O presente argumento serve a Kant para reforçar sua tese de que a intuição de tempo explica a possibilidade de uma variedade de conhecimentos sintéticos *a priori*. Mas o que interessa a Deleuze, em maior grau, é a insubordinação do tempo ao movimento, instalada pelo filósofo de Königsberg. O tempo não se define mais pela sucessão, pois se assim fosse, precisaria ele de outro tempo para que sucedesse, e assim indefinidamente. É desse modo que o tempo, como forma pura e vazia de conteúdo, indica a possibilidade de ser pensado fora do

campo de domínio do movimento. Abre-se espaço para que se pense o tempo além da extensão, em direção a ordem da intensidade.

### *Considerações finais*

No campo filosófico, a ideia de intensidade se relaciona necessariamente ao pensamento; no plano cinematográfico, como foi abordado ao se falar do neo-realismo italiano, a intensidade se liga, sobretudo, ao olhar. Deleuze nota que a imagem-tempo supõe um aprendizado do olhar, uma certa pedagogia da imagem. Por outro lado, Deleuze também atesta que a matéria do cinema é o pensamento, e que levar os espectadores ao pensamento foi também o interesse de alguns cineastas. Nesse sentido: em que medida o cinema possui uma relação própria com o pensamento?

Uma tentativa corrente de se estabelecer o cinema enquanto atividade do pensamento, com a pretensão de se realizar uma abordagem filosófica, é a que aplica um conteúdo filosófico qualquer a determinado filme, explorando o roteiro ou o argumento do mesmo; ou também o seu inverso, utilizar um filme qualquer para explorar uma determinada teoria filosófica. Tais procedimentos se expressam nos métodos pedagógicos que exploram a potência educativa do cinema de forma inadequada, buscando empreender uma transmissão de conteúdos filosóficos ilustrados por intermédio de imagens cinematográficas, que, nas palavras de Rancière, faz com que as imagens atuem como “a cabeça posta no buraco do fotógrafo, o corpo presente apenas para enunciar as frases célebres do grande pensador” (RANCIÈRE, 2012, p.114). Tais abordagens comportam sempre a mesma limitação, em delimitar toda a potência do pensamento cinematográfico ao seu roteiro, ao seu “conteúdo”, procedendo sempre por uma reflexão com base em uma representação de fatos sucessivos que se passam em uma tela. No interior dessas abordagens, o cinema não teria sua própria forma de pensar.

A crise da imagem-movimento desemboca na liberação da imagem direta do tempo, pois esse cinema da *vidência* não tem mais como peça principal a montagem, mas sim a própria imagem. Trata-se não mais de olhar para tela esperando pela próxima imagem em uma sequência de imagens, dada pela montagem. Trata-se, doravante, de *ver* o que há pra ver na própria imagem presente. O cinema da imagem-tempo é menos um cinema da montagem, que um cinema da “mostragem”. A liberação do tempo de sua subordinação ao movimento surge como condição para a criação de novas imagens, estabelecendo uma “mistura” entre filosofia e cinema em suas bases ontológicas, uma vez que faz aparecer a possibilidade de

criação de novos conceitos – tendo em vista a conjugação bergsoniana entre tempo e invenção (Cf. BERGSON, 2005, p.369), bem como a definição do tempo como “a própria mobilidade do ser” (BERGSON, 2005, p.363).

### Referências

- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- BALÁSZ, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (ORG.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.p. 92-96.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Matéria e memória*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995, (v. 1).
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 5 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.