



**PODER EXECUTIVO  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

**GUILHERME HENRIQUE PEREIRA MARIANO**

**A METAFÍSICA DA NOITE NO CINEMA DE FLUXO:**

A INTUIÇÃO DO DEVIR MATERIAL NAS PAISAGENS DURATIVAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Mendonça.

SÃO CRISTÓVÃO  
2023

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

M333m Mariano, Guilherme Henrique Pereira.  
A metafísica da noite no cinema de fluxo : a intuição do devir material nas paisagens durativas / Guilherme Henrique Pereira Mariano ; orientador Fernando de Mendonça. - São Cristóvão, SE, 2023.  
95 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) –  
Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Cinema. 2. Metafísica. 3. Arte e cinema. 4. Devir (Filosofia). I. Mendonça, Fernando de, orient. II. Título.

CDU 791.32

GUILHERME HENRIQUE PEREIRA MARIANO

**A METAFÍSICA DA NOITE NO CINEMA DE FLUXO:**

A INTUIÇÃO DO DEVIR MATERIAL NAS PAISAGENS DURATIVAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Fernando de Mendonça;  
Universidade Federal de Sergipe.

---

Prof. Dr. Diogo Cavalcanti Velasco;  
Universidade Federal de Sergipe.

---

Prof. Dr. Eryl Milton Vieira Junior;  
Universidade Federal do Espírito Santo.

---

Prof. Dra. Maria Beatriz Colucci;  
Universidade Federal de Sergipe.

São Cristóvão, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ 2023.

À noite.

## **AGRADECIMENTOS**

A todos aqueles que me transmitem seu amor ao receber o meu. Principalmente à minha mãe, Márcia, meu pai, Wenilson, e minha irmã, Anne. Aos amigos, em especial àquelas que me acolhem mais próximo: Luísa, Sophia e Bia. Sem vocês não teria sido possível, não teria nem sentido.

Ao meu orientador, Prof. Fernando de Mendonça, por me acompanhar nesse processo, mas principalmente por me orientar na arte e na vida, nessa parceria-amizade que já chega agora à sua segunda sessão de agradecimentos.

Aos membros da banca. Ao Prof. Diogo Velasco, por ter despertado, ainda na graduação, as inquietações que carrego comigo e que resultaram nessa pesquisa, mas, em primeiro lugar, pela amizade construída. Ao Prof. Erly Vieira Jr., pelas colaborações fundamentais, desde seus textos lidos na graduação até nossos breves, mas riquíssimos, encontros que ajudaram a moldar esse projeto. À Prof. Bia Colucci, por sua colaboração, presença e acolhimento em todos os meus passos dentro da academia, do meu primeiro texto de filosofia da imagem até este momento.

A todos os professores, colegas e funcionários da Universidade Federal de Sergipe, em especial do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, por participarem e possibilitarem a minha caminhada.

“A noite chega, a cidade se cala, onde  
está a cidade?”

Gaston Bachelard

## RESUMO

Pretende-se, com a presente pesquisa, três movimentos reflexivos principais. No primeiro, partimos da suposição de um novo estágio, ocupado pelo *cinema de fluxo*, segundo a definição de Oliveira Jr. (2010), na revolução da representação paisagística iniciada na pintura do séc. XIX, tal como foi apresentada por Aumont (2004), através da continuidade do processo de transformação de nossas relações perceptivas com a matéria proporcionadas por essas expressões artísticas. Após, ponderaremos uma possível “metafísica da noite”, em que temos, na constante ameaça do *não-ser*, proposta por Bachelard (2018), unida aos conceitos de *duração* e *intuição*, teses centrais na filosofia de Bergson (1974, 1999), um meio de se experienciar o devir material absoluto. Por último, utilizaremos os filmes *Toda uma noite* (1982), de Chantal Akerman, e *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo, como meios de concatenarmos os debates anteriormente levantados e, a partir das teorias cinematográficas corporais de Sobchack (1992), propormos novas discussões, a fim de possibilitar respostas à seguinte questão: as paisagens urbanas noturnas do cinema de fluxo apresentam a potência, tal qual a experiência concreta da noite, de nos proporcionar uma intuição da duração absoluta do real?

**Palavras-chave:** Cinema de fluxo. Cinema e Paisagem. Cinema e Pintura. Cinema e Corpo. Metafísica da Noite. Bergson. Matéria.

## ABSTRACT

The present research aims to explore three main reflective movements. Firstly, we depart from the assumption of a new stage occupied by the *cinema of flux*, as defined by Oliveira Jr. (2010), within the 19th-century painting's revolution of landscape representation, as presented by Aumont (2004), by the continuity of the transformation of our perceptual relations with matter through these artistic expressions. Secondly, we contemplate a possible "metaphysics of the night," where the constant threat of non-being, proposed by Bachelard (2018), along with the concepts of *duration* and *intuition*, central theses in Bergson's philosophy (1974, 1999), offer a means to experience absolute material becoming. Lastly, we employ the films *Toute une nuit* (1982) by Chantal Akerman and *Sábado à noite* (2007) by Ivo Lopes Araújo as vehicles to interconnect the previously raised debates and, drawing from Sobchack's (1992) bodily cinematic theories, we propose new discussions to address the following question: Do the nocturnal urban landscapes of the cinema of flux possess the potential, just like the concrete experience of the night, to provide us with an intuition of the absolute duration of reality?

**Keywords:** Cinema of flux. Film and Landscape. Film and Painting. Film and Body. Metaphysics of the night. Bergson. Matter.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Two Men Contemplating the Moon</i> (1825-30), de Caspar David Friedrich.	20
Figura 2	<i>Fisherman at sea</i> (1796), de Joseph Mallord William Turner.	20
Figura 3	<i>The edge of the Heath by moonlight</i> (1810), de John Constable.	21
Figura 4	<i>Clair de lune sur le port de Boulogne</i> (1869), de Edouard Manet.	22
Figura 5	<i>frame</i> extraído do filme <i>Toda uma noite</i> (1982), de Chantal Akerman.	66
Figura 6	<i>frame</i> extraído do filme <i>Sábado à noite</i> (2007), de Ivo Lopes Araújo.	68
Figura 7	<i>frame</i> extraído do filme <i>Toda uma noite</i> (1982), de Chantal Akerman.	74
Figura 8	<i>frame</i> extraído do filme <i>Sábado à noite</i> (2007), de Ivo Lopes Araújo.	74
Figura 9	<i>frame</i> extraído do filme <i>Sábado à noite</i> (2007), de Ivo Lopes Araújo.	78
Figura 10	<i>frame</i> extraído do filme <i>Toda uma noite</i> (1982), de Chantal Akerman.	86

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1</b>	<b>DO TEXTO AO CORPO</b>	<b>16</b>
1.1	O CAMINHO IMPRESSIONISTA	17
1.2	A MATÉRIA EM FLUXO	25
<b>2</b>	<b>O ABSOLUTO E A NOITE</b>	<b>35</b>
2.1	O INSTANTE E O DEVANEIO	36
2.2	A DURAÇÃO E A INTUIÇÃO	41
2.3	O NÃO-SER E O DEVIR MATERIAL	51
<b>3</b>	<b>NOITE, CIDADE E DURAÇÃO</b>	<b>63</b>
3.1	A DUPLA PRESENÇA DA MATÉRIA	68
3.2	UM OUTRO CORPO, UMA OUTRA PAISAGEM	76
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>87</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>92</b>
	<b>REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS</b>	<b>95</b>

## INTRODUÇÃO

O silêncio: nele, apenas o vento, a música dos insetos e raros automóveis passando ao longe. Uma janela: do outro lado, a rua vazia, as casas dormentes, a luz amarelada dos postes e, no céu escuro, a lua. Estamos diante da *noite*.

Poucas palavras bastam para construir, em nossa imaginação, uma cena noturna e, através dela, despertar os resquícios de solidão, melancolia, esvaziamento, entre outras tantas sensações cabíveis, que em algum momento sentimos nas incontáveis noites de nossas vidas. Sentimentos esses que, ditos separados ou combinados nas tentativas de descrição da força noturna, apenas resvalam na real potência despertada em um corpo afetado pela noite. É nesse momento de irrupção da potência, simultâneo ao sentimento, porém anterior a ele, que deteremos nossa reflexão.

À primeira vista, corremos o risco de parecer que estamos tratando de um efeito experienciado nesta ou naquela noite específica. Afinal, temos noites “diurnas”, é inegável. Madrugadas de trabalho, atentas, focadas. Ou as inúmeras noites que passamos distraídos, pelas luzes caseiras, da verdadeira noite lá fora. Mas, mesmo distraídos, em algum lugar dentro de nós, sabemos que há *algo* que paira, com o poder de nos afetar. Basta nossos sentidos darem uma pequena abertura. Mas, ainda que não haja essa abertura, independente da disposição de nossos sentidos, ele está lá. Esse algo aparentemente emana da noite, mas ele é mais do que isso, ele é a própria noite. Tão definidor do que entendemos e sentimos como o noturno quanto um céu estrelado.

Se julgamos necessário discorrer, nesses primeiros parágrafos, sobre coisas tão abstratas quanto *um momento*, *um algo*, *uma força* da noite, é justamente pela consciência da fugidez de nosso objeto. Dissertaremos, aqui, com a certeza de que possuímos um domínio não-racional infinitamente mais profundo sobre o assunto do que os olhos e as palavras são capazes de atingir. Nosso objeto tende a escapar ao discurso, principalmente ao acadêmico. Justamente por isso, a palavra se mostrou tensionada ao ensaístico até aqui, e esse será um recurso que precisaremos utilizar em certos momentos de nossa trajetória para manter viva tamanha magnitude da experiência noturna. Não queremos correr o risco de, recorrendo apenas a um discurso puramente pragmático e conceitos concretos, “fossilizar” um objeto tão fluido.

Essa tendência esquivada ao acadêmico é facilmente notada quando percebemos que nossa vizinhança temática se encontra muito mais ao lado das artes do que da ciência. No âmbito científico, a noite, quando abordada, aparece-nos apenas como um dado temporal, utilizado de modo sociológico, fisiológico, etc; ou seja, instrumentalizada. Já nas artes, obras como *Noite em Saint Cloud* (1890), de Edvard Munch, e *A Noite* (1961), de Michelangelo Antonioni, cânones da pintura e do cinema, respectivamente, são claros exemplos de como a arte recorrentemente representa o noturno por esse viés mágico e misterioso, alimentando cada vez mais seus tons míticos no imaginário coletivo.

No entanto, não nos esqueçamos, nosso propósito aqui é produzir conhecimento. O desafio, então, está posto logo de saída: visto que, como dito, nosso objeto tende a repelir o discurso acadêmico e serve de pouco interesse à objetividade da pesquisa científica, como e por que abordá-lo?

Quem nos aponta a direção para a resposta a essa pergunta é Gaston Bachelard (2018) que, na obra *A Poética do Devaneio*, em uma das raras reflexões que se detém sobre a noite em si, apresenta-nos a possibilidade de experienciamos algo supra-físico, onde o sujeito teria o potencial de ser raptado por um “não-ser” (p.139). A partir disso, a “força” noturna e os demais termos demasiadamente abstratos, anteriormente evocados, cedem espaço à tese de que a noite, em sua essência, constitui-se pela *potência do não-ser*. Estamos longe de nos livrarmos da abstração, obviamente, e tal feito seria impossível dado a temática abordada, mas, com isso, aproximamo-nos de uma conceitualização que, ao mesmo tempo em que foge da concretude “fossilizante”, põe-nos margens suficientes para percebermos que um modo de abordagem eficiente acerca de nosso objeto passa necessariamente por uma *metafísica da noite* e uma reflexão sobre as possíveis fronteiras do *ser*.

Problema, este, que pode ser considerado um dos principais motores da filosofia, desde que o pré-socrático Parmênides postulou em seu poema: “o ser é e o não-ser não é”. A partir daí, dado o início da reflexão sobre o *ser enquanto ser*, o ramo da filosofia que conhecemos como metafísica ganhou seu único objeto (FRANGIOTTI; ROSSET, 2012, p. 8). Precisamos nos atentar, porém, para a posição complexa que a metafísica ocupa após a crítica kantiana, e que a discussão sobre seu valor para o desenvolvimento científico está longe de chegar a um consenso. Mas nossos esforços não carregam a pretensão de responder perguntas milenares e

nem de tomar lados dentro do debate sobre a relação entre o conhecimento objetivo científico e o ser das coisas. Nosso empreendimento parte da posição de que, independente do alcance de nosso intelecto, nós podemos atingir uma espécie de contato absoluto através da arte. Corroborando nossa posição, Bachelard (2018) nos diz, sobre o “mistério ontológico” do não-ser noturno, que “só um poeta pode nos oferecer uma imagem dessa remota pousada” (p. 141).

Contudo, pretender uma investigação a respeito dos atravessamentos entre arte e metafísica seria entrar numa jornada infinita e, mesmo reduzindo o escopo artístico a manifestações metafísicas noturnas, ainda assim significaria o empenho de uma vida inteira. Projetamos, no lugar disso, um estudo possível dentro desse ajustado momento dissertativo que visa mais à reflexão acerca das manifestações artísticas contemporâneas de nosso objeto e seus possíveis desdobramentos futuros do que um exercício histórico infundável da representação de uma metafísica da noite no campo das artes de maneira geral. Deste modo, abordaremos aqui a potência noturna do não-ser, objetivada por nós, dentro da estética cinematográfica que ficou conhecida na virada do milênio como *cinema de fluxo*.

É esperado que os pontos defendidos há pouco, em que afirmamos a recorrência da temática noturna ao longo de toda a história da arte, possam levantar a suspeita de arbitrariedade em relação a nossa escolha de delimitar a investigação do não-ser noturno no interior de um momento tão singular (e ainda em aberto de certo modo) quanto o cinema de fluxo. Nossa defesa, no entanto, não tem como finalidade apenas explorar o caráter inspirador da noite, responsável por diversas obras-primas nas mais variadas artes, algo que será inevitavelmente abordado dada a relação íntima entre a tese do noturno como lugar desta potência e o momento de inspiração poética/artística já antecipada por Bachelard (2018). Mas a verdadeira razão de ser do nosso estudo, recuperando as teorias de Jacques Aumont (2004) em torno da reflexão paisagística que conecta as artes plásticas ao enquadramento cinematográfico, em *O Olho Interminável*, é levantar as seguintes questões: ao explorar a temporalidade de suas paisagens, o cinema de fluxo estaria apontando para uma continuidade do processo de transformação dos modos de representação da natureza iniciado no séc. XIX? Se sim, seriam suas paisagens urbanas noturnas capazes de preservar a potência de uma intuição da duração absoluta, tal qual nossa experiência com o não-ser noturno, através desse novo regime de representação?

Para isso, no entanto, a estética de fluxo deve apresentar uma especificidade que a possibilite atingir esses feitos a partir dessa temática noturna tão bem abordada em diversos outros modos de expressão artística. E a encontramos numa definição sintética assimilada através do pensamento de Oliveira Jr (2010): o cinema de fluxo é a estética da “trama sensorial assignificante” construída a partir da exploração “da matéria primordial” (p. 103). Ou seja, a *materialidade* assume papel central em nossa discussão, tanto dos corpos envolvidos como das paisagens em cena, mas, como adiantado em nossa hipótese, é a matéria noturna das cidades que nos interessa. Assim, temos, nessa relação entre os corpos e as paisagens urbanas noturnas da estética de fluxo, o critério estabelecido para a escolha de nosso *corpus* fílmico, constituído por *Toda uma noite* (1982), de Chantal Akerman, e *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo.

Na primeira obra, respectivamente, composta por diversos fragmentos de narrativas (melhor seria chamarmos de pulsões), testemunhamos comportamentos impulsivos de alguns personagens privados de nome, motivação e, na maior parte do tempo, de fala. Aqui, o que parece estar em questão não é a restituição lógica das possíveis tramas que culminariam em cada ação, mas sim a sensação da presença de algo naquela noite em Bruxelas responsável por despertar essas ânsias ocultas. Já o segundo filme é um mergulho na densidade material de Fortaleza, onde vagamos, madrugada adentro, por suas ruas desertas, observando os esqueletos das estruturas sociais adormecidas e as poucas pessoas que se deixaram dominar pelo tempo-espaço.

A essas obras, no sentido de satisfazer o maior impasse dentro das questões levantadas - o como as imagens noturnas do cinema de fluxo são capazes de acessar o supra-sensível -, aplicaremos os conceitos de *intuição* e *duração*, postos por Henri Bergson ao longo de sua trajetória filosófica. Este passo representa um ponto-chave de nossa pesquisa, visto que, com seus conceitos, Bergson nos entrega também uma *metodologia intuitiva* que perpassa toda a extensão de nosso trabalho. Sobre essa metodologia, adiantamos que ela se difere absolutamente do que entendemos por uma metodologia científica:

o método da intuição tem regras, mas não se confunde com um conjunto de regras, como se fosse possível postular axiomas matemáticos acerca do método. Na realidade, essas regras são apreendidas após o método, não postulada antes do método se efetuar. Esta última acepção do que é um método está nos moldes de compreensão da ciência, não da filosofia como Bergson a

entende (RIBEIRO, 2013, p. 98-99)<sup>1</sup>.

Deste modo, Bergson e seus conceitos se tornam a espinha dorsal que sustenta nossas reflexões, o que faz com que qualquer olhar que escape às suas lentes encontre uma certa resistência. Já adiantamos que tal posicionamento vem acompanhado por algumas polêmicas, dada a posição de enfrentamento direto apresentada por Bachelard na década de 30 contra as teses bergsonianas. No entanto, não entraremos nesse confronto com o objetivo de desvalidar uma teoria e apoiar outra, mas sim com o intuito de abordar ambas as visões e encontrar um ponto concordante que possibilite a aproximação do não-ser noturno bachelardiano por ótica metafísica bergsoniana.

Com isso posto, encontramos no desenvolvimento deste trabalho um primeiro esforço quase “histórico” de retomar as raízes presentes na pintura do séc. XVIII e XIX que germinaram no cinema de fluxo. Mas, concomitantemente, abordamos também as relações estéticas dessas expressões artísticas, que proporcionam certo delineamento conceitual sobre quais são as características presentes no romantismo e no impressionismo pictóricos, além da conceituação do cinema de fluxo. Assim, torna-se possível a observação de um caminho gradativo de transformação das relações perceptivas com a materialidade do mundo, indo desde as paisagens ainda simbólicas dos românticos até o realismo sensório do fluxo que, colocando-nos na presença imediata das coisas, já aponta para a potência metafísica da matéria.

Num segundo momento, concentramo-nos em aprofundar os conceitos metafísicos que fundamentaram nosso raciocínio a partir da ligação entre a materialidade e essa potência do não-ser. Os primeiros passos dados nesse sentido foram a exposição da conjuntura do pensamento bachelardiano, baseada na metafísica do instante e na fenomenologia do devaneio, em que surgira a proposição de um não-ser noturno. As teses de Bergson, por sua vez, aparecem logo em seguida, num esforço sintético de expor os principais pontos de sua teoria que fazem da intuição da duração uma questão perceptiva. Daí, partimos para o momento, adiantado há pouco, em que devemos desatar os nós entre essas duas filosofias conflitantes a fim de projetarmos, no não-ser noturno, nada mais do que a intuição do entrelaçamento entre matéria e memória que compõe o devir material.

---

<sup>1</sup> Para um melhor entendimento sobre o método intuitivo de Bergson, ver o capítulo *A intuição como método* (DELEUZE, 2012, p. 9-30).

No último movimento reflexivo de nosso desenvolvimento, está o esforço de “testar” as intuições construídas ao longo do trabalho utilizando os filmes *Toda uma noite* e *Sábado à noite* como instrumentos, num intuito que visa não a aplicar os conceitos aos filmes num objetivo analítico, mas sim os filmes aos conceitos com uma finalidade de observação. Disto, surgem novos debates acerca do fenômeno da presença e das instâncias corporais envolvidas nas imagens da estética de fluxo, de onde proporemos uma definição para o estado atingido pela materialidade das paisagens nessa estética. Por fim, em nossas últimas considerações, com o acúmulo total dos assuntos debatidos, provocaremos reflexões futuras acerca dos debates metafísicos dentro da teoria cinematográfica e, de certo modo, da sociedade.

## 1 DO TEXTO AO CORPO

Que o cinema é uma linguagem heterogênea, capaz de agregar diversas outras linguagens artísticas aos seus modos de expressão, já é algo estabelecido. Não é um risco tão grande afirmar que, no primeiríssimo rolo de filme gravado, as relações com as demais artes já estavam ali, esperando para serem exploradas. Percebemos, no entanto, que tradicionalmente algumas associações foram, e ainda são, mais abordadas, devido talvez a um parentesco mais flagrante. Aí se encontra, por exemplo, ao observarmos imagens medianamente planas, bidimensionais, delimitadas por bordas e com elementos diversos dentro de suas composições (citando apenas as similaridades mais diretas), o caso com a pintura.

Ao tratar dos intercâmbios entre essas duas artes, já se tornou lugar comum, como bem ressaltou Aumont (2004, p. 37), atribuir de imediato a responsabilidade à imagem cinematográfica (em conjunto com a fotografia) pela inserção da abstração dentro da prática representativa da pintura, que, a grosso modo, poderia ter vários períodos de sua história resumidos por uma constante busca por mais “detalhes”, mais “exatidão”, enfim, mais realismo. “Depois de Lumière, não haverá mais nuvens em pintura, não mais nuvens *naïves*. Elas se tornarão irônicas, em Dalí, parodísticas, em Magritte etc., [...]” (p. 36): esse é um bom exemplo do tom comumente usado quando dado um panorama geral acerca do impacto gerado pelo surgimento do cinematógrafo. Ressaltamos isso por que temos alguma objeção? De modo algum. Apenas queremos destacar - e esse é um dos pontos centrais da tese levantada por Aumont - que certa sensação de ruptura só acontece ao pesarmos a balança desse momento histórico para o lado dos suportes da imagem. O quadro pictórico nunca mais foi o mesmo, de fato, mas, a partir desse momento, uma herança foi passada dele para o quadro cinematográfico. Ou seja, se analisarmos a relação cinema/pintura do ponto de vista da aspiração social por uma imagem o mais próxima possível da realidade, vemos aí, na verdade, uma continuidade.

É por esse motivo que o autor traz em suas reflexões uma revisão crítica do tom “milagroso” muitas vezes atribuído à invenção do cinematógrafo. Detendo-se, inicialmente, na história da fotografia, Aumont aponta que não seria o acaso o responsável pelo atraso de 40 séculos entre as descobertas dos efeitos da luz solar em certas substâncias químicas, ocorridas no Antigo Egito, e o surgimento das primeiras imagens fotográficas no meio do séc. XIX, mas, sim, uma transformação

na percepção social dos ideais imagéticos da época:

É preciso assim colocar de saída que a condição de possibilidade (não digo, portanto, claro, a causa) da invenção da fotografia é, a princípio, que outro tipo de imagens - diferentes daquelas saturadas de sentido e de escritura, do Egito - fosse desejável em uma sociedade, e, mais precisamente, lá onde se produzem as imagens, ou seja: no início do séc. XIX, na pintura. (AUMONT, 2004, p. 48).

É em um lugar nessa trajetória do desejo por um novo tipo de imagem, responsável pela conjuntura social que deu origem à imagem fotográfica no séc. XIX, que Aumont deseja inserir o cinema - ou pelo menos as intenções iniciais do cinematógrafo e de seu inventor, Lumière. Porém, não seria um lugar qualquer “no interior da problemática dos pintores” daquele século (p. 37), mas o lugar final. O autor, trazendo como referência uma fala presente em *A chinesa* (1967), de Godard, defende que Lumière seria “o último pintor impressionista” (p. 27). Cabe a nós, agora, entendermos um pouco mais sobre essa problemática que permeava o impressionismo e de qual forma seus efeitos se mostram no contemporâneo cinema de fluxo.

### 1.1 O CAMINHO IMPRESSIONISTA

Aqui nos parece um momento oportuno para um alerta imprescindível, a nosso ver, para qualquer estudo que aborde esses “agrupamentos de ideais similares” (como o impressionismo em questão e as estéticas cinematográficas que abordaremos mais à frente), mas é costumeiramente omitido em nome de um maior didatismo: as fronteiras temporais dos termos cunhados para representar determinadas correntes de pensamento ou modos de expressão artística são extremamente voláteis. A maior concentração, dentro de um intervalo específico de tempo, de certas características em comum que compõem os momentos históricos, as escolas, os movimentos, não significa a exclusão dessas características nos períodos anteriores ou posteriores. Isso faz com que o exercício de recuperação histórica dos princípios de um determinado valor que marcaria certa época seja, nada mais, que um exercício de destaque a nomes e momentos que colaboram com a compreensão e as intenções da tese levantada. Seria realmente possível localizar o primeiro artista, renomado ou não, que ousou deliberadamente ceder mais espaço a suas impressões do que ao desejo pela exatidão ao fazer uma obra? Mesmo

localizado, seria esse incontestavelmente o germe impressionista? Sabendo das negativas a essas perguntas, e que o caminho impressionista (e de qualquer momento histórico) é o caminho inteiro da humanidade, optamos por desenhar um percurso, não perdendo de vista a ênfase paisagística e noturna de nossa reflexão, a partir de um nome pouco óbvio, mas cuja filosofia ecoa em todos os pensadores presentes em nossa pesquisa: Jean-Jacques Rousseau.

O filósofo ganha destaque, neste primeiro momento, devido a sua característica devoção à natureza, que em sua obra não demonstra apenas um papel acessório, mas é a própria fundação de suas teses. Isto se deve ao fato de Rousseau ver, no século das luzes, menos o farol da razão que guiaria a humanidade a um eterno progresso do que um clarão atordoante que estaria corrompendo a essência humana, tornando-se uma voz destoante em seu tempo. Desde sua primeira obra, *Discurso sobre as ciências e as artes* (1750), mostrou-se aflito diante da “sociedade mascarada” que o rondava: “Como seria doce viver entre nós, se a atitude exterior fosse sempre a imagem das disposições do coração” (ROUSSEAU *apud* STAROBINSKI, 1991, p. 15). Fez, então, desta banal questão entre *ser* e *parecer*, o impulso necessário para suas profundas reflexões, em que, entre discussões sociais, políticas e morais, encontramos a constante da sociedade como a fonte da corrupção do indivíduo, onde o “homem em relação”, refém de suas próprias construções materiais e sociais, estaria se distanciando cada vez mais de sua essência, o “homem natural”.

A consequência disso, que nos interessa agora<sup>2</sup>, é exposta por Aversa e Dozol (2018):

[...] a atração pelos cenários naturais e a fruição voluptuosa da paisagem já está presente nas descrições de Saint-Preux feitas à Júlia em *Júlia ou a nova Heloísa*. Essa atração associa-se à nostalgia do paraíso perdido e a uma insatisfação com o todo da cultura. Entretanto, para o caso de Jean-Jacques, uma insatisfação que aspira a uma resolução no seu próprio interior, politicamente traduzida na utopia da sociedade ideal do *Contrato [social]*. Contudo, frente à impossibilidade da realização histórica dessa última, essa insatisfação retorna em prosa poética, nos *Devaneios do caminhante solitário*, onde nos deparamos com um Rousseau desapontado com os homens e que, especialmente na “Quinta caminhada”, afronta a sociedade, exibindo seu ócio, seu estado de farniente. Note-se, junto a Nunes, que a inspiração quase arcádica que vemos nesse quinto devaneio já estava implícita nos dois *Discursos [sobre as ciências e*

<sup>2</sup> A questão entre razão e subjetividade também já se mostra esboçada aqui, mas será abordada posteriormente através do conceito de *devaneio* em conjunto com as teses de Bachelard (2018), no próximo capítulo.

*as artes e sobre a origem da desigualdade entre os homens*] (desde lá, Rousseau descobriu-se “enfermo de civilização”), na *Nova Heloísa* e no próprio *Contrato* e consumou a politização do conceito idílico de natureza que, segundo esse autor, Schiller assimilou e transmitiu à primeira geração dos românticos alemães (NUNES *apud* AVERSA; DOZOL, 2018, p. 206).

Ou seja, já temos, em Rousseau, a essência do que viria a ser, cerca de um século mais tarde, o “espírito romântico”, carregado de uma forte idolatria às paisagens naturais, que rompeu com o neoclassicismo no fim do séc. XVIII.

Lembremos, primeiramente com Gombrich (2011, p. 491-492), que é precisamente nesse período que a pintura paisagística se liberta de seu estado de arte secundária e conquista definitivamente sua legitimidade dentro das artes plásticas. Nomes como Caspar David Friedrich, William Turner e John Constable, que fizeram das paisagens seu principal tema, ganharam destaque. Além disso, Aumont (2004, p. 48) nos aponta que é também neste momento que, não por acaso, a adoção do *estudo* (“registro de uma realidade ‘tal como ela é’”), em detrimento do *esboço* (“registro de uma realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro”), entra em voga. E é aí que, segundo o autor, a tal problemática dos pintores em questão começa a ganhar contornos mais nítidos.

Com os ditos estudos, a rapidez do traço e a mobilidade do artista se tornam as principais ferramentas em prol de uma representação *imediate* da natureza - é o princípio de uma ideologia fotográfica: “[...] uma concepção do mundo como campo interrompido de quadros potenciais, esquadrinhado pelo olhar do artista que o percorre, o explora e repentinamente pára para recortá-lo, ‘enquadrá-lo’” (p. 49). No entanto, esse novo paradigma, como é comum nas fases transitórias, sentia ainda o peso dos preceitos tradicionais com mais intensidade. O artista, explorando o mundo atrás de seu enquadramento, continuava privilegiando a natureza simbólica, *textual*, ou, então, a paisagem “bela”, *pitoresca*. Usando os pintores destacados acima como exemplo, Friedrich (fig. 1) faz da natureza “espiritual” o significado a ser *lido* em suas obras, enquanto Turner (fig. 2) segue a busca clássica pelo extraordinário, pelo “irreal”, de certo modo, presente na realidade (p. 50-51).



**Figura 1** - *Two Men Contemplating the Moon* (1825-30), de Caspar David Friedrich.



**Figura 2** - *Fisherman at sea* (1796), de Joseph Mallord William Turner.

A respeito de Constable, embora Aumont o coloque no “mesmo barco” de Turner<sup>3</sup>, vemos que, para Gombrich (2011), é possível identificar posturas quase dicotômicas entre esses dois artistas. Além de seus motivos pitorescos, Turner via a tradição como algo a ser perseguido e superado, materializando sua ambição nas declaradas comparações que fazia entre as suas obras e as de Claude Lorrain, o grande paisagista barroco (p. 492). Já Constable parecia ignorar o modelo que se criara a partir do sucesso de Lorrain:

Uma árvore impressionante em primeiro plano servia de contraste flagrante para a vista longínqua que se abria no centro. O esquema cromático era metodicamente elaborado. Cores cálidas, de preferência os tons castanhos e dourados, deviam estar no primeiro plano. O fundo desvanecia-se gradualmente em tintas azul-pálidas. Havia receitas para pintar nuvens e truques especiais para imitar a casca de carvalhos retorcidos e nodosos. Constable desprezava todos esses efeitos convencionais para impressionar o público (p. 494-495).



**Figura 3** - *The edge of the Heath by moonlight* (1810), de John Constable.

Seus valores eram outros, eram os da honestidade e da fidelidade com a natureza diante de seus olhos (fig. 3). Com ele, o princípio do estudo, “a realidade tal como ela é”, começa a tomar sua verdadeira dimensão, uma vez livre dos simbolismos e padrões clássicos que ainda dominavam seus contemporâneos.

<sup>3</sup> “[...] nada mais irreal, em certo sentido, do que os arco-íris de Constable, as nuvens de Dahl ou Delacroix, para não falar de Turner” (AUMONT, 2004, p. 51).

Quanto ao desdobramento desses caminhos distintos, Gombrich (2011) é categórico: “[...] acredito que os que seguiram na esteira de Constable e tentaram explorar o mundo visível, em vez de evocarem estados de ânimos poéticos, realizaram algo de importância mais duradoura” (p. 497).

Está aí incluso - dentre outros efeitos significativos, como os que resultariam na corrente realista, por exemplo (p. 7-11) - o início do que Aumont (2004) defende como o ponto central do desejo social por um novo tipo de imagem: uma “revolução na função do olhar” (p. 50). Para nos introduzir ao âmago da questão impressionista, Gombrich (2011) nos diz: “Se confiarmos em nossos olhos e não em nossas idéias preconcebidas sobre como as coisas *devem* parecer, de acordo com as regras acadêmicas, faremos as mais excitantes descobertas” (p. 513). E assim fizeram, primeiramente, Edouard Manet e Claude Monet, seguidos por diversos outros artistas, efetivando o séc. XIX como o período de abalo definitivo das regras e preceitos clássicos na pintura.



**Figura 4** - *Clair de lune sur le port de Boulogne* (1869), de Edouard Manet.

As técnicas clássicas de obtenção de volume e solidez através da transição suave da luz à sombra, desenvolvidas a partir da superficialidade da iluminação de estúdios, passam a ceder espaço para os fortes contrastes e a difusão de cores dos ambientes ao ar-livre afetados pela luz natural. Os artistas começam a preferir a “exatidão” proporcionada pelo ateliê em lugar da “primeira impressão”, fugidia tal como ela é, captada ao se pintar diante do próprio motivo (nisso, Monet teria sido o precursor), fazendo as implicações dessa escolha - os contornos difusos, as explosões de cores, as formas imprecisas causadas pelo movimento - a razão de ser de sua arte (GOMBRICH, 2011, p. 512-520). O que podemos observar, aqui, resgatando a “revolução do olhar” apontada por Aumont, é uma superação dos valores intelectuais, que há muito dominavam o fazer pictórico, em favor de um contato “mais direto” com o mundo. O olhar finalmente visto como *percepção*, afirmando seu vínculo com a materialidade das coisas ao seu redor, e não apenas como um instrumento do saber, mera ferramenta para as operações intelectuais de representação.

Gombrich torna clara a depreciação da razão, após um longo período de soberania na pintura, trazida pelos impressionistas:

Recordemos ainda como a importância do conhecimento subiu ao primeiro plano de novo no início da arte cristã e medieval e assim permaneceu até à Renascença. Mesmo então a importância do saber teórico sobre que aspecto o mundo devia ter foi aumentada e não diminuída através das descobertas da perspectiva científica e da ênfase sobre a anatomia. Os grandes artistas de períodos subsequentes tinham feito descoberta sobre descoberta, o que lhes permitiu criar um quadro convincente do mundo visível, mas nenhum deles desafiara seriamente a convicção de que cada objeto na natureza tem sua forma e cor fixadas definitivamente e reconhecíveis com facilidade numa pintura. Pode-se dizer, portanto, que Manet e seus seguidores provocaram uma revolução na reprodução de cores que é quase comparável à revolução na representação de formas causada pelos gregos. Eles descobriram que, se olharmos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos ou, melhor dizendo, em nossa mente (p. 513-514).

Se faz essencial, nesse momento, que destaquemos o lado para o qual levamos nossa interpretação da citação acima, onde o trecho “em nossa mente” surge em um destaque final. É inegável a carga intelectual, até mesmo espiritual, pelo modo em que se desenvolveu a noção do espírito como portador do pensamento em nossa filosofia ocidental, que nos traz a palavra “mente”, fazendo

com que uma leitura da citação pendente para o racional, dando ênfase ao papel interpretativo da mente, seja possível. No entanto, ao nosso ver (e vemos aqui uma coerência maior com a tese levantada por Gombrich), se colocarmos um devido peso material na palavra, indo mais em direção a “cérebro” do que a “intelecto”, por exemplo, todo um sentido de “sistema” aparece daí, trazendo consigo a noção de um processo inteiro para transformar um estímulo sensível em um dado mental. Há, claro, neste ponto da transformação do estímulo para o dado, um processo intelectual implícito, mas enxergamos uma diferença substancial em evidenciar o caminho estímulo-dado ao invés do dado-interpretação.

Essa diferença é, para nossa investigação, o aspecto principal da revolução iniciada pelos impressionistas, visto que, ao darmos o privilégio ao estímulo, pressupõe-se uma presença primordial do *corpo* como receptor. Não mais os olhos e as mãos para identificar e representar regras e padrões, subjugados a um projeto mental que independe das coisas ao seu redor, mas todo um corpo que passa a buscar o mundo, alimentando seus sentidos, para, só então, e a partir do que foi percebido, expressar-se. Surge, daí, outro ponto que nos é capital: com o mundo à disposição, a natureza, que, como vimos, antes fora textual e pitoresca, torna-se, a partir desse momento, uma natureza *qualquer*, pictórica por sua pura existência (AUMONT, 2004, p. 49).

É deste movimento ascendente de uma presença primordial do corpo no processo artístico que vemos nascer a busca pela *mobilidade do olhar* e por uma maior fidelidade aos *efeitos de realidade*, motivos centrais da causa impressionista para Aumont (p. 25-46). No entanto, o autor vê o ápice dessa busca ser atingido não por algum artista representante do movimento, mas por Lumière e seu cinematógrafo. Nesse sentido, a icônica declaração de Georges Méliès sobre o *Lanche do bebê* (Louis Lumière, 1885) se torna exemplar: diante da adorável cena dos pais alimentando sua criança, o futuro cineasta se maravilhou com outra coisa - *as folhas das árvores se mexiam*. Tal qual um corpo experienciando o real, agora se tornara possível, através de um quadro cinematográfico, experimentar as infinitas formas de ser afetado pelo mundo e, assim, do modo mais inocente possível, todas as pretensões impressionistas de captar o fugidio da realidade foram atingidas:

[...] embora ele próprio não seja um pintor impressionista, depois dele não haverá mais nenhum, não pode mais haver, já que, na vista Lumière, a ‘impressão’ é objetivada e como que fundada na natureza, realizando e anulando as mais loucas esperanças

pictóricas (AUMONT, 2004, p. 44-45).

## 1.2 A MATÉRIA EM FLUXO

No ponto em que nos encontramos, parece surgir espontaneamente a desconfiança de que o cinema, de forma mais geral, seria então uma certa “continuidade” do impressionismo, visto que as intenções centrais dessa corrente artística (como vimos, a mobilidade do olhar e os efeitos de realidade) foram conquistadas pelo cinematógrafo e fazem parte de nossa experiência média com o cinema desde então. Mas, sendo assim, qual seria a necessidade de focar nossa investigação num momento tão específico quanto o cinema de fluxo? Primeiramente, porque essa conclusão generalizante não se sustenta. Sabemos que, exceto pela vanguarda francesa da década de 1920<sup>4</sup>, a associação direta de filmes com o impressionismo não é algo tão recorrente - mesmo com a mobilidade e os efeitos de realidade sendo hegemônicos numa imagem cinematográfica, raramente a teoria e a crítica cinematográfica se convencem de que o “espírito” impressionista também está lá.

Apresentando a cautela de qualificar mais diretamente apenas Lumière como impressionista no desenvolvimento de sua tese, Aumont aparenta ter consciência disso e assim escapa de uma associação facilmente refutável. Porém, ao fazê-lo,

---

<sup>4</sup> Mesmo esta associação direta, que nomeou de Impressionismo Francês a vanguarda encabeçada por Abel Gance, Germaine Dulac e Jean Epstein, não é isenta de críticas, como nos expõe Martins (2012). A autora cita alguns argumentos endossados por grandes teóricos do cinema, como Noël Burch, que apontam para uma adoção apressada deste rótulo, que fora aceito mais por uma (fácil, porém inapropriada) oposição ao Expressionismo Alemão do que pela real similaridade estética entre os representantes desta vanguarda e o movimento pictórico que originou o nome (p. 97-98). No que tange a nossa investigação, vale ressaltar que este período vanguardista do cinema se mostrou pouco mencionado durante nosso empenho de relacionar a revolução na representação espacial proposta pelos pintores impressionistas com o cinema de fluxo. No entanto, ao nosso ver, pode-se explicar tal fato a partir da observação de que o descompromisso com uma paisagem racionalizada não só possibilitou um contato mais direto com a materialidade do mundo ao redor, mas também colaborou para o início de uma maior liberdade na representação do subjetivo, que marcaria diversos outros movimentos artísticos posteriores. Pode-se perceber esses dois caminhos possíveis que partem do mesmo ponto, por exemplo, nas obras de dois importantes pintores pós-impressionistas, Paul Cézanne e Vincent van Gogh (GOMBRICH, 2011, p. 538-548). Fazendo um paralelo de modo simplista, o primeiro, respectivamente, apresenta uma fidelidade maior com o “mundo exterior” que dialoga mais com o nosso objeto, o cinema de fluxo, enquanto o segundo tem, com o “mundo interior”, seu verdadeiro compromisso, assim como a subjetividade imagética tão bem explorada pela vanguarda em questão, construída através do uso pioneiro de diversas técnicas, como o foco difuso e as sobreposições. Em conclusão, essa interpretação de duas “correntes” advindas do impressionismo pictórico, onde uma aparentemente não exerce tanto impacto sobre a outra (embora exista uma correlação evidenciável entre elas, como nos diz Vieira Jr. (2020, p. 17)), vale menos como um argumento favorável ou não para a validação de um impressionismo cinematográfico do que uma clara demonstração da complexidade de se pensar o impacto impressionista para o cinema e toda a arte moderna.

algo mais fundamental surge: o vínculo cinema-impressionismo, do modo abordado pelo autor, supera as questões de influência ou semelhanças estilísticas e se estabelece como algo próximo a uma “genética”. É como se Lumière, o “pai” do cinema, ele sim influenciado diretamente pela problemática impressionista vigente em sua época, tivesse feito da mobilidade e dos efeitos de realidade as possibilidades técnicas de sua invenção, o cinematógrafo, mas, assim, também fez dos ideais de um contato mais imediato com o mundo um potencial inscrito diretamente no “código genético” de sua criação.

Inicialmente, esse modo de abordar a questão pode parecer equivalente ou, pelo menos, tão absolutista quanto aquela conclusão apressada de um cinema totalmente impressionista, mas, contra isto, ressaltamos que essa certa “tendência hereditária” pode se manifestar, em diferentes graus, ou não. Um modo de corroborar tal ideia é relacionarmos o fruto da revolução impressionista apresentada por Aumont, a natureza qualquer, com o conceito deleuziano de *espaço qualquer* (DELEUZE, 2018a), que são ditos “tão velhos quanto o cinema” (p. 173) e, em consonância à nossa analogia, “o elemento genético da imagem-afecção<sup>5</sup>” (p. 174). Apesar de uma clara diferença qualitativa nos substantivos usados, há uma coincidência, que se mostra através dos adjetivos iguais, na origem crítica dos termos - ambos surgem da percepção de um decréscimo nos valores textuais do espaço.

Em Aumont, como já vimos, isso se deu no momento em que o pitoresco e o simbólico não mais definiam o que era uma paisagem digna de se tornar pictórica, e para Deleuze, por sua vez, foi a consciência de que, no cinema, o espaço é capaz de superar suas funções lógicas, escapando “de suas próprias coordenadas, assim como de suas relações métricas” e se tornando “um espaço tátil [...], uma adequação do espaço ao afeto exprimido como potencialidade pura” (p. 173-174). O singular, para nós, é perceber que o espaço qualquer surge da transposição da natureza qualquer para o cinema, mas, ao mesmo tempo, já é sua ampliação; e

---

<sup>5</sup> Em nosso contexto, basta-nos saber que a *imagem-afecção* é uma das três variedades, junto com a *imagem-ação* e a *imagem-percepção*, da *imagem-movimento* (DELEUZE, 2018a), que, adicionadas às *imagens-tempo* (DELEUZE, 2018b), onde estariam localizadas as obras que abordamos aqui, são o fundamento da “taxinomia” das imagens e signos cinematográficos proposta por Deleuze (2018a, p. 11) com a influência das reflexões de Peirce e Bergson. No entanto, adiantaremos que, para o nosso propósito que escapa de uma análise do *corpus* que apresentaremos, este sistema de conceitos não se mostrou tão importante quanto outras partes da filosofia cinematográfica deleuziana, mas mesmo assim julgamos de suma importância citá-los, visto o impacto imensurável que representam para a teoria do cinema.

essa espécie de continuidade da revolução impressionista se deu de modo discreto durante toda a extensão histórica do cinema, como adiantado por Deleuze.

Já se torna possível, neste ponto, começarmos a entrar nos méritos do cinema de fluxo e entendermos aos poucos o porquê de enxergarmos nele um fato novo dentro dessa fundamental relação cinema-impressionismo. Para isso, adiantaremos uma importante conclusão de Aumont (2004, p. 64) e a adequaremos à analogia biológica que levantamos há pouco: ao olharmos historicamente esse gene impressionista, que carrega consigo a ambição de revolucionar o modo de experienciar e representar o espaço ao redor, ele se mostra recessivo. Isso quer dizer que, apesar do inegável desenvolvimento dessas questões durante toda a história do cinema, só conseguimos localizá-las pontualmente em um ou outro cineasta pertencente a períodos em que o cinema lidava prioritariamente com outras questões mais definidoras para a construção de seu classicismo, vanguardas e modernismos.

Esta regra só foi quebrada, ao nosso ver, no momento em que se constatou uma tendência estética, de grande adesão na virada do milênio, que fez novamente imperativa a busca por uma nova relação entre a imagem, dessa vez cinematográfica, e os espaços que a habitam, como nos mostra Vieira Jr. (2020):

[...] pela primeira vez na história do cinema, [temos] um conjunto transnacional de filmes que conferem um papel central à adoção da proposta de uma experiência sensorial multilinear e dispersiva, não mais ligada a uma decantação/condensação ou, do contrário, a uma desconstrução/negação do fio narrativo, mas sim a uma lógica de diluição narrativa a partir do diálogo com os diversos e quase invisíveis espaços-tempos simultâneos que constituem a esfera cotidiana – ou seja, uma sensorialidade mais centrífuga que centrípeta (p. 17).

O trecho acima já introduz alguns aspectos importantes do cinema de fluxo que desenvolveremos daqui em diante, mas entre eles se destaca a renúncia aos paradigmas de decantação/condensação e desconstrução/negação desenvolvidos a partir do cinema moderno, de onde se pode notar um dos traços mais significativos de semelhança com o impressionismo, pois revela um processo de surgimento consonante entre essas duas estéticas.

Tal qual as pinceladas soltas que se opuseram aos contornos rígidos instituídos pelas regras clássicas da “boa pintura”, o cinema de fluxo surge do desejo de alguns cineastas de se contrapor a um movimento hiper-racional, posteriormente

conhecido como cinema maneirista, que atingiu seu ápice nos anos 80. Para Oliveira Jr. (2010, p. 72), "o que [os filmes desse período] possuem em comum [...] é a consciência de ter chegado *depois*: assim como a perfeição da forma clássica já tinha sido atingida e superada havia muito tempo, a energia e a criatividade do cinema moderno se tinham igualmente esgotado ao longo dos anos 1970". Assim, com as bases formais clássicas e modernas já consolidadas, fazer cinema, para os cineastas maneiristas, significava um esforço mental enorme em prol da utilização de técnicas e meios expressivos de modo singular e autoral.

Os temas, formas e recursos estéticos, que antes eram naturais e estáveis dentro dos usos clássicos e modernos da linguagem, passam a funcionar apenas através de sua negação ou excesso, ou seja, "o cinema não saberia mais se sua matéria é o mundo ou seu simulacro" (p. 85). Aliado a isso, a definitiva consolidação de novas formas e linguagens audiovisuais como a tv, a publicidade e o vídeo, instaura uma ideia de esgotamento e crise. Enquanto se falava na "morte do cinema", alguns cineastas, como Hou Hsiao-Hsien, retomam a vontade de "captar alguma coisa da preciosa 'ambiguidade' do real" e "filmam como se o cinema tivesse acabado de ser inventado" (p. 83).

Aqui, aproximamo-nos mais uma vez dos primórdios do cinema e de Lumière para falarmos sobre a origem de duas posturas divergentes em relação ao plano cinematográfico; o plano como "a expressão de um pensamento" e o plano como "uma ferramenta da percepção sensível" (p. 121). Quem propõe a existência dessas duas vertentes é, outra vez, Aumont<sup>6</sup> em seu texto, *Le plan* (2000 *apud* OLIVEIRA JR., 2010, p. 120), sobre as atitudes formadoras de planos nos primeiros cinemas, quando destaca a existência de um "olhar consciente sobre um certo aspecto do mundo" nas "vistas" de Lumière. Segundo Aumont, neste *plano-olhar* estariam os embriões das chamadas escola *hitchcockiana*, o olhar como "material de condução de uma vontade do espírito", e escola *rosselliniana*, o olhar como "o registro 'solto' de uma determinada experiência" (p. 121).

Para Rossellini, o quadro já está nas coisas, é determinado pelo corpo do ator, pela configuração natural do espaço, pela

---

<sup>6</sup> Em *O Olho Interminável* (2004), escrito em 1989 e abordado mais enfaticamente no subcapítulo anterior, Aumont já antecipa tal dicotomia: "[...] a vista Lumière nascente - é sua importância histórica - é um momento forte dessa infiltração da visão na representação, que é metade da história da arte. Estética da *tomada de cenas*, afirmando a representação como operação sobre o real (os dois termos devem ser pesados: há realmente um operador, e é mesmo sobre o próprio real que ele opera), ela é, mesmo tendo sido muito rebaixada desde Bazin, uma das duas estéticas pensáveis do cinema" (p. 43).

predisposição do mundo no momento em que ele o filma. Rodar um plano nada mais é que prospectar as verdades nativas do mundo. [...] é como um escultor que faz a escultura tender a uma forma já sugerida na pedra. [...] Em Hitchcock, por sua vez, o quadro é uma composição previamente pensada. Sua mise en scène se define pela realização de um projeto mental, pela relação entre um cálculo – necessário para extrair dos meios disponíveis o máximo de efeitos – e os recursos cênicos. [...] todas as unidades de encenação devem respeitar o sentido da unidade superior a que pertencem. Respeito não mais à matéria como era em Rossellini, mas à Idéia que a enforma (OLIVEIRA JR., 2010, p. 123).

Trazendo outro paralelo com a pintura, o plano rosselliniano se nega a estabelecer um limite pictorial centrípeto e "inflama suas bordas", enquanto o plano hitchcockiano combate a característica centrífuga da tela de cinema, que segundo Bazin (1985 *apud* OLIVEIRA JR, 2010, p. 126), seria intrínseca ao plano cinematográfico, buscando emoldurar o mundo. O contraste entre essas duas tendências fundamenta o que, para Oliveira Jr., seria o posterior desenvolvimento, na virada do milênio, de uma oposição entre a estética do fluxo e a estética do plano.

O autor resgata, ainda, outra comparação cinema/pintura feita por Stéphane Bouquet para a *Cahiers du Cinema*, no texto *Plan contre flux* (2002), que teoriza a oposição plano e fluxo através do debate entre desenho e cor que ocorrera no séc. XVII. Na época, os poussinistas defendiam a lógica e a ordem do desenho contra a cor e sua confusão das formas e indefinibilidade do real, defendida pelos rubenistas:

Para os defensores do desenho, era preciso rechaçar o caráter físico da cor, e preferir a nitidez do contorno ao "traço", porque este não define a construção formal das figuras, mas antes sua própria indefinibilidade, sua imensidão, sua inabalável imanência. Desenhar, portanto, não era copiar o real, mas pôr em obra um saber, uma lógica, uma ordem do mundo. [...] Ao invés de mergulhar no lado analítico e racional do pensamento, portanto, a cor ocupa o lado da consistência das coisas, da sensação, da confusão das formas, da profusão do real (*apud* OLIVEIRA JR, 2010, p. 90).

Desse modo, o plano (desenho) consiste em organizar o inorganizado através de unidades significantes (planos, cenas, sequências), a fim de atingir o sentido e as emoções desejadas. O fluxo (cor) se apoia mais em modulações e intensificações do real do que na construção de significados e formas narrativas. O mundo é retratado em sua indistinção e insignificância. E assim, Oliveira Jr. expõe sua tese de que o cinema de fluxo recusa uma ideia clássica de plano como um olhar

organizador e enformador sobre o caos do mundo e propõe uma revisão do conceito de *mise en scène*.

A fim de investigar a existência dessa estética de fluxo no cinema brasileiro contemporâneo, Cunha (2014) propõe um quadro de elementos técnicos e estilísticos comuns às obras ditas de fluxo, que causariam "a sensação de se estar diante" de um filme de fluxo (p. 27). O autor, no entanto, deixa claro a sua intenção de não estabelecer um gênero, escola ou movimento, e muito menos definir estes aspectos como sendo obrigatórios a filmes que pretendem seguir essa estética, apenas adota esse método para facilitar a posterior observação da presença desses recursos no cinema brasileiro. A partir da análise de filmes de cineastas como Hou Hsiao-Hsien, Claire Denis, Lucrecia Martel, Gus van Sant, entre outros, Cunha observa a recorrência dos seguintes elementos: o plano ressignificado, "a imersão no tempo-espaço diegético"; montagem fluída, "a montagem opera no esforço de compor e prolongar uma atmosfera tátil, sinestésica"; cinema de atmosfera, "estabelece-se assim um amplo espaço sugestivo que se distancia de um sentido necessário"; conflitos mínimos, "os conflitos vividos pelas personagens, ou com os quais eles se deparam e têm que lidar, são particulares, internos e aparentemente pequenos" e escapismo, "em muitos destes filmes, as histórias se passam em lugares afastados, em comunidades pequenas ou de pouco contato com 'o mundo'" (p. 31-32). Cabe destacar, outra vez, a qualidade acessória desta tabela proposta por Cunha, como facilitadora de uma distinção inicial da estética, visto que, o próprio autor conclui em sua tese que o indispensável para a manifestação do fluxo não seriam essas características específicas, mas sim o sensorio como matéria de expressão.

Ao retomarmos Oliveira Jr. (2010), em suas reflexões acerca dos limites do quadro no cinema de fluxo, podemos perceber que as características acima advêm todas da "inflamação das bordas" do plano que busca "perceber os pequenos eventos que se escondem entre as coisas" (p. 126), integrando, assim, o fora-de-campo ao campo, criando uma sensação atmosférica de fluxo. Estes dois pontos, o fora de campo e o "cinema de atmosfera", parecem-nos cruciais para a percepção de uma "herança impressionista" vinda de Lumière. Ou melhor, através deles é possível visualizar, dessa vez para o cinema de fluxo, um novo lugar na trajetória da dita "problemática dos pintores" (em parte dela, pelo menos), abordada anteriormente.

Deteremo-nos, agora, mais profundamente na questão do fora-de-campo. Sabemos que existem inúmeras ferramentas de intercâmbio entre campo e fora-de-campo para a construção diegética: movimentos de câmera, movimentos dentro do quadro, som, montagem; essas são as que nos vêm à mente sem grandes esforços. E, como vimos, a partir desses mesmos recursos, os cineastas do fluxo inflamam as bordas do quadro, vão na direção centrífuga buscando extrair do mundo a própria informidade do real, enquanto os cineastas do plano vão na mão contrária, a centrípeta, criando um projeto mental e, a partir dele, dando forma ao mundo. Para ilustrar melhor, recuperaremos um juízo extremamente preciso de Oliveira Jr., aplicável à estética do fluxo como um todo, ao analisar *A mulher sem cabeça* (2008), de Lucrecia Martel: “A narrativa é pura passagem, passagem que não progride, não vai de A a B, mas de A a A', A" e assim por diante – sutis variações em torno de um mesmo estado afetivo instaurado desde o início” (OLIVEIRA JR., 2010, p. 95). A relação com o célebre efeito Kuleshov, fundamental para a estética do plano, é clara, e é por isto que vemos aí um paradigma - não mais uma ideia A que, somada a uma ideia B, produz uma ideia C, mas uma afecção A que se junta a uma afecção A', depois a uma afecção A", formando uma grande modulação do real.

Aumont (2004) nos falava que um dos pilares no qual se fundamentou a urgência por um novo tipo de imagem no séc. XIX, que culminaria no impressionismo e, depois, no cinematógrafo, foi o desejo pela mobilidade do olhar. A partir das vistas de Lumière e do modo como essa mobilidade se desenvolveu ao longo da história do cinema, podemos enxergá-la de múltiplos modos<sup>7</sup>, mas dois deles nos são mais significativos (e, sim, eles correspondem, mais ou menos, àquela dicotomia Hitchcock-Rossellini citada anteriormente): a parte do olhar “consciente” (p. 67-70), técnico, que é móvel apenas enquanto seleciona um ponto do espaço (sendo, este, fixo ou não) para colocar a câmera, e, assim, transforma-a em uma metáfora do próprio olhar - “câmera-olho” que, dos primórdios do cinema até hoje, experimenta os mais variados devaneios técnicos de ângulos, movimentos, enquadramentos, etc., em prol dos projetos enformadores de mundo; e a parte do olhar “sobre um certo aspecto do mundo” (p. 57-65), que faz não a câmera de metáfora, mas a própria projeção, que, por sua vez, tem mais parentesco com o espectador, “o portador do olhar”, do que com a câmera - “o cinema é uma aspiração

---

<sup>7</sup> Para uma abordagem mais detalhada sobre o tema, ver o capítulo *O olho variável, ou a mobilização do olhar* (AUMONT, 2004, p. 47-78).

do olhar pela tela”, e esse olhar é descendente das aspirações paisagísticas românticas, “a perda mágica de si em um olhar, o dom de um mundo em sua imediatidade, a capacidade bulímica de ver tudo [ou o Todo?]” (AUMONT, 2004, p. 64), porém, para o autor, esses foram “ecos abafados” pelo cinema. Que os limites dessas duas posturas são altamente permeáveis, nós sabemos, mas é difícil não desconfiar que a estética de fluxo, com suas modulações do real (A,A',A"... ) expostas acima, não seja um possível retorno do cinema ao equilíbrio entre essas duas atitudes, tal qual era em Lumière, ou, quem sabe, finalmente o primado da última, assim como era no passado impressionista.

O que nos remete, agora, ao ponto do “cinema de atmosfera”. Não à toa fizemos questão de salientar, anteriormente, a trajetória do romantismo ao impressionismo. Começamos a colher os frutos disso há pouco, mas o principal ainda não havia sido explicitado propriamente: se da devoção romântica à natureza surgiu, com os “estudos”, a urgência pela mobilidade, conquistada definitivamente pelos impressionistas que levavam a tela (outra metáfora da câmera) diante de seu tema, foi a partir dela, também, que a representação da natureza passou de uma questão intelectual para uma de existência, tendo os “efeitos de realidade” (o movimento das folhas e da água, o vapor, a fumaça, a “cor do ar”) como o novo objetivo a ser conquistado - “[...] atmosferismo conviria melhor do que Impressionismo”, nos diz Aumont (2004, p. 44). Ou seja, com o fluxo, o cinema nunca estivera tão próximo de retomar a reflexão paisagística do ponto em que estavam os impressionistas, até a questão ser dada como “resolvida” por Lumière. Mas, como dito, ela fora apenas “abafada”, atingindo um novo apogeu com o contemporâneo cinema de fluxo.

Porém, quando temos uma questão, vista como encerrada, retomada, é certo que haverá aí algum tipo de “desenvolvimento” (palavra um tanto perigosa), ou, no mínimo, alguma mudança. Neste novo ápice, manifestou-se algo que estava apenas implícito na revolução paisagística impressionista - a “reinscrição corporal no espaço e tempo cotidiano” (VIEIRA JR., 2020, p. 16). Há pouco, vimos que o olhar tido como percepção, anterior ao ato de racionalizar o que é visto, já pressupunha um corpo na plenitude de todas suas capacidades sensoriais, desejoso por experienciar o mundo antes de decifrá-lo. De certo modo, conseguimos testemunhar um indício mais definido dessa ambição no pós-impressionista Paul Cézanne que, em sua concepção de arte, “afirmava que um quadro contém nele mesmo até o odor da

paisagem”, nesta declaração resgatada como exemplo por Le Breton (2016, p. 61), ao nos falar que “a percepção global do mundo” nos exige a *sinestesia*, ou seja, “a totalidade dos sentidos”.

É nesta direção que caminhamos, mais do que nunca, ao pensarmos, seguindo Vieira Jr. (2020), em um *realismo sensório* como o cerne do cinema de fluxo. Para o autor, este novo realismo seria pautado por uma “sobrevalorização sensorial”, em que “o corpo do espectador é convidado, sim, a experimentar o real em suas minúcias, em suas quase imperceptíveis modulações, [...] num processo de gradual descoberta por meio dos estímulos oferecidos aos órgãos dos sentidos” (p. 19-20). Estamos, enfim, após os avanços tecnológicos incorporados desde o cinematógrafo e toda a bagagem construída pelos dissidentes que preteriram o olhar consciente em lugar da gênese de um “cinema do corpo” (Ozu, Cassavetes, Pialat) (p. 63), diante de “uma nova pedagogia do ver, ouvir e (por vezes) tatear a própria materialidade das imagens” (p. 19).

Nesse regime de corporalidade proposto pela estética de fluxo, a câmera deixa seu papel de mera projeção do olhar e conquista a capacidade de “tatear” o mundo ao redor, tornando possível pensarmos em uma visualidade háptica (MARKS, 2000 *apud* VIEIRA JR., 2020, p. 36) e até, dado o grande protagonismo assumido pela banda sonora nesses filmes, em uma escuta háptica (p. 161-193). Desse modo, passamos de uma câmera-olho a uma “câmera-corpo” (SILVA, 2009 *apud* VIEIRA JR., 2020, p. 38) que, dotada de múltiplos sentidos, escoia “por entre o transbordamento de afetos entre todos esses corpos filmados e o próprio corpo do espectador, investigando, como afirma Camila Vieira da Silva, o ‘gasoso da imagem’: aquilo que lhe é invisível, mas que a atravessa como uma disposição sensorial”. Com a câmera do realismo sensório sendo capaz de tocar e ser tocada pelo mundo, a ideia de se pensar a imagem do fluxo em sua *produção de presença*, conceito proposto por Gumbrecht (2010), parece nos ajudar a conciliar a tangibilidade do real com o “invisível” e o “gasoso” que essas imagens evocam em sua exploração multissensorial da matéria.

Para o autor, a produção de presença, em contraste com a idealidade da produção de sentido, é o resultado de nos propormos a confrontar as “coisas do mundo” em suas próprias corporeidades: “sobre *presença* refiro-me principalmente a essa sensação de ser a corporificação de algo” (p. 167). No entanto, Gumbrecht vê nisso não apenas a possibilidade de superar a hegemonia da interpretação

intelectual nas ciências humanas, mas uma forma de contato com a substancialidade do mundo que parte do tangível para, de certa forma, ir além. Adotando um viés heideggeriano, o autor defende que “só a presença de certas coisas [...] abre a possibilidade de aparecerem outras coisas nas suas primitivas qualidades materiais — e esse efeito pode ser visto como uma das maneiras (e como parte) da revelação do seu Ser” (GUMBRECHT, 2010, p. 100). A “coisidade” - a presença pré-intelectual de algo tangível que ocupa espaço e apresenta o caráter de coisa - seria, então, o pré-requisito para o desvelamento da Verdade, que volta a se ocultar ao primeiro sinal de sua intelectualização (p. 90-104). Ou seja, a fisicalidade do mundo, a corporalidade das coisas, vista não mais como obstáculo para um conhecimento *meta*-físico, como fora estabelecido por Platão e Descartes (p. 43-73), mas justamente como seu fundamento. A matéria e sua apreensão sensorial tornando tangíveis o “invisível” e o “gasoso” que se escondem nas coisas, possibilitando, enfim, uma forma de contato com o Absoluto.

## 2 O ABSOLUTO E A NOITE

Pensemos, por um momento, em uma rua bastante movimentada do centro de nossas cidades, estamos passando por ela em direção a um compromisso no turno da manhã. Podemos estar a pé ou num automóvel, tanto faz. De qualquer modo, estamos rodeados de pessoas, carros, comércios, prédios, casas. As pessoas são pedestres, vendedores, atendentes, motoristas; os carros são obstáculos ou um perigo. Olhamos para um restaurante, onde há diversas pessoas sentadas, e desejamos uma refeição. Mas nosso objetivo é logo ali, virando à direita no prédio cinza. O semáforo abre, viramos.

Agora imaginemos o mesmo percurso desta cena, mas agora sem finalidade alguma, apenas um passeio por essas ruas desertas à noite. O prédio cinza está lá, sem nenhuma utilidade para nós dessa vez, só está lá. Assim como o restaurante e suas mesas vazias. O semáforo abre e fecha sem precisarmos virar. Qualquer figura humana que apareça agora carregará uma carga imensamente diferente dos incontáveis contatos banais que tivemos ao estarmos ali pela manhã. Dessa vez, a sensação será de: pessoas, paisagens, nós mesmos, todos seguindo o escoamento sem fim da materialidade que compartilhamos.

A matéria escondida por baixo dos símbolos surge a nós como a chave para adentrarmos o reino metafísico no qual decidimos nos aventurar. O conceito de matéria, por si só, já é seguramente um dos mais polêmicos na trajetória do pensamento humano, sendo responsável por verdadeiras revoluções dentro do debate filosófico. As fronteiras entre matéria, a realidade e o próprio Ser são confusas, como atestado por Berkeley (1973)<sup>8</sup>, por exemplo, um bispo-filósofo que se viu no dever de negar absolutamente a existência material das coisas (criando, assim, o imaterialismo), pois via nela a raiz de todo ceticismo que ameaçava a crença monoteísta da igreja católica, dada a comum conclusão da natureza eterna, e

---

<sup>8</sup> “Isto [a dupla existência dos objetos - uma *inteligível* ou no espírito, outra *real* e fora do espírito] que, se não erro, mostrei ser uma noção sem fundamento e absurda é a verdadeira raiz do ceticismo, porque, enquanto o homem pensa que as coisas reais subsistem fora do espírito e o seu conhecimento não é tanto *real* como acordável com *coisas reais*, segue-se que nunca pode estar certo de ter um conhecimento real. Como saber se as coisas percebidas estão conformes com as não percebidas e existentes fora do espírito?” (BERKELEY, 1973, p. 36).

“Se interrogarmos sobre isto os melhores filósofos, vê-los-emos concordes em atribuir a ‘substância material’ apenas o sentido do *ser em geral*, juntamente com a noção relativa de suporte de acidentes” (p. 22).

até divina, da matéria: “Tão grande era a dificuldade de conceber a matéria produzida do Nada, que os mais célebres filósofos antigos, até os crentes em Deus, pensavam ser a matéria incriada e coeterna com Ele” (BERKELEY, 1973, p. 37).

Em suas reflexões sobre o cinema de fluxo, Oliveira Jr. (2010) já aponta o protagonismo da matéria e sua carga metafísica ao afirmar que o fluxo seria a "reimersão na matéria" onde “reside o caos originário” (p. 116). Para isso, o autor retoma Schiller (1963 *apud* OLIVEIRA JR., 2010, p. 102) e apresenta três impulsos presentes no ser humano: o impulso-matéria, o sensível afetado pelo caos e pela multiplicidade da natureza; o impulso-forma, a racionalidade que impõe ordem ao mundo; e o impulso-lúdico, a “forma vitoriosa” em que os dois impulsos anteriores entram em equilíbrio e confluem em um só. No entanto, Oliveira Jr. afirma que o cinema de fluxo seria justamente o desequilíbrio dessa balança rumo à soberania da matéria. Sobre o indivíduo governado completamente por seu impulso-matéria, Schiller (2002, p. 64) nos diz que “sua personalidade é suprimida enquanto é dominado pela sensibilidade e pelo tempo” e, ainda, que “o homem neste estado nada mais é que uma unidade quantitativa, um momento de tempo preenchido - ou melhor, *ele não é*”.

Aqui, deparamo-nos, pela primeira vez, com o *não-ser* apontado tanto na exploração material proposta pelo cinema de fluxo, como vimos agora, quanto na própria essência da noite, de acordo com as reflexões propostas por Bachelard (2018). Começaremos, a partir daqui, o nosso empenho de desvendar uma possível delimitação para esse conceito que, à primeira vista, afasta de seus domínios tudo o que nos cerca, tudo que é. No entanto, a fim de apresentarmos adequadamente a proposição de um não-ser noturno por Bachelard, faz-se necessária a localização dessas ideias dentro da trajetória de seu pensamento, uma vez que elas não representam apenas uma inquietação momentânea, mas todo um posicionamento filosófico em relação à ciência e o sujeito contemporâneo.

## 2.1 O INSTANTE E O DEVANEIO

“Tarde demais conheci a tranqüilidade de consciência no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas tranqüilidades de consciência que seriam a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma” (BACHELARD, 2018, p. 52). Como podemos inferir por esta declaração, em determinado momento, após já ter

conquistado um lugar de destaque como epistemólogo, Bachelard sente uma certa incompletude. Isto, no entanto, não se deve à percepção de uma possível “falha” em suas teses já levantadas - o que não seria exatamente um problema para ele, dada sua defesa da função positiva do erro para o desenvolvimento das ciências no que chama de *novo espírito científico* (JAPIASSÚ, 1976, p. 65-66) - mas sim a algo mais interno, mais profundo. Uma falta que sente em seu ser e na atual condição humana; uma falta causada pelo desequilíbrio entre razão e imaginação, onde, como sabemos, a valorização recai constantemente apenas para a primeira. A partir desse momento, quando vê no equilíbrio entre *raciocínio* e *devaneio* um meio de se atingir certa unidade humana, passa de pensador do conhecimento a pensador dos devaneios, tendo, no lugar dos conceitos, a imagem como objeto.

Tal dualidade, aparentemente contrastante demais para habitar a mente de um mesmo filósofo, encontra sua uniformidade a partir da proposição de uma ontologia temporal essencialmente descontínua, em que o tempo só encontra sua verdadeira realidade no *instante*. Desenvolvendo suas reflexões com base nas ideias metafísicas de Roupnel, o autor defende uma “doutrina do *acidente como princípio*” (BACHELARD, 2007, p. 28) e atribui todo o poder de criação ao instantâneo:

[...] o permanente nunca há de explicar o devir. Se, pois, a novidade é essencial ao devir, tem-se tudo a ganhar atribuindo-se essa novidade ao próprio Tempo: não é o ser que é novo num tempo uniforme, é o instante que, renovando-se, remete o ser à liberdade ou à oportunidade inicial do devir. Aliás, por seu ataque, o instante impõe-se prontamente, inteiramente; ele é o fator da síntese do ser (p. 31).

São esses ecos do instantâneo como única fonte do novo, do ser sendo plenamente atual, que escutamos durante todas as fases do pensamento de Bachelard, fazendo, assim, da descontinuidade temporal a verdadeira base de sua obra.

Essas duas vertentes têm sua unidade de inspiração na concepção do *instante* gerando a *solidão* que deve ser superada pela descoberta científica e pela criação artística. Portanto, Bachelard propõe duas filosofias: uma científica, outra poética. Sua unidade profunda deve ser procurada numa teoria transcendental da imaginação criadora (JAPIASSÚ, 1976, p. 86).

O espírito humano ideal bachelardiano, desse modo, seria capaz de operar sua dualidade essencial respeitando a singularidade de cada uma de suas faces,

maneja sua racionalidade para o que é próprio ao saber científico, e sua imaginação a favor do fazer poético. A este ideal de conciliação entre essas duas forças criativas, Bachelard atribui o conceito de *homem das 24 horas* (MACHADO, 2016), enquanto cada face tomada isoladamente apresenta uma essência própria, representadas pelo homem *diurno* e pelo homem *noturno*, ambos os lados são alimentados por uma só fonte - a descontinuidade do instante como possibilidade de atualização do ser.

Em sua fase diurna, a de filósofo do pensamento científico, vemos a descontinuidade no fundamento de toda a *ruptura epistemológica* que propôs, que nada mais é do que o conhecimento científico visto como um eterno recomeço - um saber não cumulativo que se reinventa a cada novo obstáculo epistemológico dado pela experiência empírica, a qual dá o nome de realismo de primeira aproximação. A ciência seria, portanto, um outro real, um realismo de segunda aproximação que apresenta uma nova síntese de seu ser a cada novo objeto, método e abordagem de sua descontínua história, no que Bachelard chama de *surracionalismo*: “A ciência ganha, pela primeira vez, o estatuto de criadora de realidades, não basta a si mesma como uma mera conhecedora da realidade ocasional do mundo” (MACHADO, 2016, p. 15).

A partir do momento em que vê a necessidade de dividir seu gênio com outros assuntos à margem do conhecimento objetivo, que caracteriza sua vertente noturna, Bachelard começa a se aventurar pelos reinos da imaginação, porém, as imagens que toma como objeto apresentam uma especificidade: tratam-se da imagem *poética*. Sua vontade primeira se torna, então, o exame do momento de inspiração artística de “seus amigos, os poetas”. Assim, inicia o projeto de psicanalisar as quatro imagens materiais elementares (o fogo, a água, o ar e a terra) e relacioná-las com as obras literárias de autores que o inspiravam, como Novalis, Rimbaud e Poe. Percebeu, no entanto, que “a poesia é uma metafísica instantânea” e que “num curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo” (BACHELARD, 2007, p. 99).

Toda essa potência ontológica é atribuída, mais uma vez, ao instante. Para Bachelard, é através do *instante poético* que o poeta acessa uma outra temporalidade, em que a sucessão horizontal, a própria continuidade do tempo, anula-se em favor da verticalidade de um instante estabilizado, interrompido, habitado apenas pelas ambivalências de seus extremos - “O tempo já não corre. Ele

jorra” (BACHELARD, 2007, p. 102). Foi, então, na simultaneidade entre o alto e o profundo do instante vertical que o autor localizou as imagens poéticas detentoras do dom de criar novos mundos, sem passado e isentos de origem causal. Mas, para se chegar a esse instante poético, o poeta tem o dever de recusar “o tempo horizontal, ou seja, o devir dos outros, o devir da vida, o devir do mundo” (idem), rompendo com os contextos sociais, fenomênicos e vitais que o cercam na racionalidade de sua vida diurna, para, finalmente, entregar-se à solidão e à imaginação.

Ao concluir, enfim, que as imagens poéticas apresentam o caráter instantâneo de uma novidade plena, onde se inicia e se encerra um universo singular, Bachelard vê que o método psicanalítico, que fora anteriormente adotado, é capaz apenas de “determinar a personalidade de um poeta” e “encontrar assim uma medida para as pressões - sobretudo para a opressão - a que um poeta teve que se submeter no decorrer da vida, mas o ato poético, a imagem súbita, a chama do ser na imaginação escapam a tais indagações” (BACHELARD, 1974, p. 342). Buscando uma forma de substituir “a imagem-objeto [psicanalítica] pelo ato de consciência”, a fim de acessar a “*emergência da imagem* numa consciência individual” (JAPIASSÚ, 1976, p. 87)“, ele se entrega, então, a um empreendimento de investigação fenomenológica da raiz originária desses instantes de inspiração poética que se apresentam como imagens - o *devaneio*.

Neste momento, que teve seu ápice em *A poética do devaneio*, Bachelard (2018), a fim de localizar o devaneio dentro da psique humana, retorna brevemente à psicanálise junguiana e resgata a teoria de bipartição do espírito humano em *animus* e *anima* (p. 53-91). O primeiro, lógico, objetivo, seria o lugar da razão, enquanto o segundo, instintivo, subjetivo, traria consigo o devaneio e, conseqüentemente, a imaginação. Ao julgar os empreendimentos científicos objetivos como produtos do homem diurno, subjugado ao *animus*, e a imaginação criativo-poética como fruto da alma noturna, governada pela *anima*, Bachelard afirma o que há de noturno no indivíduo como parte da própria essência do devaneio: “O devaneio é então um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia” (p. 10).

Para o autor, o devaneio e o sonho noturno possuem uma conexão, sendo ele “uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência” (BACHELARD, 2018, p. 144). Este movimento de tomada de consciência a meio caminho do total

apagamento do intelecto individual durante o sonho surge, tanto para Bachelard quanto para nós, como um ponto crítico. Para ele, não seria possível seu empreendimento fenomenológico, dependente de um ato de consciência, da possibilidade - mesmo que mínima - de um cogito, se, tal como o sonho, o devaneio completasse seu caminho em direção a uma não-subjetividade:

“...onde colocar o eu nessa substância que sonha? Nela o *eu* se dissolve, se perde... Nela o *eu* se presta a sustentar acidentes caducos. No sonho noturno, o *cogito* do sonhador balbucia. O sonho noturno não nos ajuda a formular sequer um *non-cogito*, que daria um sentido à nossa vontade de dormir. É esse *non-cogito* que uma metafísica da noite deveria associar a perdas do ser” (BACHELARD, 2018, p. 143).

Portanto, nesse caminho que leva da total racionalidade num extremo, lugar que deve ser habitado pelo sujeito científico diurno, até o outro extremo do completo desaparecimento da razão durante o sonho noturno, o interesse da fenomenologia da imaginação feita por Bachelard reside precisamente no ponto em que surge, no interior do movimento de decréscimo de consciência que caracteriza o devaneio, um instante de inspiração, um crescimento de consciência, capaz de gerar uma imagem poética onde tudo plenamente é. Nesse sentido, a noite encontra seu lugar, dentro do pensamento de Bachelard, como esse ponto de atração constantemente presente e ativo dentro de cada indivíduo que, a qualquer momento, pode nos convidar a ir na direção contrária à razão, cujo final do caminho é o inacessível mundo do sonho absoluto, a total dissolução de nosso eu:

O sonho da noite não nos pertence. Não é um bem nosso. É, em relação a nós, um raptor, o mais desconcertante dos raptos: rapta o nosso ser. As noites, as noites não têm história. Não se ligam uma à outra. E, quando já vivemos muito, quando já vivemos umas 20 mil noites, nunca sabemos em que noite antiga, muito antiga, começamos a sonhar. A noite não tem futuro. Sem dúvida há noites menos negras, nas quais o nosso ser do dia ainda está suficientemente vivo para traficar com suas lembranças. O psicanalista explora essas seminoites. Nessas seminoites o nosso ser ainda está ali, arrastando dramas humanos, todo o peso das vidas mal feitas. Mas nessa vida abismada abre-se um abismo de não-ser onde se dissipam certos sonhos noturnos. Nesses sonhos absolutos somos restituídos a um estado pré-subjetivo. Tornamo-nos inapreensíveis para nós mesmos, pois damos pedaços de nós a seja lá quem for, a seja lá o que for. O sonho noturno dispersa o nosso ser sobre fantasmas de seres heteróclitos que não passam de sombras de nós mesmos (p. 139-140).

Pensando, então, na noite para além do ato de sonhar, teríamos, portanto, a

potência do não-ser no centro de uma reflexão de sua metafísica. Aprendemos, até aqui, que esse não-ser noturno pode ser visto como o próprio pólo de atração gravitacional que nos puxa em direção a não-racionalidade, e que os poetas tiram, do seio desse movimento, sua fonte de criação, a concepção de um novo ser a partir da ameaça do não-ser. A metafísica da imagem poética tem o não-ser noturno como motor. Mas como seria, então, a metafísica própria da noite? O que encontramos ao não pegar o desvio criativo do instante poético e seguir nos afundando cada vez mais no não-ser, o que reside lá?

Bachelard deixa claro que está disposto a ir apenas até onde os poetas vão para, assim, encontrar a emergência das imagens poéticas, seu verdadeiro objeto. As imagens oníricas, para seu projeto, não apresentam utilidade. Para nós, também não. O nosso interesse não são as imagens que, surgindo a um passo do não-ser noturno, fazem-nos evitá-lo, mas as imagens que de certa forma o tornam presente, que nos fazem habitá-lo. Bachelard pouco se aventura nesse “mistério ontológico” em que “só um poeta pode nos oferecer uma imagem dessa remota pousada” (BACHELARD, 2018, p. 141), mas, além de nos apontar o caminho para o não-ser, ele apresenta, nos impulsos de seus devaneios poéticos, indícios de uma possível definição. Ao vincular o não-ser noturno a uma “ausência de história”, o autor situa-o numa existência material, espacial, em que o indivíduo, “sem futuro”, estaria diante de um abismo (p. 139). Nesta perspectiva de aniquilamento, na perda de nossa subjetividade, o que estaria em risco seria nossa humanidade, ou melhor, nosso *ser humano*:

“Ele acredita ser ele mesmo durante a noite e ele é qualquer um.  
Qualquer um? Ou talvez - desastre do ser humano - qualquer coisa?  
Qualquer coisa? Algum impulso de sangue quente, algum hormônio  
excessivo que perdeu sua compostura orgânica.  
Qualquer coisa vinda de qualquer tempo? Algum leite demasiado  
parco das mamadeiras de outrora? (p. 143).

## 2.2 A DURAÇÃO E A INTUIÇÃO

Chegamos ao ponto de nos perguntar: o que encontramos fora dos limites de nosso ser-humano? Bachelard arrisca uma resposta mais direta - qualquer coisa. Daí, podemos tirar, talvez, algum tipo de existência sem essência? Frangiotti e Rosset (2012), seguindo a metafísica clássica, ajudam-nos na distinção entre os termos:

Os entes são compostos por dois princípios constitutivos: o ser (existência) e a essência. Na medida em que os entes são (existem), são de um modo específico, isto é, aparecem ao sujeito cognoscente com uma determinação particular, por exemplo, como um homem, uma árvore, um pássaro, uma pedra. [...] Todos os entes que compõem o Universo possuem um elemento comum, o ser (em diferentes graus), pois todos são, mas, por sua vez, se diferenciam segundo a essência (FRANGIOTTI; ROSSET, 2012, p. 22).

Disto, podemos tirar que uma existência sem essência seria, então, o próprio ser? O não-ser, portanto, leva ao ser? Além dos limites do Ser não deveria estar o nada?

São muitas perguntas, sabemos, e todas elas se encaixam naquele grupo de questões milenares com tantas respostas quanto os seus anos de existência. A última, por exemplo, pode ser vista como uma das perguntas filosóficas mais fundamentais<sup>9</sup>, mas é justamente a partir dela que encontramos um possível meio de desatar o nó em que caímos. Tal qual Berkeley fez, em relação à matéria, no exemplo dado há pouco, faremos, com a ajuda de Bergson (2005), o mesmo com a fronteira entre ser e não-ser, ou seja, eliminá-la.

Para isso, tentaremos entender, de forma sucinta, como o autor atinge tal feito em sua tese. No primeiro passo, temos o pressuposto de que o Nada seria a supressão completa de tudo que há no Todo, e, assim, Bergson nos conduz através de um longo fio lógico para defender que há *mais* na ideia de “vazio” do que na ideia de “pleno” (p. 295-323). Por mais contra-intuitivo que este juízo nos pareça, ele é defendido de forma muito clara e detalhada, e tem no seguinte raciocínio seu ponto central: quando pensamos em um objeto A, o pensamos como existente, ou seja, a existência, pelo menos no intelecto, é inseparável de qualquer ideia; portanto, para pensarmos o objeto A como inexistente, fazemos o movimento de pensar o objeto A, atribuindo-lhe existência, e a isso *acrescentamos* a ideia de exclusão desse objeto, que seria a representação de “um mundo todo” onde a ideia A estaria expulsa. Assim, se pretendemos chegar ao Nada excluindo todas as coisas já existentes, teríamos nisso um acúmulo de ideias, não uma falta, como seria suposto. Daí, a

---

<sup>9</sup> “Os filósofos não se ocuparam muito com a ideia do nada. E, no entanto, ela é frequentemente a mola secreta, o motor invisível do pensamento filosófico. [...] Mal comecei a filosofar e eis que me pergunto por que existo; e, quando me dei conta da solidariedade que me liga ao resto do universo, a dificuldade só é adiada, eu quero saber por que o universo existe; e se remeto o universo a um Princípio imanente ou transcendente que o suporta ou que o cria, meu pensamento descansa nesse princípio apenas por alguns instantes; [...] como, por que esse princípio existe, em vez de nada?” (BERGSON, 2005, p. 298-299).

conclusão de que, no Nada, temos tanta matéria quanto no Todo, sendo os dois, então, iguais. Disto, para uma revisão completa da ideia de Ser, Bergson (2005) chega sem dificuldades:

Se passamos (consciente ou inconscientemente) pela ideia do nada para chegar à do Ser, o Ser ao qual se chega é uma essência lógica ou matemática, portanto intemporal. E, desde então, uma concepção estática do real impõe-se: tudo parece dado de uma só vez, na eternidade. Mas é preciso acostumar-se a pensar o Ser diretamente, sem fazer um desvio, sem se endereçar primeiro ao fantasma de nada que se interpõe entre ele e nós. É preciso, aqui, procurar ver para ver e não mais ver para agir. Então o Absoluto se revela muito perto de nós e, até certo ponto, em nós. Ele é de essência psicológica e não matemática ou lógica. Ele vive conosco. Como nós, mas, por certos lados, infinitamente mais concentrado e mais contraído sobre si mesmo, ele dura. (p. 322-323).

O Ser para Bergson é, portanto, *duração*. E a reflexão em torno (“in” torno seria mais preciso) dela foi o impulso por trás de toda a sua obra, sendo a tentativa de defini-la em poucas palavras - o que, por si, já divergiria de seu pensamento - algo impossível. Porém, cremos que o esforço de explicitarmos o porquê dessa impossibilidade já nos deixa um pouco mais próximos da duração. A chave para isso já foi parcialmente dada: colocamos os termos “em torno” e “definição” em certa dúvida porque, para Bergson (1974, p. 17-21), eles se enquadrariam num modo *analítico* ou *relativo* de pensar. Esse modo opera, para o autor, a partir da observação, da circulação nos arredores do objeto, ou seja, a partir do “lado de fora”. Essa atitude traz importantes implicações, pois, partindo do exterior, os pontos de vistas são infinitos: “Em seu desejo eternamente insatisfeito de abarcar o objeto em torno do qual ela está condenada a dar voltas, a análise [...] varia sem cessar os símbolos para perfazer a tradução sempre imperfeita” (p. 21). O resultado disso é a criação constante de representações estáticas surgidas de um mesmo objeto, e a partir da abstração de uma ou mais dessas representações, ou “partes”, desse objeto ou de outros que compartilhem representações coincidentes, são formados *conceitos*, também estáveis, que, ao mesmo tempo que representam todos os objetos que o compartilham, não mais coincide particularmente com nenhum deles. (p. 21-24). Daí, tentar definir a duração por conceitos imóveis, como unidade, eternidade, indivisibilidade, que compõem o Ser em sua concepção clássica, é deixar a duração escapar - ela é una e múltipla, eterna e finita, contínua e divisível, mas, de modo algum, estática.

A duração é pura mobilidade e instabilidade: “Não existem *coisas* feitas, mas somente coisas que se fazem, não *estados* que se mantêm, mas tão-somente estados que mudam”. Já o repouso “é sempre aparente, ou melhor, relativo” (BERGSON, 1974, p. 37). Para chegarmos ao acesso à duração, é preciso, então, nos identificarmos com ela (o autor nomeia esse empenho de *simpatia*), observá-la a partir de seu interior, onde tudo é movimento. Bergson chama isso de conhecimento *absoluto*, em que usamos, como ferramenta, não mais a análise, mas a *intuição* (p. 19-21). Esta, diferentemente do método analítico com toda a complexidade de seus conceitos diversos e infinitos, é um ato simples. Podemos nos dar, como que “de fora” (fazemos isso constantemente ao nos comunicar), ou confiarmos a terceiros, a tarefa de analisar nosso próprio eu, classificando-nos de tal ou de tal modo, definindo-nos de tal ou de tal jeito, criando, assim, uma representação, ou uma “pessoa”, diferente a cada vez que essa atividade é feita. Mas, quando nos voltamos para nós mesmos, no nosso interior, e fazemos um exercício parecido, apreendemos, de imediato, que toda essa multiplicidade compõe um único eu, que dura no espaço-tempo, ao qual nos identificamos inteiramente - esta é nossa duração própria. É a esse exercício psicológico de simpatia total com o objeto que Bergson dá o nome de intuição, e apenas através dela que, ultrapassando nossa duração interior, podemos chegar ao conhecimento da duração absoluta.

No entanto, apesar de seu nome e de ser descrito como um ato simples, ela pouco se assemelha com a noção de intuição que temos por senso comum, mais próxima, talvez, de um sentimento ou de certezas óbvias - nesse sentido, a intuição bergsoniana seria, de certo modo, “contra-intuitiva”. Podemos perceber isso, por exemplo, no modo como a linguagem verbal soa, nos parágrafos anteriores, como uma espécie de armadilha para a intuição da duração. Já temos parcialmente o motivo disso - a linguagem verbal, sendo um conjunto de símbolos, representa as coisas reais por abstração, ou seja, por conceitos estáveis - mas, o verdadeiro responsável por isso, para Bergson, é a tendência natural de nosso intelecto à praticidade, ao *utilitarismo*:

Nosso espírito, que procura pontos de apoio sólidos, tem como função principal, no curso ordinário da vida, representar-se *estados* e *coisas*. Ele toma, de quando em quando, aspectos quase instantâneos da mobilidade indivisa do real. Obtém assim *sensações* e *idéias*. Através disto substitui ao contínuo o descontínuo, à mobilidade a estabilidade, à tendência em via de mudança os pontos fixos que marcam uma direção da mudança e da tendência. Esta

substituição é necessária ao senso comum, à linguagem, à vida prática e mesmo, numa certa medida que trataremos de determinar, à ciência positiva. (BERGSON, 1974, p. 37).

O pensamento científico, portanto, assim como a linguagem e os atos práticos da vida, estaria condicionado à identificação e seleção de estados e coisas passíveis de manipulação e modificação, com a finalidade de transpor obstáculos e suprir vontades. Como deixa claro ao final da citação anterior, Bergson não vê nisso um problema moral do ser humano, como se estivéssemos nos afastando de nossas verdadeiras essências. Pelo contrário, acabamos de ver que através de um ato simples não-analítico, um movimento interior de intuição, podemos tocar nosso verdadeiro ser a qualquer momento, que é essa contínua mutabilidade de nosso eu que dura. Para ele, a constatação da tendência utilitarista do nosso intelecto faz apenas o papel de expor que o conhecimento absoluto não pode ser atingido pelos meios do conhecimento relativo, ao qual estamos naturalmente condicionados e, por consequência, baseamos nossa ciência analítica.

Metafísica e ciência devem, enfim, diferenciar-se radicalmente em seus métodos, a primeira adotando a intuição e a segunda seguindo pela análise, pois, em última instância, cada uma diz respeito a aspectos da realidade substancialmente diferentes. Enquanto a metafísica é o conhecimento absoluto da duração, a ciência é o conhecimento relativo da extensão. No entanto, para Bergson, a totalidade da experiência humana só nos é dada a partir de um misto desses dois elementos, disto emerge toda a dificuldade de separarmos propriamente o que concerne à cada um desses âmbitos:

Bergson não ignora que as coisas, de fato, realmente se misturam; a própria experiência só nos propicia mistos. Mas o mal não está nisso. Por exemplo, damos-nos do tempo uma *representação* penetrada de espaço. O deplorável é que não sabemos distinguir em tal representação os dois elementos componentes que diferem por natureza, as duas puras presenças da duração e da extensão. Misturamos tão bem a extensão e a duração que só podemos opor sua mistura a um princípio que se supõe ao mesmo tempo não espacial e não temporal, em relação ao qual espaço e tempo, extensão e duração vêm a ser tão-somente degradações (DELEUZE, 2012, p. 17).

A reformulação metafísica de Bergson consiste, então, sendo nossa experiência refém dos “mistos mal analisados e a sermos, nós próprios, um misto mal analisado”, em “abrir-nos ao inumano e ao sobre-humano (*durações inferiores*)

ou superiores a nossa...), ultrapassar a condição humana” (DELEUZE, 2012, p. 22).

Tentaremos, agora, em um esforço sintético, expor as bases através das quais Bergson (1999, p. 11-81) desenvolve suas complexas teorias da experiência humana para, assim, entendermos as condições que devem ser superadas a fim de atingirmos a duração absoluta. Começaremos entendendo melhor do que se tratam esses mistos de duração e extensão, ditos a pouco, que nos são representados. De início, recebemos uma representação por duas vias: os sentidos que, em contato com a *matéria*, que se estende, nos enviam as percepções; e, por sua vez, a consciência, que dura, acessa a *memória*, preenchendo assim as percepções de lembranças. Se fôssemos capazes de decompor integralmente as representações que recebemos, encontraríamos aí a parte que condiz com a *percepção pura* e o outro lado que adveio das *lembranças puras*. No entanto, somos incapazes de tornar atuais esses estados puros, ou seja, representá-los cada um em sua pureza, o que faz com que lidemos com eles como *tendências virtuais* - passo indispensável para se atingir a intuição (DELEUZE, 2012, p. 20) - presentes em toda e qualquer representação. Essa incapacidade se deve ao fato de que somos condicionados, como já dito, a suprir nossas necessidades, e assim nossa percepção nos dá uma representação da matéria apenas com os aspectos que nos são úteis para, após uma intervenção da consciência munida de experiências anteriores que nos possibilitam identificar como esses aspectos podem ser manipulados de maneira mais vantajosa, exercemos uma modificação que será sofrida pela matéria. Com isso, temos nosso funcionamento humano resumidamente dado da seguinte forma: há a matéria, ao nosso redor, de onde emanam as percepções puras; nossos sentidos, em contato com a matéria, selecionam nela o que nos representa ações possíveis; nossa consciência, acessando a memória, qualifica as percepções recebidas a partir das lembranças, tornando-se apta a selecionar, dentre as ações possíveis, a que melhor supre nossas necessidades; ao executarmos essa ação, enfim, modificamos a matéria.

Nesse contexto, o *corpo*, em seu caráter material, ocupa uma função complexa. Nas palavras precisas de Bergson:

colocado entre os objetos que agem sobre ele e os que ele influencia, [o corpo] não é mais que um condutor, encarregado de recolher os movimentos e de transmiti-los, quando não os retém, a certos mecanismos motores, mecanismos estes determinados, se a ação é reflexa, escolhidos, se a ação é voluntária. Tudo deve se passar portanto como se uma memória independente juntasse

imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e como se nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas imagens, a última que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral. Nesse corte, nosso corpo ocupa o centro. As coisas que o cercam agem sobre ele e ele reage a elas. Suas reações são mais ou menos complexas, mais ou menos variadas, conforme o número e a natureza dos aparelhos que a experiência montou no interior de sua substância (BERGSON, 1999, p. 83).

A partir disso, o corpo aparece para nós nessa singular posição de participar do mundo material e de nos ditar, através dos sentidos, aquilo que recebemos da matéria em razão do nosso poder de ação sobre ela, ao mesmo tempo em que surge como o centro das lembranças armazenadas na memória, que é a responsável por qualificar as percepções recebidas e determinar um movimento que será executado por esse corpo, assim, modificando a matéria a seu interesse que, desta vez requalificada, envia-nos novas percepções. Os corpos representam, desse modo, zonas de indeterminação (DELEUZE, 2012, p. 45) que inserem a memória, ou seja, a duração, no processo de atualização da materialidade extensiva ao seu redor. Levando em conta a continuidade ininterrupta desse processo matéria->corpo->memória->corpo->matéria, percebemos a corporalidade como o centro de modificação da matéria e de construção da memória. Só temos uma memória/duração especificamente nossa porque temos um corpo especificamente nosso.

Dáí, também tiramos uma proposição fundamental para a filosofia bergsoniana: a matéria e a extensão possuem duas funções, propor e solucionar problemas, cabendo à memória, que é duração, o papel intermediário de promover as mudanças que levam a matéria de uma função à outra sucessivamente, num contínuo processo de *diferenciação*. Isto é basicamente o que Bergson chama de *impulso vital* (p. 79-99). Tiramos este princípio a partir da exposição da experiência humana, mas sua validade se estende a todas as coisas, numa espécie de consciência universal. Bergson (1999, p. 27-29) deixa isso claro ao refletir que a diferença essencial entre o humano e outros organismo vivos é que, dentro dessa mesma conjectura, conforme tomemos consciências cada vez mais “simples”, elas representarão zonas de indeterminação cada vez menos complexas, devido às limitações de suas capacidades de intervenção no mundo exterior; desse modo, por disporem de um menor número de ações possíveis, a memória que acessam é

proporcionalmente mais distendida, uma vez que possuem uma quantidade restrita de qualidades úteis a serem representadas nas percepções recebidas. “Assim, entre a matéria bruta e o espírito mais capaz de reflexão há todas as intensidades possíveis da memória, ou, o que vem a ser o mesmo, todos os graus da liberdade” (BERGSON, 1999, p. 261).

Este último movimento de inserção da matéria bruta no esquema universal do impulso vital não é feito sem dificuldades, pois representa o salto direto numa ontologia da matéria, que, como já vimos, pertence ao domínio da extensão, e o ser é absolutamente duração e memória. Logo, para ser possível falarmos de uma matéria em si, sem a presença de uma consciência orgânica, temos que fixar a duração na extensão, memória na matéria. Cabe a nós, agora, entendermos o modo de unir novamente essas duas grandezas, que foram absolutamente distinguidas, sem cair em contradição, percebendo que se tratam apenas de “momentos diferentes do método, [...] coexistentes em uma dimensão de profundidade” (DELEUZE, 2012, p. 79).

O primeiro momento, que coincide com a ordem em que apresentamos o pensamento bergsoniano até aqui, é o que Deleuze chama de “puro dualismo ou da divisão dos mistos” (p. 80). Esse é o momento em que Bergson denuncia a impossibilidade de um conhecimento metafísico baseado pela análise, pois nela só encontramos a imutabilidade dos conceitos fixos - o que é extenso, o que pode ser dividido inúmeras vezes, em vários graus, sem deixar de ser o que é, ou seja, a *quantidade*. Enquanto tomarmos um movimento por uma trajetória no *espaço*, onde cada ponto da linha desenhada representa uma parada (uma imobilidade) que poderia ter sido feita, sempre obteremos um conhecimento relativo. Mas ao considerar o movimento em sua realidade, em sua execução única e indivisível no *tempo* (ou seja, o movimento por sua mobilidade, não mais por sua imobilidade), compreendemos a mudança absoluta que ele exerce no conjunto inteiro em que está inserido (BERGSON, 1999, p. 219-226). Este último é o conhecimento intuitivo que já introduzimos, o conhecimento que atinge a duração, que, por sua vez, é aquilo que ao se dividir muda absolutamente sua natureza - só encontramos *qualidade* na duração. Portanto, o conhecimento sobre o ser das coisas, o que faz ser o que elas são, ou seja, “*as questões relativas ao sujeito e ao objeto, à sua distinção e à sua união, devem ser colocadas mais em função do tempo que do espaço*” (p. 75).

A chave para entrarmos no segundo momento da filosofia de Bergson, o “monismo” (DELEUZE, 2012, p. 80), é a compreensão de que, embora tempo e espaço derivem da duração e da extensão, eles não coincidem de maneira alguma com seus pares. O ser, a qualidade e a diferença de natureza estão fora da matéria apenas de modo relativo, pois dela só recebemos as representações através das quais construímos um espaço. Essa concretude de infinitas formas, em que repousam os mais variados elementos que podem compor incontáveis conjuntos de relações divididas conforme nossas vontades, não é a matéria em si de onde se erguem todas as coisas, mas é o que Bergson (1999) chama de *espaço homogêneo*:

Tal é a primeira e a mais evidente operação do espírito que percebe: traçar divisões na continuidade da extensão, cedendo simplesmente às sugestões da necessidade e aos imperativos da vida prática. Mas, para dividir assim o real, devemos nos persuadir inicialmente de que o real é arbitrariamente divisível. Devemos em consequência estender abaixo da continuidade das qualidades sensíveis, que é a extensão concreta, uma rede de malhas indefinidamente deformáveis e indefinidamente decrescentes: tal substrato meramente concebido, tal esquema inteiramente ideal da divisibilidade arbitrária e indefinida, é o espaço homogêneo (p. 246-247).

Disto, percebemos que a fase do dualismo é necessária apenas para fazer a cisão definitiva entre matéria e duração dentro de uma percepção consciente - apenas aí, enquanto representada por um espaço, é que a matéria se apresenta como um obstáculo para o conhecimento absoluto. Conforme nos desfazemos dos esquemas espaciais que projetamos sobre a matéria, indo em direção às percepções puras, vemos surgir na materialidade o papel oposto ao que ela representa na consciência; é através dela que conseguimos transpor nossa duração própria e achamos os indícios de uma duração absoluta.

Relembremos, agora, as duas tendências virtuais que compõem as representações que fazemos do mundo exterior - as lembranças puras e as percepções puras. Imaginemos as gradações que levam de uma à outra como níveis que devem comportar, cada um, a totalidade de nosso passado. Esse passado íntegro será usado, em cada nível, para qualificar a percepção presente<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Esse é o princípio da metáfora mais representativa do pensamento bergsoniano sobre a experiência humana - a metáfora do cone apresentada em *Matéria e Memória*. Em ordem de uma exposição mais sintética, abordaremos apenas os princípios mais gerais de seu funcionamento; desse modo, para o entendimento do esquema completo e o aprofundamento em outras questões, como a ontologia do passado, ver o capítulo *Da sobrevivência da imagem. A memória e o espírito* (BERGSON, 1999, p. 155-208).

Conforme caminhamos em direção à primeira extremidade, a da lembrança, encontramos passados cada vez mais *contraídos*, com as mais variadas lembranças se interpondo na formação de uma mesma qualidade. Aqui, a força de ação do presente vai se dissipando progressivamente, o passado se torna gradualmente mais absoluto à medida que condensa um maior volume de lembranças, até o ponto em que atingimos a totalidade de nosso passado em seu ponto mais denso. Por essa via, mergulhamos cada vez mais em nossa duração, percebemos o impulso vital, essa força de diferenciação, *em nós*.

Tomemos agora o outro rumo, o da percepção. Em cada nível continuamos encontrando nosso passado em sua plenitude, no entanto, ele será cada vez mais *distendido*, justamente por não condensar tantas lembranças em uma mesma qualidade, até o ponto em que, não havendo mais lembranças exercendo influência no presente, encontramos a matéria absoluta. Neste ponto, não temos contato com nossa memória, com nossas lembranças, somos completamente estranhos a nossa própria duração. Estamos diante de:

Uma duração infinitamente relaxada, descontraída, [que] deixa exteriores uns aos outros os seus momentos; um deve ter desaparecido quando o outro aparece. O que esses momentos perdem em penetração recíproca, ganham em desdobramento respectivo. O que eles perdem em tensão, ganham em extensão. Assim, a cada momento, tudo tende a desenrolar-se em um *continuum* instantâneo, indefinidamente divisível, que não se prolongará em outro instante, mas que morrerá para renascer no instante seguinte, em um piscar de olhos ou frêmito sempre recomeçado (DELEUZE, 2012, p. 76).

Rumo à percepção pura, portanto, vemos se afirmar a plenitude do devir material, onde o contínuo processo de (re)qualificação da matéria engloba nossa duração, mas a ultrapassa infinitamente, onde a diferenciação ocorre independente de nós, a partir de uma duração absoluta - vemos, então, o impulso vital *além de nós*.

“*Eis por que há sempre extensos em nossa duração e sempre há duração na matéria*” (p. 77). Nossa duração se serve da matéria para contrair qualidades extensivas na memória, por sua vez, a matéria necessita da distensão da duração absoluta para se tornar extensão. A filosofia de Bergson encontra seu monismo, enfim, na coexistência de todas as diferenças de grau presentes em todas as diferenças de natureza, que caracteriza o movimento de distensão-contração que gera tanto matéria quanto memória. A duração aparece aí como o próprio motor

desse movimento, como a própria razão da diferenciação e do devir, e é por isso que Bergson dá a ela o protagonismo de sua metafísica. No entanto, percebemos que, nas duas tendências em que nossa consciência pode se mover, uma delas, a que nos imerge em nossa própria duração, vai cada vez mais fundo em nós mesmos, entrega-nos ao absoluto de nosso passado e de nossa memória. A chave para a duração absoluta, no entanto, encontra-se na outra direção - não em nossas próprias durações, mas na matéria.

### 2.3 O NÃO-SER E O DEVIR MATERIAL

Estamos, agora, em um ponto em que temos acumuladas duas filosofias distintas, com metafísicas distintas e métodos distintos. Num primeiro olhar, só vemos, entre as duas, nada além de discordâncias. Bachelard se enveredou em uma fenomenologia da imagem poética para achar o momento exato em que nasce a inspiração artística no meio de um devaneio, e para isso se apoiou em uma metafísica que dá todo o poder da novidade ao instante. Já Bergson iniciou seu pensamento postulando que a realidade do espírito é temporal, elaborando a partir disso uma complexa metafísica onde, no centro de tudo, há uma duração absoluta que só pode ser atingida através de uma metodologia intuitiva.

Com isso, os principais conceitos que recebemos de cada lado não poderiam ser, à primeira vista, mais opostos. De Bachelard, acolhemos sua riquíssima reflexão sobre uma metafísica da noite como a potência do não-ser, responsável por suspender as tendências racionais do pensamento humano e nos entregar à imaginação criativa do devaneio. Mas, na base desses conceitos, encontramos condições específicas: o não-ser empregado por Bachelard pressupõe o ser com limites da metafísica clássica, o seu domínio é o nada; ao mesmo tempo, a fenomenologia, empregada como método de análise do devaneio, exige o ato de consciência enquanto realidade do fenômeno, por isso o devaneio tomado por objeto é especificamente o devaneio poético, onde há, no meio de um decréscimo de consciência, um lapso de racionalidade que lança o indivíduo de volta ao seu ser - sendo assim, o acesso à coisa em si não está em questão aqui, apenas a urgência de um fenômeno na consciência ativa; o não-ser nos é somente apontado, mas em momento nenhum ele é dado. Quando nos viramos para a filosofia de Bergson, o contato com a coisa em si que nos permite pensar uma metafísica da noite e uma

experiência além da consciência individual nos é permitido através do conhecimento intuitivo da duração. Mas, de novo, deparamo-nos com outras condições que fundamentam essas ideias: o nada, ou a negação da existência de algo, é um falso problema que só tem sentido fora dos termos da duração; e, por sua vez, a intuição se caracteriza por um movimento de coincidência com o objeto, sendo o acréscimo de consciência individual tanto um meio para se atingir a duração própria quanto um risco de cair em uma análise, que afastaria o conhecimento da duração absoluta - como, então, alinhar o não-ser na duração e o devaneio na intuição?

Seremos claros desde já, apesar de Bachelard representar nosso norte para a reflexão sobre a noite, sua metodologia e metafísica nos impedem de chegar ao nosso destino, enquanto o pensamento de Bergson não nos dá o mapa, mas nos entrega as ferramentas necessárias para seguirmos o caminho. Dito isso, apenas uma leitura bergsoniana de Bachelard será capaz de nos aproximar do não-ser. Neste momento de convergência, portanto, nosso fundamento será a duração e o nosso método a intuição.

Tal empreendimento parece se tornar ainda mais problemático ao nos depararmos com as duas principais obras metafísicas de Bachelard, *A intuição do instante* (2007) e *A dialética da duração* (1988), escritas no período de transição entre sua filosofia da ciência e sua filosofia da imagem poética, em 1932 e 1936, respectivamente, onde vemos que a proposta de metafísica apresentada não é apenas distinta do que propõe Bergson, mas é erguida a partir da negação explícita da duração. A razão para Bachelard contestar abertamente a metafísica bergsoniana é clara: como vimos, a essência de seu pensamento é o renascimento do ser entre dois nadas, é a ruptura, é a urgência da imagem, é a *descontinuidade*. Uma metafísica baseada na duração contínua não entra em acordo com seus pressupostos epistemológicos e poéticos - “do bergsonismo aceitamos quase tudo, exceto a continuidade” (BACHELARD, 1988, p. 16).

Machado (2020), apontando os pontos onde a conciliação é impossível, ajuda-nos a compreender os limites da contradição instaurada entre essas duas metafísicas. Considerando-as em suas plenitudes, duas dimensões apresentam diferenças absolutas - a psicológica e a epistemológica. A primeira, foco do estudo do autor, discorda quanto ao dado imediato da consciência, sendo esse a duração para Bergson e o instante para Bachelard, surgindo daí duas realidades psicológicas completamente destoantes. Já no segundo âmbito, também não há ponto de

encontro possível, visto que Bachelard harmoniza sua metafísica não apenas com suas próprias teses epistemológicas, mas também com as, na época, recentes teorias da mecânica quântica e da Relatividade, enquanto Bergson defende que os objetos e métodos da ciência não devem interferir no que concerne apenas à metafísica.

Disso, tiramos que, ao invés de nos embrenharmos nos choques entre a filosofia bergsoniana e as teses de Einstein<sup>11</sup> e no debate sobre a realidade psicológica ser instantânea ou durativa, estaremos nos salvaguardando de contradições ao não tomarmos partido nesses lados psicológicos e epistemológicos da querela entre os dois autores. Ao evitarmos isso - o que não representa um grande risco para nós, visto que, mesmo sendo impossível não tangenciar esses temas pontualmente, eles não trazem uma influência definitiva a um objeto que se assume fora dos limites da experiência humana -, estaremos, portanto, com o caminho livre para encontrar as partes concordantes dos dois pensamentos. Tal feito, inclusive, já fora proposto e alcançado: para Cariou (2008, p. 10 *apud* MACHADO, 2020, p. 129), “há um verdadeiro diálogo entre os pensadores do qual é possível extrair uma síntese entre os dois conceitos [continuidade e descontinuidade] ou mesmo entre as duas filosofias”.

Começaremos, então, refletindo sobre os conceitos que de imediato já parecem nos oferecer um diálogo menos complicado do que a dicotomia duração/instante, para, a partir de nossas conclusões, acharmos meios mais acessíveis de conjugarmos essas duas metafísicas. Partiremos, desse modo, do questionamento lançado há pouco - como localizar o devaneio na intuição? Ou seria o inverso? Retomaremos, agora, suas definições básicas e aprofundaremos alguns outros pontos necessários para localizar corretamente cada um desses conceitos.

Iniciando pela intuição, seu fundamento é a apreensão da duração através da simpatia com o seu objeto. Corroborando a ideia de que, mesmo sendo um ato simples, há nela uma carga intelectual que a diferencia de sua definição no senso comum, Bergson diz que “é da inteligência que terá vindo o tranco que a terá feito

---

<sup>11</sup> Aqui, no entanto, cabe uma breve ressalva: mesmo havendo provas científicas que comprovam a teoria da Relatividade, esta não representa a impossibilidade da duração absoluta bergsoniana. A questão é que a relatividade do tempo, enquanto representação, já está inserida na concepção de ciência apresentada por Bergson, sendo a teoria apresentada por Einstein apenas “uma nova maneira de espacializar o tempo. [No entanto,] Não se pode negar a originalidade do seu espaço-tempo, a conquista prodigiosa que ele representa para a ciência (nunca, antes, fôra levada tão longe a espacialização e nem dessa maneira)” (DELEUZE, 2012, p. 75).

subir até o ponto em que se encontra. Sem a inteligência, teria permanecido, sob forma de instinto, cravada no objeto especial que a interessa praticamente e exteriorizada por ele em movimentos de locomoção” (BERGSON, 2005, p. 193). A isto, acrescentamos resumidamente que, numa consciência, há o impulso da *inteligência*, responsável pelo conhecimento e a dominação da matéria, e o impulso do *instinto*<sup>12</sup>, voltado para ação e a superação do espírito frente à matéria através do movimento, que é pura duração (DELEUZE, 2012, p. 89). Para, enfim, concluirmos que a intuição só surge após um duplo movimento da consciência: o primeiro, intelectual, que deseja compreender o mundo ao redor para melhor utilizá-lo; e o segundo que, sem continuar a tendência analítica do intelecto, mas também sem interromper o desejo original por compreensão que levaria a um movimento instintivo, desvia a atenção em direção à duração, buscando não mais um conhecimento útil, mas sim especulativo e “desinteressado” (BERGSON, 2005, p. 191).

Guardemos esses fundamentos da intuição para passarmos, momentaneamente, ao devaneio. Bachelard (2018) nos mostrou que o devaneio, em oposição à razão e seus conceitos que alimentam o *animus*, é o fruto da *anima* e o berço da imaginação. Encontramos, nele, “uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a ‘inclinação do devaneio’ — uma inclinação que sempre desce —, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se *obscurece*” (p. 5). Por esse motivo, como alertamos antes, o devaneio e a imagem pretendidos por Bachelard devem ser especificamente poéticos, devido à necessidade fenomenológica do acesso ao ato de consciência. Mas o devaneio de modo geral, sendo esse decréscimo de consciência, não precisa resultar obrigatoriamente numa imagem poética, ele pode apenas seguir essa sua inclinação para baixo rumo ao seu extremo, o sonho.

Ainda em Bachelard, vemos em suas reflexões dois tipos de sonho: os absolutos, onde repousa o não-ser; e o que ele chama de “seminoites”, que seriam os sonhos que nos retornam imagens possíveis de serem lembradas e psicanalisadas (BACHELARD, 2018, p. 139). Deixemos de lado o não-ser, dessa

---

<sup>12</sup> É importante ressaltarmos, de modo resumido, que para Bergson cada uma dessas linhas de diferenciação interfere nos produtos gerados pela outra. Em nós humanos, majoritariamente guiados pela inteligência, há sempre uma carga de instinto no ato de cumprir uma determinada obrigação social por pura convenção, ao que ele dá o nome de “função fabuladora”. Já nos animais, podemos observar a parcela de inteligência que os permite criar sociedades estruturadas em meio às suas ações instintivas (DELEUZE, 2012, p. 94-95).

vez, para nos voltarmos a esses sonhos de seminoites e encontrarmos uma ponte para o pensamento bergsoniano. Aqui, a conexão não pode ser feita a partir do não-ser, pois Bergson (1999) não leva em consideração o mistério do sonho absoluto, apenas define o sonho como a cessão de nossa faculdade perceptiva e do nosso poder de modificação da matéria (o chamado esquema sensório-motor), fazendo com que a consciência mergulhe cada vez mais fundo em direção às lembranças puras e nos traga imagens sem compromisso algum com o mundo exterior e suas exigências (p. 203-205).

Há aí, portanto, uma dupla coincidência entre os autores: as seminoites de Bachelard são análogas aos sonhos com imagem de Bergson, e o devaneio e as lembranças puras se coincidem como tendências que nos levam gradualmente a um descompromisso com o mundo à nossa volta. No entanto, atentemo-nos, apesar de serem tendências coincidentes, cada qual apresenta diferenças substanciais em suas extremidades. O não-ser de Bachelard (2018) é uma experiência efetivada por nosso sono absoluto (ela pode não ser rememorada e nem cognoscível, mas ainda assim é uma experiência), que consiste na dissolução total de nosso ser, na impossibilidade do *cogito* e na ausência completa de nossa consciência; e é por ela que somos seduzidos no extremo do devaneio. Já Bergson (1999) assume desde o princípio que as lembranças puras são plenamente virtuais, uma vez que, mesmo seguindo cada vez mais a tendência em direção a elas, a partir do momento em que uma lembrança específica surge daí, ela já é uma imagem-lembrança, ou seja, ela passa por uma atualização, por uma materialização, mesmo na mente, e, com isso, perde o caráter de duração pura, de *memória em si*, que constitui a lembrança pura (p. 163-166) - a extremidade proposta por Bergson é, portanto, a concentração do ser, o mergulho na totalidade de experiências que constitui a plenitude de nosso *passado ontológico*.

A partir dessas últimas ponderações, já conseguimos vislumbrar algumas respostas para a problemática que colocamos a pouco: onde localizar, um em relação ao outro, o devaneio e a intuição? Vimos que esta última surge como *resultado* de uma dupla vontade de compreender, sendo o primeiro impulso dessa vontade o responsável por problematizar a matéria ao redor, enquanto o segundo ascende esse desejo por compreensão em direção à duração. Já no devaneio percebemos mais uma certa tendência à emancipação das percepções materiais exteriores, que pode gerar ou não imagens poéticas e imagens-lembrança com

pouco compromisso com o mundo ao redor, fazendo-nos ver nele algo mais próximo a um *movimento* da consciência, uma *inclinação*. Disto, concluímos que a posição mais prudente, devido à maior amplitude e abrangência do devaneio, é localizar a intuição *dentro* dele.

Precisaremos, agora, a trajetória que estamos propondo para uma consciência ser levada até o ponto de uma intuição. Partindo dos impulsos básicos de uma consciência, colocados por Bergson, percebemos que, assim como a intuição, o devaneio também necessita de um impulso inicial intelectual, visto que a outra via, o instinto, é necessariamente ação, enquanto ele é pura contemplação: “Em seu devaneio solitário, o sonhador de devaneios cósmicos é o verdadeiro sujeito do verbo contemplar, a primeira testemunha do poder da contemplação” (BACHELARD, 2018, p. 167). Situando-nos, portanto, de início no âmbito intelectual, vemos a inteligência se separar novamente em outras duas tendências: uma que, confirmando sua inclinação utilitarista, vai em direção à manipulação da matéria, que produz o conhecimento científico e objetivo - a isso, vinculamos, sem necessidade de nos alongarmos, a razão e o homem diurno de Bachelard; já na outra direção, o desvio rumo à duração que falamos a pouco, é precisamente onde iremos encaixar o devaneio.

Ele aparece para nós, portanto, como essa força presente no intelecto que nos puxa em direção à contemplação da duração e do tempo - o devaneio é, assim, o convite ao acesso à duração. Porém, percebemos nele, com o auxílio das reflexões bergsonianas sobre a lembrança pura, uma nova bifurcação com fronteiras difusas, dessa vez com seus caminhos muito mais interpenetráveis e menos divergentes do que os pares inteligência/instinto e devaneio/razão. Uma vez instalados na duração pelo devaneio, sentimos um eco, digamos mais familiar, que nos coloca no percurso dessas lembranças puras, que são, seguindo o que fora exposto, nossa duração *própria*, interna, em que estão conservadas a totalidade de nosso passado e de nossa memória. Bachelard também percebe e aponta essa afinidade entre o devaneio e o reino das memórias: “em todo devaneio, mesmo naquele que nos embala na contemplação de uma grande beleza do mundo, logo nos encontramos no declive das lembranças” (p. 96). No entanto, já sabemos que, tanto para Bachelard quanto para nós, o que interessa é o murmúrio do não-ser, que nos desenha a outra trilha possível dentro do devaneio, deslocando-nos do caminho que leva a nós mesmos e nos fazendo contemplar a duração *nas coisas*.

Adiaremos um pouco mais esse nosso contato com o não-ser para lançarmos luz a mais uma observação sobre o devaneio: quando nos instalamos nele, sua natureza múltipla resulta em uma outra multiplicidade de atualizações e virtualizações possíveis. Queremos dizer, com isso, que dele podem emanar variadas imagens (atualizações) e intuições (virtualizações) que surgem dos inumeráveis percursos e cruzamentos de durações que compõem um devaneio, e que estas, por sua vez, modificarão e abrirão outros caminhos para novas imagens e intuições. Podemos, se estivermos mais próximos de nossa duração interna, reviver cenários e criar outros a partir de experiências passadas; disto, há a chance de sentirmos a profunda simpatia que há entre aquele eu que viveu as memórias e este eu que agora as atualiza, e assim intuirmos o eu múltiplo e uno que perpassa todos esses momentos com sua duração. Podemos também, estando mais perto das durações exteriores, viver o “drama da vida e da não-vida” diante de um objeto inerte, como propõe Bachelard (2018, p. 159); nesse momento, se um “tempo de objeto” (p. 158) desce sobre nós, intuimos a duração compartilhada entre nós e tudo ao nosso redor, que nada mais é do que o silencioso ruído do impulso vital em seu cadenciado processo de diferenciação. Assim como também podemos passar passivamente pelo devaneio e cair diretamente no mundo dos sonhos. O fato é que o devaneio não é um estado mental com finalidades específicas, mas um movimento indiviso (como todo movimento bergsoniano) da consciência que, contemplando a si mesma, abre sua faculdade intelectual à duração, não mais a mantendo presa à extensão.

Adicionaremos, enfim, o último elemento a essa fórmula: o instante. Ele aparecerá, para nós, como a fonte dessas modulações que geram as imagens e as intuições dentro do movimento do devaneio. Mas como iremos conciliá-lo com a duração bergsoniana? O faremos, pois, diferentemente de Bachelard, que nega absolutamente a realidade da duração, Bergson não exclui o instante de seu sistema temporal, pelo contrário, sendo a duração e a extensão um monismo, a duração *necessita* do instante para se diferenciar. Assim como a duração é o passado, é a memória, o instante é o *presente material*: “estar no presente, e num presente que recomeça a todo instante, eis a lei fundamental da matéria” (BERGSON, 1999, p. 247). O instante é, portanto, a parcela de percepção que se insere na duração e a faz contrair qualidades na memória. É ele o responsável, ao projetar materializações na consciência, sejam elas empíricas ou mentais, por produzir as modulações no

interior de um devaneio.

Nesse sentido, a metafísica de Bergson se mostra completamente concordante com a reflexão de Bachelard (2007, p. 31): “é o instante que, renovando-se, remete o ser à liberdade ou à oportunidade inicial do devir”. Ao fim das contas, a metafísica do instante está, de certo modo, inserida na duração bergsoniana; já o contrário não é verdadeiro, pois Bachelard propõe sua metafísica como base para uma fenomenologia da *imaginação criadora*, e não para atingir o absoluto além da consciência humana. Desse modo,

o pensamento de Bachelard não é uma filosofia do *Ser*, mas uma filosofia da *obra* em si mesma e não como elucidação do *Ser*. Trata-se de uma filosofia da obra como criação absoluta. Em outras palavras, o ponto vélico, em Bachelard, identifica-se com sua própria *fenomenologia da imaginação*. Não com a imaginação *formal*, mas com a imaginação *material* dinâmica (JAPIASSÚ, 1976, p. 89).

Disto, confirmamos, como havíamos alertado, que a discordância entre os dois autores era mais de ordem psicológica e epistemológica, ou seja, dentro da experiência humana, do que realmente metafísica. Efetivamente, as duas filosofias se encontram em um ponto de consonância máxima, que representa o próprio fundamento de onde ambas se erguem - o real como processo ininterrupto de *criação*.

Enxergando, no instante, esse momento de potencial criação a partir da inserção da matéria na duração, torna-se possível compreender melhor, dentro do devaneio, o jogo de aproximação e afastamento que há entre nossas durações próprias e as durações que nos são exteriores. Isso se dá, pois, a cada instante de presença material que se insere na consciência devaneadora, reiniciamos a tensão entre lembranças puras e percepções puras que fazem surgir as imagens e as intuições, fazendo-nos mergulhar cada vez mais em nossas memórias, se nos inclinamos à primeira tendência, ou caminharmos em direção às durações além de nós, que seriam o não-ser, se nos inclinamos à segunda.

Porém, tomemos cuidado, na segunda via, a da percepção e da matéria, apenas encontramos o caminho para o não-ser se nos mantivermos na contemplação da duração, caso a percepção ganhe mais peso do que a duração, corremos o risco de sair do devaneio e entrar na razão. O que determinará qual dos dois rumos que tomaremos é o quão *especializada* a matéria se mostrará em nossa percepção, isso porque, como vimos, o espaço é o esquema intelectual que

projetamos sobre a matéria para obtermos um conhecimento útil, e a intuição da duração é categoricamente um conhecimento especulativo e desinteressado. Portanto, para não nos desviarmos e seguirmos no caminho do não-ser, devemos desvelar a matéria, despojá-la do espaço e nos aproximarmos da percepção pura. Nas palavras de Bergson (1999):

Ora, mostramos que a percepção pura, que seria o grau mais baixo do espírito - o espírito sem a memória -, faria verdadeiramente parte da matéria tal como a entendemos. Vamos mais longe: a memória não intervém como uma função da qual a matéria não tivesse algum pressentimento e que já não imitasse à sua maneira. Se a matéria não se lembra do passado, é porque ela o repete sem cessar, porque, submetida à necessidade, ela desenvolve uma série de momentos em que cada um equivale ao precedente e pode deduzir-se dele: assim, seu passado é verdadeiramente dado em seu presente. [...] é preciso, por razões semelhantes, que o passado seja *desempenhado* pela matéria, *imaginado* pelo espírito (p. 261).

É este o ponto de contato com o não-ser. No momento em que começamos a ver a matéria por baixo dos símbolos, quando vamos lentamente ao encontro de sua percepção imediata, não mais a qualificamos a partir das nossas lembranças, mas nos inserimos no absoluto processo de entrelaçamento entre passado e presente, em que a totalidade do passado material, que se conserva na duração, participa a todo instante de um novo presente material. O não-ser é, então, a coincidência com a matéria em devir. É a intuição de uma memória absoluta, pois nos vemos fazendo parte da matéria absoluta - encontramos-nos n'A Memória porque nos percebemos parte d'A Matéria. O não-ser é, enfim, esse momento de comunhão universal com a matéria, é o mais absoluto sentimento de plenitude.

Ainda esbarramos na dificuldade de dar o nome de não-ser a essa habitação repleta de ser, mas, reiteramos, essa denominação só faz sentido a partir da perspectiva de diluição das barreiras que contornam a humanidade e a individualidade, ou seja, de ultrapassagem das durações que qualificam esses modos de ser. Mesmo Bachelard, propondo o não-ser a partir de um ponto de vista mais clássico e estático, já pressentia a dissolução dos limites de seu conceito rumo à sensação de um pertencimento pleno que estaria na base do devaneio:

O devaneio é uma atividade psíquica manifesta. Fornece documentos sobre diferenças na *tonalidade do ser*. No nível da tonalidade do ser, portanto, pode-se propor uma ontologia diferencial. O *cogito* do sonhador é menos vivo que o *cogito* do pensador. O ser do sonhador é um ser difuso. Em compensação, porém, esse ser difuso é o ser de uma difusão. Escapa à pontualização do *hic* e do

*nunc*. O ser do sonhador invade aquilo que o toca, difuso no mundo. Graças às sombras, a região intermediária que separa o homem e o mundo é uma região plena, de uma plenitude de densidade ligeira. Essa região intermediária amortece a dialética do ser e do não-ser. A imaginação não conhece o não-ser. Todo o seu ser pode passar por um não-ser aos olhos do homem de razão, aos olhos do homem empenhado num trabalho, sob a pena do metafísico da ontologia forte. Mas, em contrapartida, o filósofo que se entrega a uma solidão suficiente para entrar na região das sombras banha-se num meio sem obstáculos, onde nenhum ser diz não. Vive, por seu devaneio, num mundo homogêneo com o seu ser, com o seu meio-ser. O homem do devaneio está sempre no espaço de um volume. Habitando verdadeiramente todo o volume de seu espaço, o homem do devaneio está em toda parte *no* seu mundo, num *dentro* que não tem *fora*. Não é à toa que se costuma dizer que o sonhador está *imerso* no seu devaneio. O mundo já não está diante dele. O eu não se opõe mais ao mundo. No devaneio já não existe não-eu. No devaneio o *não* já não tem função: tudo é acolhimento (BACHELARD, 2018, p. 161).

Partilhamos do pensamento de Bachelard para entrarmos completamente em acordo com Bergson: o não-ser é apenas coerente com uma visão racional e analítica que, enquanto conceito, *demarca* (pura espacialização intelectual) certo estado mental de uma possível perda de nosso eu. Não negaremos a carga de raciocínio e análise que este trabalho, enquanto saber científico, carrega e, por assim ser, já justificaria a utilização de tal conceito, mas a principal razão em mantê-lo reside, além de evidenciar o vínculo bachelardiano, na intuição do devir material absoluto que ele é capaz de carregar enquanto conceito fluido. Afinal, Bergson (1974) não rejeita completamente os conceitos dentro da metafísica, mas diz que “ela só é propriamente ela mesma quando [...] se liberta de conceitos rígidos e pré-fabricados para criar [...] representações flexíveis, móveis, quase fluídas, sempre prontas a se moldarem sobre as formas fugitivas da intuição” (p. 24-25).

Continuando as coincidências entre as nossas proposições bergsonianas sobre o não-ser e as de Bachelard (2018), encontramos facilmente indícios de um protagonismo da duração material nas reflexões do autor. Retomando um trecho já citado, Bachelard se pergunta o que seria um sonhador diante do não-ser: “Qualquer coisa vinda de qualquer tempo? Algum leite demasiado parco das mamadeiras de outrora?” (p. 143). O peso material, de uma matéria que carrega consigo a memória do mundo, é palpável aqui.

Em outro momento, na ocasião de sua primeira incursão metafísica em *A intuição do instante*, num prenúncio do que viria a ser sua fenomenologia do

devaneio e da imagem poética, o autor reflete sobre a solidão e a arte evocando os ritmos da matéria: “É então que a ‘lamentação risonha’ nos aconselha a convidar a Morte e a aceitar, como uma canção que acalenta, os ritmos monótonos da Matéria” (BACHELARD, 2007, p. 98). O único descompasso com o pensamento bergsoniano apresentado é a associação da materialidade com a morte, uma vez que, para Bergson (1999), a matéria se mostra imóvel e inerte apenas na superfície, “mas ela vive e vibra em profundidade” (p. 240). Esse movimento interno da matéria, de compressão da totalidade do passado a cada novo instante material, é o impulso vital em sua forma mais absoluta, é a própria vida da matéria universal. De modo que “a percepção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material” (p. 35).

A aparente inatividade da matéria só encontra lugar, então, em uma percepção espacial, que seria essa malha sem vida que colocamos por cima da matéria a fim de recortá-la conforme nossas necessidades. A percepção que vai ao encontro da pureza da matéria encontra uma plenitude de vida, e se depara com uma continuidade indivisível tal qual encontramos no espírito. A noite, para nós, aparece como facilitadora de tal percepção que, rompendo com a dialética do claro/escuro, borra os contornos da funcionalidade, como se ampliássemos nossos sentidos para receber percepções que excedem nosso sistema sensório-motor e nos colocam em uníssono com as incontáveis vibrações da totalidade material. O não-ser é noturno, pois a luz é apenas uma pequena parcela dessas infinitas vibrações - a noite é a realidade da matéria. O noturno nos entrega a presença pura das coisas e nos revela o mundo cru, não apenas nosso mundo, mas toda a matéria universal.

Vemo-nos, então, inseridos nos mais diversos processos materiais, dos mais rápidos aos mais lentos, da dissolução do açúcar na água ao choque entre duas galáxias, pois a lei da duração e da extensão, de toda memória e de toda matéria, é diferenciar-se. O não-ser noturno seria, portanto, não um mergulho no nada ou a superação de nossos limites humanos em direção a uma transcendência que nos mostraria o Ser eterno das coisas, mas uma intuição que encontra, dentro de nós mesmos, uma sintonia com o infindável movimento material que constitui tudo aquilo que é. Intuímos, assim, nossa participação nas mais variadas cadeias de recepção e

transmissão material, como se o universo fosse um grande organismo reagindo a suas movimentações internas; sentimo-nos integrantes de um corpo absoluto. Mas será que tamanha magnitude intuitiva é capaz de sobreviver em uma imagem?

### 3 NOITE, CIDADE E DURAÇÃO

De imediato, a imagem aparece na filosofia Bergson (1999) numa posição de extremo destaque: “ao colocar o mundo material demo-nos um conjunto de imagens, e aliás é impossível nos darmos outra coisa” (p. 32). O alcance dessa afirmação é exponencial - o universo material se equivale, então, a uma imagem absoluta que abriga a totalidade das outras imagens, assim como a imagem-corpo contém a imagem-cérebro, esta contém as imagens-neurônios e assim por diante. As lembranças memoradas são imagens, as cenas criadas na mente são imagens, tudo que passa por uma materialização é imagem. De modo que o debate, tão caro ao cinema, sobre o que uma imagem é capaz de preservar da coisa representada - será essa a única possibilidade de uma imagem? - ganha outras dimensões dentro de uma perspectiva bergsoniana.

Aqui, o potencial imagético é tanto que Bergson (1974), em certo ponto, vendo nos conceitos estáticos, abstratos, úteis, da linguagem verbal, um obstáculo, passa às imagens a responsabilidade de serem a via de acesso à duração. São evocados “o desenrolar de um novelo [...]”, “um espectro com mil nuances [...]”, “um elástico infinitamente pequeno [...]” (p. 22), diversos desafios para a imaginação, para, enfim, concluir - “nenhuma imagem jamais reproduzirá o sentimento original que tenho do escoamento de mim mesmo” (p. 23). Mas é aí que, logo após, chega-nos um momento de iluminação: “[...] mas muitas imagens diversificadas, emprestadas à ordem de coisas muito diferentes, poderão, pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para o ponto preciso em que há uma certa intuição a ser apreendida” (p. 23).

Este momento poderia representar um dos pontos de maior convergência entre o pensamento bergsoniano e a arte cinematográfica com seu desfile de múltiplas imagens, porém, num papel ainda mais central do que a imagem nessa filosofia está a continuidade. Desse modo, as reflexões sobre o contínuo, de que um movimento não pode ser recomposto por suas imobilidades possíveis, abordadas com mais detalhe no capítulo anterior, foram o estopim para Bergson (2005, p. 295-398) afirmar que a tendência utilitarista do pensamento humano seria análoga ao mecanismo cinematográfico. Ou seja, para o autor, a duração e o cinema estão de lados opostos, sendo uma câmera cinematográfica tão capaz de captar a duração quanto um ponteiro de relógio.

Tal afirmação teria consequências desastrosas para um empreendimento como o nosso se, debruçado sobre essa mesma questão com o objetivo de erguer sua teoria cinematográfica a partir da filosofia bergsoniana, Deleuze (2018a) não tivesse apontado “uma diferença de natureza entre a percepção natural e a percepção cinematográfica” (p. 15). Para isso, o autor ressalta que, apesar do cinema operar com cortes imóveis em seu fundamento, mais precisamente 24 fotogramas projetados por segundo, o que recebemos de uma projeção não são os fotogramas que encerram determinadas imagens em um conjunto espacial fechado, mas uma imagem-média em que o movimento, apresentado como um dado imediato, requalifica constantemente esse conjunto de imagens e assim aponta para a existência de um todo sempre aberto - ou seja, o plano cinematográfico nos oferece um *corte móvel da duração* (p. 22-27). Além disso, Deleuze alega que o engano de Bergson foi julgar o cinema ainda em seus primórdios, quando sua condição de novidade o condenava a imitar a percepção natural (p. 15), mas que um olhar mais paciente teria possibilitado “um outro ponto de vista sobre o cinema, que não seria mais o aparelho aperfeiçoado da mais velha ilusão mas, ao contrário, o órgão da nova realidade a ser aperfeiçoado” (p. 21).

É em convergência a esse ponto que desejamos levar nossas próximas reflexões. Seria o cinema de fluxo, na perspectiva de uma atualização das ambições materiais impressionistas, capaz de nos entregar a percepção dessa outra realidade? Seria ele, com seu realismo sensório, o indicativo do aperfeiçoamento desse novo órgão? Olhando de forma mais objetiva para o que vimos até aqui: a oposição na filosofia bergsoniana entre a abstração analítica dos conceitos e a potência intuitiva das imagens não se assemelha, em algum sentido, com a outra dicotomia vista anteriormente, em relação à imagem cinematográfica, entre as atitudes “formais” e as “materiais” das estéticas do plano e do fluxo, respectivamente? Quando consideramos todo o exposto, uma estética cinematográfica, que opera 24 imagens diferentes por segundo, essas imagens produzindo movimento e constituindo planos, esses planos, com muitas outras imagens diferentes, todos operando em favor de um único propósito avesso a simbolismos, sendo ele emular as modulações, o *fluxo*<sup>13</sup>, do real, não apresenta indicativos suficientes para, no mínimo, estar a caminho do que Bergson julga necessário para se atingir a intuição da duração?

---

<sup>13</sup> É possível um termo mais próximo do escoamento da duração do que este?

Não perdendo de vista, obviamente, que as reflexões conceituais que vimos não excluem os conceitos que usamos. O cinema de fluxo é inegavelmente um exemplo de abstração: cada cineasta, cada filme, cada plano, pode se encaixar mais ou menos no conjunto de intenções estéticas que formam esse conceito, mas ele não se equivale exatamente a nenhum caso particular. Sendo assim, mesmo observando um outro tipo de relação entre a matéria e sua percepção, como vimos ao debater sobre essa estética, a intuição da duração não será uma garantia de toda imagem cinematográfica pertencente ao fluxo. Mas e se esta imagem, além de uma “atitude de fluxo” em sua feitura, carregar consigo a presença de algo que também possui o potencial de proporcionar a intuição da duração? Partindo do pressuposto, desenvolvido no capítulo anterior, que, de modo análogo ao cinema de fluxo, a noite também é capaz de nos despertar uma outra percepção, propomos neste capítulo um exercício de observação das reflexões levantadas até aqui a partir de dois filmes que apresentam tanto características de fluxo quanto a noite em um papel de protagonismo.

Começaremos apresentando o filme *Toda uma noite* (fig. 5), realizado em 1982 por Chantal Akerman<sup>14</sup>, onde podemos observar o início dessa tendência de representar a fluidez da realidade, resultando futuramente na conceitualização do cinema de fluxo na virada do milênio. A diretora, propondo um exercício observacional da força do noturno no comportamento humano, leva-nos por uma série de eventos com variados protagonistas cuja única conexão está na ocorrência destes ao longo de uma única noite de verão, em Bruxelas. Essas pequenas narrativas apresentadas e resolvidas, na maioria das vezes, em apenas uma cena, são compostas, de início, por recortes do cotidiano urbano noturno: uma mulher solitária toma uma bebida em sua poltrona; um casal de meia-idade descansa em seu sofá; outro casal, dessa vez mais jovem, compartilha uma cerveja numa mesa de bar em silêncio. Enquanto contemplamos estes acontecimentos, em prolongados

---

<sup>14</sup> Definida, por Margulies (2016), como uma cineasta que opera nos limites entre a contenção e a explosão, através de um "hiper-realismo minimalista", Chantal Akerman, a partir de obras de ficção, documentários, instalações artísticas e experiências com vídeo, explorou e expandiu as fronteiras de cada "gênero" em que se aventurou, tornando suas reflexões autorrepresentativas sobre o ser mulher e sua origem judaica impactantes não apenas pelas temáticas sociais abordadas, mas também pelas experiências formais propostas. Articulando a linguagem cinematográfica com "uma ausência proposital de hierarquia entre a representação do drama e a representação da superfície das coisas" (p. 55), caracterizou-se por realizar um "cinema corpóreo" através da exploração de diferentes temporalidades e materialidades da imagem, tornando-se, assim, frequentemente apontada, ao lado de Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski e Hou Hsiao-Hsien, como precursora das tendências estéticas pautadas na duração do plano como uma experiência sensória.

planos típicos da diretora belga, comportamentos súbitos dos personagens nos surpreendem: a mulher solitária larga a bebida, chama um táxi e vai até a janela de um possível amante; livrando-se do sofá, a mulher convida o marido a aproveitar a “adorável noite” fora de casa; num movimento brusco que leva as cervejas ao chão, o casal se levanta da mesa do bar rumo ao primeiro local oportuno para um beijo caloroso.



**Figura 5** - frame extraído do filme *Toda uma noite* (1982), de Chantal Akerman.

Sem acesso às possíveis causas desses episódios ou às construções psicológicas desses personagens, testemunhamos apenas momentos de uma incontrolável necessidade de abraçar, beijar, fugir, dançar. Não nos é dado nada como motivo, além dos momentos anteriores a estes *climax*, onde vemos cada personagem confrontando sua condição de esvaziamento noturno, tentados por algo responsável por fazê-los agir desta maneira instintiva. Assim, *Toda uma noite* se configura como um filme de “impulsos de sangue quente”, como dito por Bachelard (2018, p. 143).

Nosso segundo filme será *Sábado à noite* (fig. 6), realizado por Ivo Lopes Araújo<sup>15</sup>, em 2007, poucos anos após o momento de maior debate acerca da

<sup>15</sup> Nos anos seguintes à realização de *Sábado à noite*, Ivo Lopes Araújo consolidou-se como um dos principais diretores de fotografia no cinema nacional, assinando tal função em obras de grande circulação comercial nos últimos anos, como *Quando eu era vivo* (2014), de Marco Dutra; *A cidade*

estética de fluxo, no qual podemos ver representado, de certa forma, o desdobramento dessa nova etapa de transformação na representação do tempo e do espaço, iniciada por Akerman e seus contemporâneos. Nesse filme, por sua vez, uma simples premissa, apresentada nos minutos iniciais do filme, leva-nos a suspeitar de um desenvolvimento narrativo e formal mais próximo do convencional. Num início de sábado à noite, numa rodoviária em Fortaleza, uma equipe de filmagem extremamente reduzida (ao que tudo indica, apenas o diretor, que também opera a câmera, um captador de som e um produtor para a “abordagem e sedução”, como brincam os créditos finais) anuncia, para um grupo de pessoas num carro, que estão realizando um documentário baseado na busca por caronas para lugares aleatórios, com a única finalidade de gravar o trajeto e as conversas proporcionadas por esses encontros. Após esta breve introdução dos objetivos da filmagem, é feita, então, a proposta de participação deste grupo. As aventuras e personagens com histórias interessantes que possivelmente cruzarão o caminho desta equipe noite adentro já começam a povoar nossa mente. Porém, a partir da recusa de participação por parte do grupo, o filme mergulha em sua verdadeira proposta.

O diálogo relatado acima, o primeiro do filme, torna-se também o último. Deste momento em diante, os planos que compõem a obra passam, em sua maioria, a abrir mão da presença de uma figura humana para chamarmos de personagem. A exploração pictórica de luzes, texturas, movimentos e, principalmente, da presença material da cidade de Fortaleza, torna-se a verdadeira razão destes enquadramentos. Até quando há uma presença corporal, vemos que o interesse do quadro está na pura materialidade desse corpo. Porém, concluir, a partir disso, que este será um filme em que não acompanharemos o desenvolvimento de um personagem principal é um engano - a estrela em cena é a paisagem urbana de Fortaleza se transfigurando lentamente em algo que exala magnetismo e mistério, conforme se afunda cada vez mais em sua existência noturna.

Esses serão os filmes que utilizaremos, a seguir, como ferramentas de observação dos conceitos e ideias que apresentamos ao longo do trabalho. Com isso, num primeiro momento, pretendemos examinar as questões que levantamos

---

*onde envelheço* (2016), de Marília Rocha; e *Fim de festa* (2020), de Hilton Lacerda. Sua projeção nacional se deu, principalmente, devido aos anos de intensa atividade junto ao coletivo de realização Alumbamento, cuja característica de liberdade artística, abrindo espaço a narrativas e formas cinematográficas mais experimentais, permitiu o desenvolvimento de um estilo imagético austero e durativo, permeando a “precariedade do encontro” como principal temática filmográfica do diretor (IKEDA, 2011 *apud* CAPISTRANO, 2013).

sobre a relação da materialidade com esses dois regimes de imagem, as de fluxo e as noturnas, que no nosso *corpus* aparecem unidas. Para, a partir disso, promovermos novos debates sobre os âmbitos corporais e paisagísticos, presentes nesses filmes enquanto representantes de uma estética de fluxo, que surgem ao concatenarmos as demais reflexões apresentadas.



**Figura 6** - *frame* extraído do filme *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo.

### 3.1 A DUPLA PRESENÇA DA MATÉRIA

De modo bastante sintético, a defesa que apresentamos até aqui sugere uma relação perceptiva diferente com a matéria ao experienciamos a noite e um filme de fluxo. Esse outro modo de percepção da materialidade reside, segundo as reflexões bergsonianas, no fato de que, na verdade, nós não percebemos a matéria, mas sim uma infinidade de esquemas analíticos que projetamos sobre ela, a fim de obtermos conhecimentos úteis sobre a extensão, enquanto um contato puramente material, uma percepção pura, produz em nós um conhecimento sobre a duração absoluta, através de uma intuição que revela durações além das nossas. Também vimos, com o auxílio das teses de Bachelard, que uma intuição desse tipo, que alcança o não-ser, depende primeiramente de um impulso de devaneio que nos liberta do compromisso funcional com a matéria e nos lança para os múltiplos caminhos que

encontramos na contemplação da duração para, a partir disso, num instante em que a percepção, sob influência do devaneio, consegue alcançar além do espaço, termos um contato durativo, e não extensivo, com a matéria. Observando, então, essa relação necessária que a percepção pura possui com o devaneio e a intuição, perguntamo-nos: em quais instâncias de *Toda uma noite* e *Sábado à noite* se encontram os devaneios e as intuições?

De imediato, afirmamos: não é no âmbito dos personagens. No filme belga, em que presenciamos diversos recortes de histórias particulares, encontramos constantemente esses personagens em estado de inquietação e impaciência, principalmente nos episódios que ocupam as primeiras horas da noite. Nós poderíamos ver aí apenas resíduos da lógica diurna que insistiram em se prolongar, mas isso anularia o chamado da duração que observamos nos planos apresentados pelo filme. Já adiantamos que neles estamos diante de impulsos instintivos que, como já visto, representam a outra tendência do intelecto, oposta ao interesse contemplativo da inteligência, a qual visa se inserir de imediato na duração através do movimento e da ação. Mesmo quando, conforme a noite avança na narrativa, passamos a acompanhar estados mais passivos e devaneadores, que indicam uma possibilidade de intuição, vemos esses devaneios se transformarem de súbito em uma ação, conectando-se com a duração através do movimento, não da intuição. Chantal Akerman nos coloca, portanto, diante da ânsia por se diferenciar, que é a própria pressão natural do impulso vital.

O não-ser aparece, então, sendo essa ânsia pela mudança de estado nada mais que o desejo pelo devir, como uma força de atração que impulsiona em sua direção, mas nunca deixa ser alcançada. Além disso, justamente por vermos ressaltadas as passagens da vontade de ação para a ação em si, sentimos o peso do impulso que transforma o repouso em movimento como o ápice de cada cena - mesmo não tendo acesso às imagens e percepções que afetam os personagens e culminam nas ações, quase podemos tocar as vibrações que emanam do instante de explosão dos atos que modificam a dinâmica dos planos e do todo em que estão inseridos. Nesse sentido, observamos em *Toda uma noite* uma afinidade mais bachelardiana, com a noite sendo a tentação do não-ser e o instante protagonizando a urgência do devir.

Passando ao *Sábado à noite*, também observamos as intuições, e até os devaneios, negados aos seus personagens. O contato, assumidamente documental,

entre a câmera e as pessoas que circulam pelos espaços, em sua grande maioria, públicos, flagra apenas a pressa e apreensão da população pelo retorno a suas casas ou, no máximo, durante as horas mais avançadas da noite, a troca de afetos entre pequenos grupos em seus momentos de lazer e as errâncias de outros grupos postos como marginalizados pela sociedade. Até quando há um breve instante de registro de algum sujeito mergulhado em si mesmo, esse potencial devaneio é interrompido pela percepção da presença da câmera, que traz de volta a consciência individual para os seus arredores e seus deveres performáticos. Assim, o que vemos inscrito em cena são basicamente as reações humanas automáticas estabelecidas pelos códigos sociais cultivados pela inteligência e pela “função fabuladora” - aqui a duração não encontra seu espaço nem pela intuição e nem pelo puro instinto.

Desse modo, o filme de Ivo Lopes Araújo dialoga mais com as reflexões bergsonianas sobre nossa necessidade social de um intelecto mais útil e prático. Inseridos no contexto urbano, devemos nos prender às rotinas, seguir direções, sempre atentos para não escaparmos das convenções. A noite é recebida pela percepção mecanicista como um dado temporal, apenas mais um sinal para ajustarmos nosso comportamento conforme o devido horário.

Mas, então, retomando a questão, onde está a intuição? Diremos que ela está em nós, espectadores, mas também é independente de nós; e que também está nos criadores dessas obras, na forma de uma intuição originária, mas também é independente deles. Podemos relacioná-la ao que Bergson chama de *emoção criadora*, que é o movimento do próprio impulso vital de lançar um indivíduo diretamente na Memória cósmica, de onde uma intuição criadora promoverá seus meios de se expressar, fazendo deste indivíduo-criador uma ponte para realizar a si mesma - ou seja, “ela própria cria a obra na qual ela se exprime; finalmente, porque ela comunica aos espectadores ou ouvintes um pouco dessa criatividade” (DELEUZE, 2012, p. 97). Por esse motivo, embora estejamos diante de duas formas de expressão diferentes, por surgirem de consciências diferentes, podemos tratar de uma mesma intuição original que conservou algo de si em ambas as obras, e assim, através delas, atinge-nos.

Esta intuição a qual estamos nos referindo é a noite como essa força magnética capaz de retornar o humano e a paisagem urbana às suas condições primordiais de matéria pura, é a própria potência do não-ser que habita as imagens noturnas. Podemos perceber essa intuição sendo construída de um modo mais

direto, em ambos os filmes, pela junção de dois elementos: a utilização dos espaços quaisquer apontados por Deleuze (2018a)<sup>16</sup>, que a cada cena se apresentam como espaços despojados de funções lógicas entre eles - cada locação se mostra ainda como um espaço singular, mas suas conjunções são apenas virtuais, apreendidas “como puro lugar do possível” (p. 173); unido a isso, temos a recusa em apresentar uma explicação causal para os eventos retratados, que é o oposto da forma narrativa hegemônica no cinema, fruto da tendência mecanicista de nosso intelecto que busca entender um acontecimento em função de outro. Nesses filmes, portanto, vemos apenas, cada um a seu modo, imagens do escoamento material que engloba as pessoas e a cidade num contínuo fluxo de vibrações que emanam dos inúmeros movimentos realizados e que se espalham indefinidamente, noite adentro, como potenciais afecções.

Em *Toda uma noite*, mesmo com a ênfase dada a diversos dramas humanos, não nos são apresentados os traços específicos, psicológicos e históricos, que compõem cada personagem em cena; temos apenas as diferenças físicas e situacionais como distintoras das individualidades, como se estivéssemos diante de células diversas de uma mesma natureza que, tendo armazenado certos tipos de energia, agora as liberam em suas reações, irradiando e afetando o todo ao redor. Já em *Sábado à noite*, os contornos individuais são ainda mais apagados, levando-nos ao ponto de conseguirmos enxergar as pessoas que habitam a tela como átomos materiais mais ou menos livres que compõem um fluído urbano, em que os estímulos recebidos geram reações imediatas que prolongam as vibrações em novos movimentos. Mas não nos enganemos: o fato de termos um acesso quase nulo às subjetividades em cena não significa um contato frio e distante com esses sujeitos, afinal, lembremos que a intuição é um movimento de simpatia em que nos

---

<sup>16</sup> Em seu momento de conceituação dos espaços quaisquer, Deleuze (2018a) utiliza exemplos que se encaixariam perfeitamente como descrições das espacialidades alcançadas pelos filmes que abordamos: “Não é um conceito de ponte [troquemos por *paisagem urbana*], mas também não é o estado de coisas individuado definido por sua forma, sua matéria metálica, seus usos e funções. É uma potencialidade”, “ela não nos aparece como criação de engenheiros visando um objetivo determinado, mas como uma curiosa série de efeitos ópticos”; assim como “a chuva [troquemos por *noite*] também não é o conceito de chuva [noite], nem o estado de um tempo e de um lugar chuvoso [noturno]. É um conjunto de singularidades que apresenta a chuva [noite] tal como ela é em si, pura potência ou qualidade que conjuga sem abstração todas as chuvas [noites] possíveis, e compõe o correspondente espaço qualquer. É a chuva [noite] como afeto, e nada se opõe mais a uma ideia abstrata ou geral, embora não esteja atualizada num estado de coisas individual” (p. 175). Isso nos aponta a potência inerente aos espaços quaisquer de, apesar do nome, mostrar a materialidade em graus mais baixos de espacialização, promovendo um contato com a essencialidade pura da matéria que apresenta, ultrapassando nossa capacidade perceptiva usual e induzindo “afetos não humanos” (p. 174).

identificamos com a duração absoluta que engloba todas as outras durações - sendo assim, nos momentos onde acessamos essa intuição, sentimos as diversas durações que se contrapõem nos planos como durações interiores a nós, numa forma de simpatia absoluta.

Outro engano passível de ser cometido, ao compararmos os delineamentos de cada filme conforme apresentado mais acima, é inferir que apenas em *Sábado à noite* temos uma proposta de reflexão mais espacial, enquanto *Toda uma noite* estaria reservado às questões puramente humanas. A obra de Ivo Lopes Araújo tem, sim, uma relação mais óbvia e palpável com a paisagem urbana, porém, a espacialidade no filme de Chantal Akerman, para além da materialidade direta de seus cenários, mostra-se tão essencial quanto: apesar de ser um filme majoritariamente de cenas internas, a situação de suas curtas narrativas num contexto urbano noturno, através das constantes mudanças de cenários e dos diversos enquadramentos de fachadas e janelas, unida aos alongados “respiros” presentes nos finais dos planos sem a presença de figuras humanas, aponta para uma existência material contínua desta paisagem como contentora e potencializadora desses dramas humanos. Desse modo, conforme o título, estamos diante de *uma* noite, noite *qualquer* em Bruxelas, como se em todas as noites deste lugar estivessem contidas virtualmente as possibilidades geradoras dessas narrativas. O que se torna específico na obra, então, não são os episódios e as personagens apresentadas, a já citada falta de acesso às subjetividades corrobora isso. Partindo para um filme imaginário, composto por histórias da noite seguinte ou da noite anterior, a capacidade de se atingir a mesma intuição também estaria ali. A qualidade de força instintiva, anuladora de subjetividades e igualadora de todos os seres na medida de suas vontades, presente em todas as noites, ou melhor, *na* noite, estará sempre à espreita esperando uma brecha em nossa percepção utilitarista.

*Sábado à noite* também caminha neste sentido por uma outra via. A noite é apresentada na obra por cenas externas que remetem à materialidade direta da paisagem urbana em seu silêncio, o que se contrapõe à concepção hegemônica de uma noite de sábado, caracterizada pela possibilidade de lazes mais descomprometidos e, possivelmente, agitados - as famílias aproveitando um justo descanso em suas casas e os bares povoados por quem busca diversão (por essa perspectiva, *Toda uma noite*, sendo composto por cenas internas em algumas

destas locações, aproxima-se mais da representação de um sábado à noite do que o filme de Ivo Lopes Araújo). Sendo assim, embora uma distinção entre as noites da semana, apontada pelo título, seja, em certa medida, endossada pela ideia de recomeço de ciclo e início de uma nova semana, apresentada ao final do filme através da nova manhã que nasce (aqui, percebemos um certo grau de “otimismo” se compararmos à conclusão apresentada por Chantal Akerman, que será mencionada em breve), a cidade, na plenitude de sua solidão noturna, inscreve em sua memória e reverbera todas as vibrações que acontecem em uma noite, mesmo com nossa tendência mecanicista nos fazendo ignorar sua continuidade material.

Provavelmente, o que há de mais exemplar nesta convergência de sentidos sobre a força noturna seja a constatação de que ambos os filmes se iniciam com abordagens estéticas e estruturais semelhantes, ou seja, eles partem quase do mesmo lugar rumo a uma significação análoga da noite. O ápice desta harmonia mostra-se em planos quase idênticos contidos em ambas sequências introdutórias: em um movimento de *travelling* para trás, a câmera, em ângulos frontais similares nos dois filmes, acompanha a movimentação de carros em uma avenida (figs. 7 e 8). O que se destaca nesses planos e em outros planos iniciais de ambas as obras é, a princípio, o caráter sensório dos enquadramentos baseados na experimentação de luzes, movimentos e texturas, aspectos recorrentes em um cinema dito de fluxo, porém, ao analisá-los dentro de seus blocos sequenciais, é possível perceber que não apenas suas posturas estéticas são dialógicas, mas também suas significações.

Nota-se, em ambas sequências iniciais, o intuito de marcar a movimentação de retorno às moradias feita pela população após o fim da jornada de trabalho, característica dos começos de noite urbanos. Essa distinção, entre o diurno para fins econômicos e o noturno como espaço de potências que superam os interesses meramente capitalistas, endossa as reflexões feitas por Bachelard sobre a dialética da alma noturna e diurna, e é exposta em estudo de Rena (2020). O autor, ao observar um aumento da recorrência de filmes brasileiros compostos majoritariamente por cenas noturnas, defende a utilização estética da noite como alternativa a um regime neoliberal da visibilidade total, da transparência e da razão, associado ao diurno:

Filmes que aceitam a noite como território de invenção do sonho e da fabulação, na força que a imaginação tem de expandir o campos (*sic*) dos possíveis para a intervenção no real. Aceitar a noite como espaço dos mistérios e dos enigmas, das imagens e dos povos que

não se deixam apreender como informação transparente e racional, irreduzíveis a uma explicação lógica ou à sua transformação em dados categorizáveis pelos dispositivos de controle e dominação (RENA, 2020, p. 11).



**Figura 7** (acima) - *frame* extraído do filme *Toda uma noite* (1982), de Chantal Akerman.

**Figura 8** (abaixo) - *frame* extraído do filme *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo.

A cena final de *Toda uma noite* se mostra como um exemplo categórico desta relação: iluminados pela nova manhã, mas ainda tomados por suas almas noturnas, um casal dança enquanto a mulher reflete sobre o porquê de amar outro homem (as

tentativas de racionalização dos sentimentos começam a aparecer, não por acaso, conforme o dia consolida-se progressivamente na sequência final da obra), aos poucos, a música romântica que embala a coreografia começa a disputar espaço com o barulho do trânsito que já se inicia, até ser interrompida abruptamente por um toque de telefone - a mulher atende e, respondendo uma série de monocórdicos "sims", entrega-se à mecanicidade, à burocracia, à funcionalidade de sua existência diurna.

Embora os últimos momentos de nossa discussão tenham apresentado tons sociológicos e psicologizantes que desviam um pouco do caráter metafísico de nossa discussão, vemos neles aspectos importantes de serem considerados acerca do modo de representação da paisagem urbana noturna nesses dois filmes, que de modo mais objetivo corroboram as ideias apresentadas por Bachelard e Bergson. Afinal, é possível observar, partindo mesmo de nossas vivências imediatas com a cidade, que nossa relação com a paisagem urbana é fortemente afetada por essa consciência capitalista diurna baseada no racionalismo e no funcionalismo, conforme demonstrado pelo estudo de Rena (2020). Como indivíduos, construímos grande parte de nosso vínculo com o meio urbano a partir, primeiramente, das utilidades práticas dos espaços, ou seja, a razão de ser desses espaços que compõem as paisagens urbanas é, para nós, definida segundo as funções sociais e econômicas que projetamos sobre a matéria, e a lógica capitalista em que vivemos está cada vez mais estendendo essas projeções funcionais noite adentro, tornando o noturno cada vez mais diurno.

É nesse sentido que percebemos, em ambos os filmes, o movimento de desvelar a verdadeira potência da noite através da estética de fluxo, colocando-nos diante da imediaticidade da matéria noturna. Desse modo, sendo a verdadeira matéria noturna uma materialidade já despida de funcionalidades e o cinema de fluxo essa estética que “desracionaliza” a imagem e a entrega em suas puras qualidades sensoriais, vemos, nesses filmes, uma *dupla presença da matéria*.

Relembramos que anteriormente o conceito de “presença” já fora trazido no contexto de reflexão sobre o realismo sensório e o cinema de fluxo, conforme apresentado por Gumbrecht (2010), mas o encontramos novamente dentro da filosofia bergsoniana. Presença, para Bergson (1999), é a “existência pura e simples” de uma imagem material, de onde a representação vem, num processo de recorte, selecionar o que interessa e eliminar o restante (p. 33). Ou seja, retomando

mais uma vez as percepções puras, quando caminhamos em direção a elas, são as representações que deixamos para trás para reencontrarmos a presença da imagem em sua pura materialidade. Podemos perceber aqui um diálogo claro com o pensamento de Gumbrecht (2010), de modo que a união dessas duas reflexões nos possibilita novos horizontes, que desenvolveremos a seguir, em cima da ideia de que a presença é “essa sensação de ser a corporificação de algo” (p. 167).

### 3.2 UM OUTRO CORPO, UMA OUTRA PAISAGEM

Ainda sobre a presença em Bergson, ele nos diz que uma imagem presente é

solidária à totalidade das outras imagens, continua-se nas que a seguem, assim como prolongava aquelas que a precedem. Para transformar sua existência pura e simples em representação, bastaria suprimir de uma só vez o que a segue, o que a precede, e também o que a preenche, não conservando mais do que sua crosta exterior, sua película superficial. O que a distingue, enquanto imagem presente, enquanto realidade objetiva, de uma imagem representada é a necessidade em que se encontra de agir por cada um de seus pontos sobre todos os pontos das outras imagens, de transmitir a totalidade daquilo que recebe, de opor a cada ação uma reação igual e contrária, de não ser, enfim, mais do que um caminho por onde passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo (BERGSON, 1999, p. 33).

Podemos perceber, portanto, que a presença é uma força de expansão absoluta. Ela aponta para o interior da imagem apenas para sentirmos nela as vibrações das imagens que a precedem a fim de, imediatamente, vermos essas vibrações recebidas e as novas, que surgiram como reação, serem prolongadas em todas as direções indefinidamente. A presença é uma força centrífuga.

Tal entendimento nos ajuda a corroborar a imagem de fluxo, tendo ela também esta característica centrífuga conforme já fora abordado, como uma imagem presente, não apenas uma representação. Isso nos possibilita um novo olhar sobre como essa força centrífuga se apresenta no cinema de fluxo: vimos anteriormente que, a nível de linguagem, essa estética se diferencia por uma outra relação com o fora-de-campo, que se faz ser sensorialmente percebido a todo o tempo; indo mais além, esta outra sensorialidade centrífuga não aponta só para os arredores imediatos, que se mostram por sons e movimentos, mas também, em sua produção de presença, faz-nos intuir a continuidade absoluta dessa imagem, extrapolando nossos sentidos, como se os ampliasse e os libertasse de nosso

esquema sensório-motor, para nos fazer sentir essas incontáveis modulações que perpassam uma imagem-movimento. Assim, tornamo-nos capazes de seguir as mais variadas teias de transmissão material num movimento intuitivo que não podemos saber onde vai terminar, pois, em seu movimento infundável, essas vibrações atingem a totalidade universal da matéria.

Esses apontamentos já foram feitos, de maneira similar, ao refletirmos sobre a potência do não-ser como um movimento intuitivo que atinge, em última instância, a coincidência com o próprio devir material, como se diluíssemos as fronteiras espaciais que enxergamos na matéria, incluindo nossos próprios limites, e nos integrássemos a um corpo uno e absoluto em constante movimento. Tomemos um momento, agora, para aprofundar essa nossa posição de aproximar o devir material a um corpo absoluto. Primeiramente, relembremos o papel crucial que Bergson (1999) delega ao corpo em sua filosofia: sendo um centro de indeterminação inserido no mundo material, ele é responsável por captar as percepções exteriores e realizar as ações que surgem em resposta, além de ocupar o centro de todas as lembranças que formam nossa memória - o corpo recria o mundo enquanto a memória constrói nossa consciência a partir dele. De modo que, no momento em que um instante material se interpõe numa consciência devaneadora e toma o rumo das percepções puras, deixando para trás as lembranças puras que compõem nossa duração própria, acessando assim o impulso vital que é a própria consciência e memória absolutas, não é mais nosso corpo que ocupa o centro, mas sim a totalidade do mundo material. Acrescenta-se a isso outra relevante posição de Bergson: apenas o espaço que vemos exterior a nós é inerte, a matéria despida de representações é sempre viva e vibrante, tal qual sentimos nosso interior corpóreo. Assim sendo, de modo mais sintético, chegamos às conclusões de que o universo material é o corpo do impulso vital, e uma intuição que ultrapasse nossa duração própria pressupõe uma outra percepção, uma outra consciência e um outro corpo.

Não se mostra um exercício difícil imaginarmos, num esforço representativo mesmo, as cidades em que se passam os filmes abordados aqui como organismos em que as células e as partículas materiais que as habitam seguem suas trilhas de funcionalidade numa imensa rede de conexões, principalmente nas primeiras horas da noite que ocupam os primeiros minutos dos filmes. Neles, ainda conseguimos imaginar de onde as pessoas vieram e para onde estão indo; as relações de causa e efeito ainda estão subentendidas. No entanto, conforme as horas e os planos

avançam, numa variedade de imagens que nos distancia cada vez mais da causalidade para estampar a pura eventualidade, as cadeias funcionais se desfazem em favor de um bloco homogêneo, um corpo onde o menor movimento gera vibrações que reverberam por toda sua extensão e que vão se fixar na memória da matéria, que a cada instante utilizará a totalidade de seu passado na atualização de seu presente.



**Figura 9** - frame extraído do filme *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo.

Mas já vimos que todo esse movimento intuitivo se encontra mais nas imagens noturnas fílmicas do que na experiência da noite vivida nas grandes cidades. Ambos os filmes corroboram isso pelo modo que apresentam os sujeitos em tela: *Toda uma noite* ao apontar a constante tentação de se inserir na duração absoluta pelo instinto, mas não pela intuição; e *Sábado à noite* ao nos apresentar uma vida noturna condicionada apenas a seguir as convenções postas pela inteligência, o que bloqueia nossos contatos intuitivos com a duração. Trouxemos, inclusive, um breve debate que responsabiliza a lógica neoliberal a que estamos cada vez mais submetidos por essa extensão do utilitarismo diurno aos domínios da noite, num intuito de alcançar uma visibilidade total que permita um estado contínuo de circulação de capital e controle de informação. Com isso, a tendência mecanicista de nosso sistema sensório-motor é continuamente alimentada, impedindo-nos de

atingir uma percepção menos espacializada que é justamente a fagulha necessária para despertar uma intuição absoluta. É neste momento que recordaremos que a arte, na contramão da ciência e de nossas relações sócio-econômicas, e também dispondo de uma maior liberdade do que a filosofia, busca um outro modo de percebermos o espaço desde, no mínimo, o romantismo na pintura, com a revolução paisagística que mostramos, surgida justamente pela busca por um contato com o absoluto através da natureza.

Unindo de vez esse momento de reflexão pictórica que fizemos de início com o pensamento bergsoniano, somos capazes agora de adicionarmos outra perspectiva a essa problemática que apresentamos. Apesar de já notarmos um desejo pela imediatez se iniciando no período romântico, ele vem ainda acompanhado pelos preceitos clássicos da “boa pintura”, que nada mais são do que a busca pelas *poses privilegiadas*, “*os elementos formais transcendentés*” (DELEUZE, 2018a, p. 17) da imagem que apontam para as Ideias da filosofia antiga que povoam o pensamento humano até hoje como a morada das verdades eternas. Por isso, mesmo abrindo os olhos para o mundo ao redor, para a materialidade da paisagem, tudo que os pintores românticos conseguiam representar era o espaço em sua forma ideal - símbolos e texto, tal como falamos das obras de Friedrich (fig. 1) e Turner (fig. 2), que trazem a noite em sua máxima visibilidade para deixar claro o sentido metafísico e a exuberância pictórica que buscavam.

Já em Constable (fig. 3) e nos impressionistas, aqui representados por Manet (fig. 4), algo parece diferente. Nas noites trazidas por eles, as sombras com sua baixa visibilidade não apenas são respeitadas, mas dominam as telas, os contornos se confundem e os traços são menos precisos, provocando em nós a impressão de estarmos diante de um *instante qualquer*, um *corte* na imensidão noturna, de onde a natureza também ganha a liberdade de se tornar qualquer. Notemos que, de um ponto de vista bergsoniano, o instante e a natureza terem ganhado o mesmo adjetivo simultaneamente não é coincidência - sendo ambas categorias materiais, foi a materialidade que começou a se mostrar de outras formas. E é a partir daí, do abandono das poses eternas em favor dos “*elementos materiais imanentes*” (p. 17), que os ideais da razão cedem espaço à percepção da matéria.

Para Bergson, no entanto, apesar dessa substituição das poses privilegiadas pelos instantes quaisquer representar uma verdadeira revolução, iniciada pela ciência moderna com a geometria cartesiana e o cálculo infinitesimal e propagada

aos demais domínios humanos, ao fim das contas, o resultado é o mesmo: perde-se o movimento e nos afastamos da duração (DELEUZE, 2018a, p. 17-21). Por esse motivo que os impressionistas não conseguiram alcançar plenamente sua ambição, os efeitos de realidade, pois o real é necessariamente duração, mudança e movimento; um corte estático, por mais que aponte para um instante de percepção, ainda será uma percepção espacializada que se fecha para o todo. É claro que podemos perceber nos impressionistas, e até mesmo nos românticos em sua busca pela verdadeira essência humana na natureza, uma intuição originária, muito próxima ao não-ser noturno que atraiu a atenção de Chantal Akerman e Ivo Lopes de Araújo para o devir material, mas esse devir só pode ser entendido, não intuído - ele é representado, não presentificado.

É nesse sentido que Deleuze nos alerta para a possibilidade, ignorada por Bergson, de vermos o cinema como “o órgão da nova realidade a ser aperfeiçoado” (p. 21), pois em seus cortes móveis o todo está aberto, a duração está lá. O cinema aparece não apenas como mais um modo de expressão artística, mas como a possibilidade de uma percepção capaz de nos aproximar da matéria pura, de abrir nossos sentidos para a duração como um dado sensível, daí sua equivalência a um novo órgão. E não só uma outra percepção nos é possibilitada, mas também a experiência de um outro corpo e uma outra consciência; tudo que é necessário para se alcançar uma intuição absoluta.

Tal proposição, de uma outra instância corporal e de consciência presente na experiência fílmica, não é novidade no pensamento acadêmico há pelo menos 30 anos, quando a produção teórica começou a se debruçar sobre a complexidade do estatuto do corpo no cinema, de onde surgiram diversos debates; entre eles, o realismo sensorio proposto por Vieira Jr. (2020) como a característica central do cinema de fluxo. Em uma das obras mais fundamentais desta vertente teórica, Sobchack (1992) afirma que:

o plano (como o corpo humano) é invariavelmente o portador do "ponto de orientação do filme, O, em relação ao qual os outros objetos são organizados no mundo espaço-temporal ao redor". Assim como o corpo humano, o plano também funciona como um "órgão de percepção" (embora não seja o único); no entanto, fornece uma única instrumentalidade que acomoda vários campos sensoriais (não apenas a visão, mas o tato como apontado, e também, significativamente, o som) e funciona como "aquilo por meio do qual" o filme tem acesso ao seu mundo e o mundo existe para ele (e para nós). [...] Finalmente, o plano - esse traço "invisível" da atividade de ver do filme - atualiza tanto o desejo operacional quanto deliberativo

do filme de ver e mostrar, de perceber e expressar - em seu "nível mais alto", atualizando a visão reflexiva ou intencionalidade deliberativa que transforma a experiência operativa e significativa da consciência na significação da experiência consciente. [...] Quer o filme use ou não o equivalente visual do câmbio verbal "eu", sua própria existência é baseada no "mim" — o "eu mesmo, minha psique", que é o primeiro dos quatro termos de Merleau-Ponty. Na verdade, o que estou sugerindo aqui é que o poder de mediação e sua capacidade de comunicar a experiência da visão corporificada e incorporada reside na experiência *comum* tanto ao filme quanto ao espectador: *o ato de ver experimentado a partir do interior* (SOBCHACK, 1992, p. 134-136, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Essa reflexão do filme como uma “visão corporificada e incorporada”, erguida a partir das considerações fenomenológicas feitas em *O cinema e a nova psicologia* por Merleau-Ponty (1945 *apud* VIEIRA JR., 2021, p. 35), foi o início do desenvolvimento de uma tradição teórica que considera a experiência fílmica como “uma tripla articulação entre os corpos filmados, o do espectador e o próprio corpo fílmico” (p. 36). Nessas teorias do cinema do corpo, as complexas trocas entre essas diferentes instâncias corporais envolvidas foram majoritariamente e muito bem exploradas pelo ponto de vista das reverberações físicas que esse trânsito de afetos causa em nós, como a hapticidade evocada pelas imagens e sons, a câmera-corpo e a ressonância carnal que faz com que o espectador vibre “em frequências próximas [aos corpos filmados e fílmicos], permitindo ‘reconhecer e experimentar sensações, movimentos e posições mostradas na tela em seus próprios corpos’” (p. 46). Podemos pensar, de forma reducionista, que essas perspectivas apresentadas abordam esse triângulo de corpos (fílmico, filmados e espetatoriais) pendendo para o lado antropomórfico do esquema, concentrando-se mais nas sensações que experimentamos em nossos corpos e que compartilhamos com os que estão em

---

<sup>17</sup> Do original: “[...]the frame (like the human body) is invariantly the bearer of the film's "orientational point, O, with respect to which other objects are organized in the spatio-temporal surrounding world." Like the human body, the frame also functions as an "organ of perception" (although not the only one); however, it provides a single instrumentality that accommodates several sensory fields (not only sight, but touch as noted, and also, significantly, sound), and it functions as "that by means of which" the film has access to its world and the world exists for it (and for us). [...] Finally, the frame—that "invisible" trace of the activity of the film's seeing—actualizes both the film's operational and deliberative desire to see and to show, to perceive and express—at its "highest level", actualizing the reflective vision or deliberative intentionality that transforms the operative and signifying experience of consciousness into the signification of conscious experience. [...] Whether or not the film uses the visual equivalent of the verbal shifter "I", its very existence is predicated on the "me"—the "myself, my psyche" that is the first of Merleau-Ponty's four terms. Indeed, what I am suggesting here is that the power of the medium and its ability to communicate the experience of embodied and enworlded vision resides in the experience *common* to both film and spectator: *the act of viewing as experienced from within*" (SOBCHACK, 1992, p. 134-136).

tela, além dos afetos que, em certo sentido, emprestamos à câmera, “humanizando”-a. Testemunhamos um potencializado exemplo deste último tipo numa cena presente em *Sábado à noite*, quando a câmera, após um breve momento observando passivamente alguns pombos que passeiam por uma praça, começa a persegui-los apenas para acompanhar o voo provocado por seus próprios movimentos, num impulso lúdico daqueles que tivemos muitas vezes em nossa infância.

A razão de fazermos tais apontamentos é para indicar a posição de complementariedade que desejamos atingir com a nossa reflexão: nesse livre e complexo circuito de troca de vibrações entre corpos humanos e corpos filmicos, assim como nossas “memórias sensoriais” (VIEIRA JR., 2021, p. 43), que compõem nossa duração e nos fazem ser quem somos, estão envolvidas nessas transições de afetos, sendo reativadas e ampliadas a ponto de desencadearmos uma “subjetivação” da câmera, há momentos em que somos nós quem recebemos as vibrações de sua percepção material, de seu corpo-câmera e de sua consciência-filme, tornando-nos mais “objetos” - é aí que acessamos a pureza da matéria por superarmos nossa duração própria. Assim, defendemos aqui que é essa mesma tripla articulação corpórea que se encontra na base das teorias sensoriais do cinema, com os diversos câmbios perceptivos, corporais e subjetivos estabelecidos, que também nos possibilita ocasiões de intuição absoluta através de afecções que excedem a fisicalidade habitual de nosso sistema sensorio-motor. Desse modo, não apenas demonstrando que há as dimensões físicas e supra-físicas nessas imagens, mas que ambas estão intimamente interligadas, abrimos uma outra perspectiva para pensarmos, tal como já fora antecipado, o “gasoso” e o “invisível”, enfim, o metafísico, tantas vezes atrelados às diversas formas de ver, ouvir e sentir as imagens cinematográficas nas últimas décadas. Afinal, expondo de maneira mais clara o que permeou todo o nosso debate, ao condicionar o contato definitivo entre corpo e espírito à percepção pura, Bergson faz do acesso ao absoluto efetivamente e exclusivamente um contato sensorio.

Então, em meio a esse realismo sensorio do cinema de fluxo que nos coloca em um outro regime de sensações corpóreas, tornamo-nos também sujeitos a uma outra relação com a materialidade que habita a imagem. Porém, mostra-se indispensável ressaltar que, assim como Deleuze já afirmava que o potencial do plano de ser um corte móvel da duração está presente desde o nascimento do

cinematógrafo, inclusive quando ainda o condenávamos a apenas imitar a percepção humana, essa tripla articulação na experiência fílmica não é uma exclusividade dos cinemas ditos do corpo, mas sim uma qualidade inerente a qualquer plano cinematográfico de qualquer tradição estilística e estética:

Ao elencarem gêneros audiovisuais que até então gozavam de pouco prestígio junto às teorias hegemônicas do cinema, com sua preferência pelo cinema dito autoral (especialmente o moderno), autoras como Williams e Sobchack buscam também romper uma hierarquização instituída nos estudos fílmicos, inclusive na própria concepção de que experiências sensoriais disruptivas somente pudessem ser consideradas relevantes como objeto de análise quando situadas apenas nos domínios da autoralidade, muito presente num falso senso comum que prega a existência de um “cinema sensório” como um subgênero ou nicho dentro dos circuitos exibidores de *arthouse* ou como exclusividade do cinema experimental [...] (VIEIRA JR., 2021, p. 38-39).

Tal discussão encontra ecos nas questões já levantadas por nós ao discutirmos uma certa herança genética impressionista no cinema de modo geral. Na oportunidade, propusemos a esse gene uma característica recessiva, visto que as atitudes “enformadoras de mundo” sempre se mostraram dominantes em comparação às posturas que buscavam preservar um tipo de contato mais imediato; mas, apesar disso, ele sempre achou caminhos para se manifestar e se desenvolver em qualquer ponto da história do cinema, mesmo de forma discreta em períodos mais clássicos e/ou formalistas, até encontrar uma estética em que pudesse assumir o protagonismo - como defendido aqui, o cinema de fluxo. Enxergamos o caso dessa “multicorporalidade” envolvida no plano de modo análogo: ela está sempre lá, com os caminhos para o trânsito de afecções, entre os diferentes corpos e consciências, mais ou menos acessíveis, mais ou menos descomplicados, pelos menos para certos tipos de conexões, mas sempre abertos para a possibilidade de se atingir as mais variadas sensações e intuições em qualquer filme; porém, no caso dos que seguem uma estética de fluxo, certas trocas de vibrações parecem facilitadas, como se fluíssem sem obstáculos, tornando mais possíveis os tipos de interações sensoriais e intuitivas que ultrapassam nossa experiência média - isso se dá porque, pela presentificação, foram retiradas as barreiras postas pela representação.

É nesse sentido que vemos a estética de fluxo como uma etapa significativa no aperfeiçoamento do cinema como o órgão da nova realidade. Pois, num exame

mais minucioso dessa afirmação de Deleuze, podemos equivaler a analogia do órgão justamente a essa complexa instância corporal atingida na experiência fílmica, por mais que seu “funcionamento” perceptivo não seja previsível e esteja em um contínuo aperfeiçoamento. E a nova realidade a que ele se reporta, por sua vez, nada mais é do que a duração desejosa por se libertar da sombra da extensão, para que possamos enxergar o real pela continuidade de suas modificações, e não pelos estados estáticos que se apresentam à tendência mecanicista de nossa condição humana; de onde podemos tomar o gene impressionista, com suas raízes românticas, como um sintoma da urgência dessa nova realidade, uma pressão do impulso vital de se tornar presente em uma imagem, abrindo seu caminho para libertar a intuição do devir material da representação e finalmente se mostrar como percepção pura. Portanto, ao nosso ver, o cinema de fluxo surgir como um ponto de convergência entre essa herança impressionista e o realismo sensório não é algo aleatório, na verdade vemos aí uma complexa imbricação: tal como “a construção de um olho [...] é antes de tudo solução de um problema posto em função da luz” (DELEUZE, 2012, p. 90), a invenção do cinematógrafo e a constante exploração e desenvolvimento de suas potências sensoriais foram a solução “orgânica” construída progressivamente para se captar as vibrações cruas do mundo ao redor que são ao mesmo tempo matéria e duração, produzidas por esse esforço do devir material de se expressar e se presentificar em forma de arte.

Uma maneira de observarmos a trilha de obras artísticas e meios de expressão criados por esse impulso expressivo do devir é justamente acompanhar o caminho das modificações no status da natureza e da paisagem que vínhamos ressaltando. Primeiro, essa pressão em se presentificar do impulso vital abriu os olhos dos românticos para a natureza ao redor, estabelecendo-a como um tema pictórico digno e dando início ao processo de mobilização de um olhar que agora ansiava pelo encontro com um mundo que já estava dado fora da pura idealidade do ateliê, ainda que esse olhar continuasse refém dos preceitos racionais da pintura clássica ao se expressar através dos simbolismos das *paisagens textuais*. Mas os impressionistas, por sua vez, continuaram esse desejo pela mobilidade e se entregaram ainda mais a ele, iniciando uma busca pela representação imediata da pulsação do mundo diante de seus olhos - o objetivo agora era transmitir o fugidio da realidade que se apresentava aos seus sentidos, a efemeridade da constante fluidez dos cenários que lhes serviam de motivo, o que fez da *natureza qualquer*

interessante por sua pura existência. Foi esse espírito impressionista que habitava Lumière na criação de seu cinematógrafo e de suas “vistas”, fazendo com que a natureza qualquer ganhasse movimento e se atualizasse nos *espaços quaisquer* identificados por Deleuze, que desde então tiveram suas abundantes potencialidades exploradas como a principal matéria-prima por aqueles cineastas que preteriram a hegemonia do “olhar consciente” em lugar do “olhar sobre um certo aspecto do mundo”. Até que chegamos no ponto em questão, onde se observou, a partir da década de 80, uma concentração crescente de cineastas, com Chantal Akerman entre eles desde esse momento inicial, que fez surgir uma tendência estética em reação ao hiper-racionalismo maneirista que estava se estabelecendo, em que a materialidade ao redor, dos espaços quaisquer e de todas as instâncias corporais envolvidas, fora estendida a novos contornos, desvelando um outro estágio da relação com a espacialidade em nosso entorno que chamamos aqui de *paisagens durativas*.

Propomos esse termo como tradução à experiência material que observamos em *Toda uma noite* e *Sábado à noite*: um conjunto de espaços quaisquer que, pelo acúmulo de suas potencialidades e das afecções emanadas pelos corpos que os habitam, proporcionam uma intuição da materialidade como um bloco indiviso de vibrações e afetos que se espalham indefinidamente, numa experiência sensória que nos coloca diante do devir material absoluto. Nesse momento de intuição, aproximamo-nos da percepção da matéria em seus graus mais puros, onde o passado não aparece como lembrança, mas se mostra em sua totalidade pelo desempenho instantâneo do presente material, causando a dissolução dos limites espaciais entre as diversas imagens presentes. Dessa forma, integramos nosso corpo à materialidade da paisagem e aproximamos esta materialidade da paisagem à nossa experiência corporal através da extensão da plenitude de vida, que sentimos interiormente em nossos corpos, à toda matéria que antes víamos inerte, ao ponto de não percebermos mais as paisagem apresentadas em sua extensão, mas em sua duração. Por fim, é por essa possibilidade de sentirmos a presença plena da matéria na paisagem que vemos o cinema de fluxo como o novo degrau dentro do processo de representação, que agora passa ao seu estágio de presentificação, da natureza, em que finalmente sentimos nosso corpo, os outros corpos, a câmera, a paisagem, a cidade, a natureza, as imagens, o cinema, enfim,

tudo que emergiu da potência criativa do devir material, imersos no constante fluxo ininterrupto de memória e matéria que compõe a realidade.



**Figura 10** - *frame* extraído do filme *Toda uma noite* (1982), de Chantal Akerman.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos, enfim, a este momento de desfecho com a sensação de que estamos diante de uma espécie de foz, onde se encontraram rios de águas traiçoeiras e de difícil navegação, mas que de algum modo, ora com o pulso firme ao leme ora nos deixando levar, chegamos até aqui. Nossa sede inicial era entender o porquê de mergulharmos tão fundo em nós mesmos diante da noite, e assim tudo se mostrou turbulento desde o início. Bachelard nos revelou que nesse mergulho entramos em um reino metafísico, completamente oposto à razão e à lógica da superfície do dia, em que o *não-ser* nos puxa para baixo numa correnteza de devaneio e, de repente, vemo-nos sem consciência de nós mesmos, chegando ao fundo de nosso nada. Mas, em seu empreendimento fenomenológico, o autor deveria se manter nos arredores do limite da consciência, fazendo com que esse não-eu, esse nada que nos tornamos durante a noite, continuasse um mistério.

Encontramos, então, uma alternativa em Bergson, que, em seu esforço de nos desvelar a *duração*, dissolveu o nada e nos mostrou que além de nós mesmos só podemos encontrar outras durações, superiores ou inferiores à nossa, e que somos capazes de chegar a elas de forma consciente através da *intuição*. Para isso, sendo a experiência humana um misto de memória/lembrança e matéria/percepção, devemos nos desvencilhar de nossas lembranças para termos um contato perceptivo cada vez mais puro com a matéria, onde ela nos mostra sua própria memória, a consciência das coisas, e nos revela que todos nós e todas as coisas fazem parte do mesmo processo de *devir material* - esse singular bloco extenso de matéria que, em sua duração, apenas almeja se tornar algo diferente do que ele é em sua memória. Assim, para chegarmos ao ponto de uma intuição absoluta, devemos contrariar os impulsos naturais dos nossos sentidos e consciência humana, precisamos de uma outra percepção, uma outra consciência (o impulso vital) e um outro corpo (a totalidade do mundo material). No entanto, esta intuição, este conhecimento que se chega através dela, é inútil, não condiz com as necessidades imediatas do mundo ao redor, não nos ajuda a manipular a matéria, que é a finalidade última de nosso esquema sensório-motor.

É nesse sentido que, ao nosso ver, ao propor uma “divisão” da alma humana em um lado diurno e outro noturno, onde o primeiro opera pela razão e objetividade enquanto o segundo seria o reino do devaneio e da ameaça do não-ser, Bachelard

estaria na verdade designando temporalidades para esses diferentes modos bergsonianos de encararmos a realidade. O “mais natural”, que enxerga o mundo através de sua funcionalidade, categorizando-o, imobilizando-o em nome da praticidade, seria o lado diurno que utilizamos quando estamos sendo “úteis”. Porém, ao chegar da noite, quando costumeiramente encerramos nossas “funcionalidades” e as coisas ao nosso redor, de certo modo, também, passamos a ficar expostos à possibilidade de um contato diferente com o mundo, não mais mediado pela utilidade, talvez até sem mediação nenhuma. É neste momento que corremos o risco de vibrarmos na mesma frequência de toda a matéria ao redor, de *não-sermos humanos* por alguns instantes, sermos apenas coisas extensas que duram, matéria e duração, o presente desempenhando o passado, como tudo à nossa volta.

Percebemos, então, no não-ser provocado pela noite, algo que sempre esteve dentro de nós, guardado como um segredo, pois cada mínima partícula material que nos compõe possui essa consciência de que ela tem que reagir aos movimentos que a impactam, que ela tem que se modificar junto ao todo. É o não-ser que nos conta esse segredo e nos faz perceber equivalentes a toda e qualquer matéria, apenas fluindo nos ritmos do devir material. Mas, agora em posse dessa intuição do que seria o não-ser, ainda tínhamos um desafio: a noite das *paisagens urbanas* do *cinema de fluxo* seriam capazes de preservar essa potência do não-ser em suas imagens?

Com o nosso esforço inicial de apresentarmos a trajetória e a definição do cinema de fluxo, fomos capazes de perceber uma relação fundamental entre as imagens pertencentes a essa estética e a intuição do devir. No caminho para se chegar até esse ponto, - iniciando-se pelo amor romântico à natureza com suas *paisagens textuais*, passando pela mobilidade conquistada pelos impressionistas para captar a fugacidade da *natureza qualquer*, essas, por sua vez, ganhando movimento com o cinematógrafo de Lumière e se transformando em pura potencialidade nos *espaços quaisquer*, finalmente chegando ao fluxo com a retomada do contato imediato com o mundo, através do realismo sensorial, em resposta ao maneirismo hiper-racional - notamos que o modo de representação e a nossa relação com a materialidade presente nessas obras estava sofrendo uma transformação substancial à medida em que acompanhava esses movimentos. A progressiva depreciação das qualidades textuais e simbólicas do espaço nos

revelaram um processo de “desracionalização” desses espaços, levando-nos a um contato perceptivo cada vez mais puro em que a *presença* da imagem se faz ser sentida no lugar de sua representação, de onde surge a sensação de sermos a corporificação de algo, como nos disse Gumbrecht.

Outra percepção. Outro corpo. As condições intuitivas de Bergson sendo satisfeitas por uma imagem, tal qual a noite é capaz de nos proporcionar. Mesmo sabendo que um outro corpo já significa uma outra consciência, ainda nos encontramos com Sobchack para demonstrar que em contato com essa “visão incorporada”, que é um filme, a nossa consciência se vê diante de um outro que não sou eu, mesmo habitando o interior de sua visão, e assim experienciamos uma outra subjetividade. Desse modo, estabelece-se uma tripla articulação entre os corpos, percepções e consciências de quem assiste, de quem aparece em tela e também do próprio filme, onde cada parte desse arranjo emite e recebe afetos, impactando e requalificando uns aos outros. Nesse complexo trânsito de vibrações, sem o impedimento das representações com os planos centrífugos nos colocando em presença da matéria, ficamos mais suscetíveis a experimentar, no cinema de fluxo, momentos de percepção material que nos sensibilizam para afecções que extrapolam o nosso sistema sensório-motor, como se ganhássemos um novo órgão capaz de perceber esses estímulos antes invisíveis. E assim, com o acúmulo de afetos que recebemos dos corpos e dos espaços quaisquer, de repente vemos a materialidade se desfazendo dos símbolos e transformando as paisagens em cena em *paisagens durativas*, onde o que percebemos não são mais os espaços singulares, mas a intuição de um bloco heterogêneo que integra todos eles, e nós mesmos, a um único corpo absoluto que reverbera cada mínima vibração. O sonho romântico finalmente alcançado: o absoluto em uma imagem, não mais através da mediação de um texto, mas pela simpatia total com a matéria que tudo compõe.

Mas ainda precisávamos testar nossas reflexões, e para isso contamos com o auxílio dos filmes *Toda uma noite* e *Sábado à noite*. O não-ser e as paisagens durativas estão lá, ao nosso ver, ao passo que, em ambos os filmes, os eventos desconexos e os lugares aleatórios vão se unindo intuitivamente em uma rede inquebrável de conexões materiais quando, de repente, percebemos que esses mundos “irreais” na tela, esses eventos singulares que se passaram em Fortaleza ou em Bruxelas, são sobre nós, no aqui e agora, eles nos desvelam a verdadeira realidade, o fluxo contínuo do devir material, algo que a noite por si só também é

capaz de nos revelar. Só que aí percebemos uma outra coisa que esses filmes também nos mostram: em nossa experiência como espectadores, realmente podemos chegar a essa intuição que dá um corpo e uma consciência para as cidades, dissolvendo os contornos que colocamos entre as pessoas e as coisas, igualando tudo em nossa materialidade noturna, mas os sujeitos em tela, que presentificam nessas imagens a nossa própria relação com a noite, estão impedidos de ultrapassar suas durações próprias. E assim, somos pegos tentando recordar, ao final de um trabalho de pura inspiração noturna, qual teria sido a última noite em que o balançar das folhas sob a luz amarelada dos postes com o azul noturno no céu conseguiu penetrar as camadas úteis de nossa percepção, fazendo-nos coincidir com as folhas, com o poste, com a própria noite.

Então nos damos conta que a nossa experiência noturna, esse momento em que poderíamos nos sentir um só com o todo ao redor, capaz até de nos fazer perceber que nossas próprias ações e criações nada mais são do que uma resposta ao desejo de diferenciação do impulso vital, igualando a humanidade a todo tipo de vida, derrubando o raciocínio que separa o humano da natureza, este momento está se tornando cada vez mais inacessível por causa da lógica social e econômica que criamos e alimentamos, que faz tudo ser útil o tempo todo, que nos faz úteis o tempo todo, para assim vivermos num interminável dia. As consequências disso escapam à alçada desta pesquisa, mas pensamos ser interessante despertar esse debate à luz do choque entre a “cultura do sentido” e a “cultura da presença”, apontado por Gumbrecht (2010, p. 105) ao notar, no meio do último século, o aumento pelo interesse nas materialidades do texto dentro dos estudos literários e linguísticos, após um longo período de domínio absoluto das discussões hermenêuticas. Portanto, o que desejamos fazer aqui para colaborar com essa discussão é “sujar as mãos”, tal como fez Gumbrecht, inserindo no debate essas dimensões supra-físicas que há muito vem sendo percebidas nas diversas formas de contato sensível que experimentamos com as imagens cinematográficas contemporâneas, mas que não são tão bem desenvolvidas por causa da resistência encontrada em um ambiente acadêmico ainda majoritariamente dominado pela “cultura do sentido”. Mas se essa crescente das relações, tanto estéticas quanto teóricas, baseadas na presença significa um sinal de uma “nova realidade”, onde (re)aprenderemos a ter simpatia pelas coisas “exteriores” a nós e não apenas enxergá-las de acordo com uma necessidade momentânea, ou apenas os últimos murmúrios agonizantes de um tipo

de contato com o mundo que será completamente soterrado pelo consumismo, restando apenas a opção de nos isolarmos durante 90 minutos na presença de um novo órgão capaz de nos fazer sentir uma plenitude que antes sentíamos apenas em ouvir o silêncio de uma rua à noite, essa resposta só o tempo nos dirá.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J. **O olho interminável**: cinema e pintura. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AVERSA, L. G.; DOZOL, M. S. A força da natureza nos devaneios poéticos de Rousseau. *In: Artefilosofia*: Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP, Lisboa, n. 25, p. 201-215, dez. 2018.

BACHELARD, G. A poética do espaço. *In: Os pensadores*: XXXVIII. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 339-512.

BACHELARD, G. **A dialética da duração**. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Editora Ática S. A., 1988.

BACHELARD, G. **A intuição do instante**. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BERGSON, H. Introdução à metafísica. *In: Os pensadores*: XXXVIII. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 17-46.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, H. **A evolução criadora**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERKELEY, G. Tratado sobre os princípios do conhecimento humano. *In: Os pensadores*: XXIII. 1. ed. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1973. p. 7-50.

CAPISTRANO, R. O documentário (re)inventa a cidade: uma análise de Sábado à Noite (2007). **Anais do XXVII Simpósio Nacional De História**: conhecimento histórico e diálogo social, Natal, p. 1-14, jun. 2013.

CUNHA, E. F. **Cinema de fluxo no Brasil**: filmes que pensam o sensível. 2014. 161 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, G. **Cinema 2 - A imagem-tempo**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018b.

FRANGIOTTI, R.; ROSSET, L. **Metafísica antiga e medieval**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2012.

FREITAS, A. de. Apolo-Prometeu e Dioniso: dois perfis mitológicos do “homem das 24 horas” de Gaston Bachelard. *In: Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.32, n.1, p. 103-116, jan./abr. 2006.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GOMES, A. B. A. **Bergson e a criação artística**. 2013. 203 p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

JAPIASSÚ, H. **Para ler Bachelard**. 180p. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LE BRETON, D. **Antropologia dos sentidos**. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.

MACHADO, F. Bachelard e Bergson: uma psicologia temporal. *In: Kalagatos - Revista de Filosofia*, Ceará, Vol. 17, n. 2, p. 122-148, jan.-mar. 2020.

MACHADO, F. S. Diurno e noturno no pensamento de Gaston Bachelard. *In: Cadernos do PET Filosofia*, Goiás, Vol. 7, n. 13, p. 11-23, jan.-jun. 2016.

MARGULIES, I. **Nada acontece**: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MARTINS, F. A. C. Impressionismo francês. *In: MASCARELLO, F. (org.). História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. p. 89-108.

OLIVEIRA JR., L. C. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. 2010. 155 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RENA, P. Na noite da noite escura: figuras da noite no cinema brasileiro contemporâneo. **Anais do XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação**, Bahia, p. 1-15, dez. 2020.

RIBEIRO, E. S. Bergson e a intuição como método na filosofia. *In: Kinesis*, vol. V, n. 9, p. 94-108, jul. 2013.

VIEIRA JR. E. M. Estéticas da corporeidade e espectralidades à flor da pele no cinema contemporâneo do corpo. *In: Revistavisuais: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp*, Campinas, n. 13, v. 7, p. 32-50, dez. 2021.

VIEIRA JR., E. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. 241 p. Vitória: EDUFES, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/774>. Acesso em: 2 nov. 2022.

SOBCHACK, V. **The address of the eye**: a phenomenology of film experience. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem numa série de cartas**. 4. ed. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA., 2002.

STAROBINSKI, J. **Jean-Jacques Rousseau**: a transparência e o obstáculo. Trad: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

## REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

CONSTABLE, J. ***The edge of the Heath by moonlight***. 1810. Pintura, óleo sobre tela, 15 x 25,7 cm. Disponível em:

<https://www.wikiart.org/pt/john-constable/the-edge-of-a-heath-by-moonlight-1810-1>.

Acesso em: 20 out. 2022. Coleção particular.

FRIEDRICH, D. C. ***Two Men Contemplating the Moon***. 1825-1830. Pintura, óleo sobre tela, 34,9 x 43,8 cm. Disponível em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438417>. Acesso em: 20 out. 2022.

MANET, E. ***Clair de lune sur le port de Boulogne***. 1869. Pintura, óleo sobre tela, 81,5 x 101 cm. Disponível em:

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/clair-de-lune-sur-le-port-de-boulogne-835>.

Acesso em: 24 out. 2022

SÁBADO à noite. Direção: Ivo Lopes Araújo. Ceará: Alumbramento, 2007. 1 vídeo (62 min), p&b. Disponível em: <https://vimeo.com/71754704>. Acesso em: 29 jan. 2020.

TODA uma noite (*Toute une nuit*). Direção: Chantal Akerman. Bélgica: Paradise Films, 1982. 1 DVD (90 min), color.

TURNER, J. M. W. ***Fisherman at sea***. 1796. Pintura, óleo sobre tela, 112 x 142,5 x 10,5 cm. Disponível em:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-fishermen-at-sea-t01585>. Acesso em: 20 out. 2022.