

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
NUCLEO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL

ELEN NAIARA BATISTA MADEIRO

SOBRE A IMAGEM-MOVIMENTO OU AS CARTAS QUE ENDERECEI A  
DELEUZE

SÃO CRISTÓVÃO

2015

ELEN NAIARA BATISTA MADEIRO

SOBRE A IMAGEM-MOVIMENTO OU AS CARTAS QUE ENDERECEI A  
DELEUZE

Dissertação apresentada como requisito para  
obtenção do grau de mestre em psicologia, no  
curso de pós-graduação em psicologia social,  
na Universidade Federal de Sergipe.

Orientador: Prof. Dr. Kleber Jean Matos Lopes

SÃO CRISTÓVÃO

2015

TERMO DE APROVAÇÃO

ELEN NAIARA BATISTA MADEIRO

SOBRE A IMAGEM-MOVIMENTO OU AS CARTAS QUE ENDERECEI A  
DELEUZE

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de mestre em  
psicologia, no curso de pós-graduação em psicologia social, na Universidade  
Federal de Sergipe.

---

Orientador: Prof. Dr. Kleber Jean Matos Lopes

---

Prof. Dr. Jose Mauricio Manguiera Viana  
Membro interno

---

Prof. Dr. Romero Venâncio  
Membro externo

São Cristóvão, 31 de Agosto de 2015.

## AGRADECIMENTOS

Nesse momento de conclusão do mestrado acho muito válido agradecer às pessoas sem as quais eu não teria realizado este trabalho, àquelas que se não existissem em minha vida eu sequer gostaria de tê-lo feito e ainda àquelas que são coincidência das duas situações. Primeiramente gostaria de agradecer ao amigo-orientador e aos amigos de jornada Kleber, Laís e Luiz, só nós sabemos pelo o que passamos nesses dois anos e meio. Aos professores Maurício, Leila e Romero, por terem participado e contribuído de alguma forma. Aos amigos que a graduação me trouxe e que carrego até hoje, em especial a Elton, João, Lázaro e Marcel pelo cuidado, carinho e incentivo, por serem bons exemplos acadêmicos e também por todas as outras fuleragens. A Thiago (ou Jameson, ou James), amigo de longa data que também se tornou colega psicólogo e que me convidou a pesquisar cinema. Ao mestrado, pelos colegas de turma, de não-turma, enfim, pelas pessoas que botou em meu caminho (não vou me arriscar tentar listar todos os nomes porque sei que esqueceria de alguém), e principalmente pelos dois presentes que o programa me deu: Pri e Jay. À minha família, pai, mãe, avós, tios e tias, primos e primas que são meus tesouros; e às minhas irmãs que são partes de mim fora de mim. A Adla e Clarice, minha mais nova família, por me darem um lar “fora de casa”. Às mais lindas do basquete da UFS, que são minha equipe dentro e fora de quadra, e ao coach maravilhoso que foi super compreensivo com essa atleta aqui, principalmente na reta final da escrita. A Matthias, pelo suporte transatlântico e pelas promessas de tradução do meu trabalho para o francês. Aos colegas de trabalho (e de van) que foram sempre tão compreensivos e cooperativos. A todas as pessoas que me disseram que leriam meu texto, por me encherem de (falsas?) esperanças. Por fim a Deleuze, pedra angular do meu trabalho.

**“...é preciso falar primeiro aos olhos”**

**(Paul Virilio)**

## RESUMO

Esse trabalho busca estudar a taxionomia das imagens do cinema feita por Deleuze, considerando o cinema enquanto uma experiência que constrói seus sentidos. Esta pesquisa percorreu um caminho que passou por um cinema que faz pensar e se encontrou com um cinema que pensa ele próprio. Encontrou também revoluções conceituais, rediscutindo percepções, afetos e ações e colocando em xeque uma consciência ancorada num sujeito. O meu trabalho não se propõe a ditar verdades sobre a obra de Deleuze em questão, nem sobre nenhuma outra. Permito-me usar palavras despreziosas, das que não almejam estatuto de verdade, das que não aprisionam os sentidos, das que mobilizam parceiros e admitem a possibilidade de não ser. É um trabalho que pretende, a partir da minha experiência, abrir um campo de diálogo e possíveis compreensões com esse autor e obra tão enigmáticos quanto sedutores. Expor um modo de compreensão, uma significação peculiar criada para experimentar tal livro não aparenta ser um trabalho justo para um autor de tamanha repercussão e fama, ainda mais vindo de uma estudante de mestrado de uma universidade pública na capital do menor estado do Brasil. Mas é justo o trabalho a que me proponho, é apenas isso que será encontrado adiante. Sinalizo a dificuldade em lidar com o texto e em encontrar parcerias e referências, principalmente dentro da psicologia. Ao longo da pesquisa descobri que a aflição não é só minha, e que por isso enche o trabalho de coletividade e cumplicidade. Juntamente com as dificuldades e escassez de referências e parcerias é que se criam os escapes. Para que a carência não se transmutasse em paralisia, em meio a conversas, encontros e orientações foi que eu (um eu múltiplo, atravessado por forças diversas) escolhi o formato de cartas para dar vazão a todas às inseguranças e potências que habitam essa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVES: imagem-movimento; cinema; pensamento-movente; Deleuze.

## ABSTRACT

This work aims to study the taxonomy of film images made by Deleuze, considering the cinema as an experience that builds their own senses. This research has come a way that went through a cinema that makes you think and met a cinema thinking itself. He also found conceptual revolutions, revisiting perceptions, feelings and actions and jeopardizing a consciousness anchored in a subject. My work is not intended to dictate truths about the work of Deleuze in a matter, nor about any other. I allow myself to use unpretentious words, those that do not crave status of truth, those that do not imprison the senses, those that mobilize partners and admit the possibility of not being. It is a work that aims, based on my experience, open up a dialog field and possible understandings with these author and work as enigmatic as seductive. Expose a way of understanding, a peculiar significance created to try such a book does not appear to be a job fair for an author of such impact and fame, even more coming from a master's student at a public university in the capital of the smallest state in Brazil. But it is just the work that I propose, is just what will be found below. I signal the difficulty in dealing with the text and find partnerships and references, mostly within psychology. During the research I discovered that the affliction are not only mine, and therefore fills this work with collectivity and complicity. Along with the difficulties and shortage of references and partnerships is that are created escapes. In order that the grace not not transmute itself in paralysis, amid conversations, meetings and guidelines was that I (a self multiple, crossed by diverse forces) chose the format of letters to give vent to all the insecurities and powers that inhabit this search.

**KEYWORDS:** image-movement; cinema; thought-moving; Deleuze.

## SUMÁRIO

1- Sobre uma garota que gosta de cinema .....	9
2- Sobre um cinema que se move e pensa.....	16
• AS CARTAS.....	24
1- Está é a primeira carta que lhe escrevo.....	25
2- Escrevo-te hoje rodeada de boas companhias: música, batuques e a fumaça de um cigarro que não é meu.....	33
3- Hoje uma música no rádio me fez lembrar você.....	50
4- Além de ser uma honra tem sido uma experiência singular e bela.....	63
5- Esta é a ultima carta que te escrevo mas também poderia ser a primeira....	72
• REFERÊNCIAS.....	74

## 1- Sobre uma garota que gosta de cinema

Em 2009 recebi o convite de um amigo para junto com ele fazer parte de uma pesquisa sobre cinema através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). A proposta me encantou. Desde que consigo lembrar sou admiradora do cinema, muito leigamente, mas, ainda assim, uma admiradora. Iniciar um novo tipo de relacionamento com o cinema era o desafio implícito na proposta, mudar o status de admiradora para pesquisadora, não pude recusar. Até então, a função que eu cumpria era basicamente de assistir os filmes e pensar se gostei ou não e o porquê. Os porquês estavam normalmente relacionados à história do filme, à interpretação dos atores e à trilha sonora. Pensei que poderia ser interessante ler o que outras pessoas dizem sobre cinema, e tem sido.

Ingressei como bolsista voluntária no projeto de pesquisa “Produção de imagens e os modos de imaginação”, que teve vigência de agosto de 2009 a julho de 2010, meu relatório versava mais especificamente sobre “cinema, temporalidade e os modos de subjetivação”. A pesquisa tinha os objetivos iniciais de problematizar a relação entre modos de subjetivação contemporâneos e o cinema na atualidade; de investigar experiências de consumo e produção de imagens; e de inquirir os dispositivos produtores de imagens em suas relações com modos de imaginação, a partir do pensamento de autores como Paul Virilio, Gilles Deleuze e Henri Bergson. Nesse momento eu já tinha alguma aproximação com as obras de Bergson e Deleuze, ao menos com seus nomes, possibilitada pelas disciplinas da graduação em Psicologia que estava em andamento, mas Virilio foi uma completa novidade. Talvez por isso as memórias que tenho mais fortes desse início de pesquisa sejam referentes à leitura das obras “A máquina de visão” (2002) e “A arte do motor” (1996), e um pouco mais a frente, a leitura de um capítulo do “Guerra e cinema” (2005).

Em Virilio (1996, 2002) encontrei noções importantes sobre percepção, tecnologias do olhar, tecnologias de mídia e modos de aquisição das imagens que foram e são muito importantes na minha formação enquanto pesquisadora em cinema. Virilio aponta que a maneira como construímos as representações acerca do mundo com o qual estamos em contato sofre (má) influência das

tecnologias voltadas a pensar, imitar e substituir o olhar humano. O autor entende a relação homem-máquina, no que diz respeito a aparelhos ópticos, enquanto uma rivalidade na qual a evolução de uma dessas duas lógicas de olhar implica necessariamente a decadência da outra. Ele argumenta que essa evolução dos aparelhos ópticos e das máquinas midiáticas enfraquece os modos naturais de aquisição de imagens, que se apoiam no uso dos aparatos naturais (sensoriais) em contato direto com o mundo consolidando aos poucos as representações construídas e possibilitando fácil acesso a tais representações. Esse enfraquecimento gera uma crise na qual os modos artificiais de consolidação de imagens, as mídias e a logística da representação por elas criadas causam uma falsa impressão de empoderamento do olhar. A falsidade desse poder se dá quando através desses meios o olho humano alcança, cada vez mais rápido, realidades cada vez mais distantes mas também descarta as informações acessadas cada vez mais rapidamente. A intermediação imposta pelos *mass medias* e por outras tecnologias ao olho humano em seu contato com a realidade, segundo Virilio, gera uma espécie de vício no olhar, que se desacostuma em criar sentido às imagens bem como à realidade com as quais têm contato e se habitua a funcionar numa lógica de consumo (conforto) e não de consolidação das imagens. Na época, a leitura de Virilio me ajudou a pensar uma lógica de consumo das imagens cinematográficas e uma produção de cinema voltada para tal objetivo.

Olhando em retrospectiva para os primeiros seis meses de pesquisa PIBIC, que também corresponderam aos primeiros meses de pesquisa em cinema, vejo que as contribuições de Bergson e Deleuze ficaram um pouco renegadas para a produção do relatório. Na época, os frutos gerados pelo dialogo com os autores em questão foram poucos, mas isso é algo que só agora me encontro em posição de perceber. As ideias de Bergson (2006) sobre inteligência e intuição, enquanto meios dos quais nos utilizamos para apreender o mundo a nossa volta; sobre os problemas mal formulados; e ainda questões sobre tempo, passado, presente e retrospectiva foram citadas como embasamento teórico, porém sem travar diálogo direto com as argumentações cinematográficas. As leituras de Deleuze, nesse momento, não se aproximaram nem do Imagem-movimento, nem do Imagem-tempo. Textos do livro “Conversações” (Deleuze, 1992) ajudaram a me aproximar dos conceitos

de sucessão e de duração e, posteriormente, relacionar tais conceitos com alguns filmes.

Nesse primeiro ano de pesquisa, em paralelo aos primeiros passos do PIBIC, cursei uma disciplina sobre cinema vinculada ao departamento de Comunicação. Nesse curso pude ter contato com uma breve história sobre o surgimento do cinema e acesso a autores e abordagens não previstos no projeto. O que mais me interessou foi ver as diferenças nas produções cinematográficas desde o início. Em uma leiga comparação, de minha parte, entre as obras de George Méliés e dos irmãos Lumière, notei que os irmãos tinham um projeto de cinema com intenções de retratar a realidade (Mourão, 2002), a exemplo do filme “A saída dos operários da fábrica Lumière” (*La sortie de l’usine Lumière à Lyon*, 1895), de caráter documental que mostrava um trem em movimento que surpreendeu e assustou a audiência, enquanto o trem se aproximava os expectadores se afastavam (Barreto, 2014). Já Méliés, com toda sua teatralidade, teve sempre preferência por obras ficcionais e via no cinema a oportunidade de criar outros mundos, sua mais famosa obra é o curta “Viagem à lua” (*Le Voyage dans La lune*) de 1902 que já demonstra sua preferência por mundos mágicos (Mourão, 2002).

Outra referência marcante que conheci através dessas aulas foi a de Ismail Xavier, na entrevista *Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) Faz Pensar* (Xavier, 2008). Para ele a função do cinema não estaria atrelada simplesmente ao fato de transmitir conteúdos, mas sim à postura de provocar reflexões. Um cinema que questiona convicções e promove uma desestabilização de oposições pré-fixadas, como falso-verdadeiro, realidade-ficção, é o cinema que faz pensar. O maniqueísmo contido nesses pares de oposições retrata a ilusão de realidades estáveis quando uma forma não-ilusória de trabalhar com esses termos seria pensar as formas pelas quais um se transforma no outro. Antecipo que o interesse em minha pesquisa pelo cinema que faz pensar, desde então, percorreu um caminho que resultou no encontro com um cinema que pensa! É esse caminho que estou relembrando e recontando.

No primeiro semestre de 2010, uma das atividades do PIBIC foi ofertar uma disciplina optativa para alunos de graduação em psicologia, junto com meu orientador de pesquisa e meu colega de pesquisa. A proposta dessa

disciplina exigiu que participássemos desde o planejamento até a execução das aulas. Foi uma grande experiência na qual a integração do grupo envolvido possibilitou um trabalho entre iguais, onde todos contribuíram com ideias, sugestões e ações. Essa experiência não se ateve a uma relação de verticalidade entre orientador e orientandos, e para mim se configurou num grande (importante) aprendizado e numa imensa satisfação de me ver pela primeira vez experimentando um pouco do que seria a docência. O curso foi composto pela apresentação e discussão de 10 filmes e 3 textos. A cada semana víamos um filme ou um texto e discutíamos em sala de aula. Encerrada a aula, as discussões continuavam através de um blog criado exclusivamente para a disciplina. O blog servia ao mesmo tempo como espaço de discussão, uma extensão do que se iniciava em sala de aula, e de avaliação dos alunos através de uma mínima obrigatoriedade de participação. Foi gratificante ver que a maioria dos alunos utilizou o blog com empolgação e para além do que estava previsto, trazendo indicações e referências de outros textos e outros filmes evidenciando que as aulas estavam reverberando para além do espaço institucional. Voltei ao blog por esses dias (setembro de 2014) com o intuito de reavivar a memória para a produção deste texto e vi que a atividade virtual não durou muito mais tempo do que a institucional (se tomarmos por base a cronologia), mas com a releitura de alguns textos e comentários eu consegui rememorar o prazer daquelas aulas e discussões e pude ver o quão produtivo foi aquele espaço que possibilitou entre a turma, uma interação que transbordava a sala de aula e que ainda transborda e dura para além da contagem dos minutos, das horas, dos semestres, em mim e neste trabalho.

As reuniões de orientações de pesquisa, as leituras, os fichamentos, as preparações das aulas, as discussões com outros estudantes, a interação no blog, tudo isso deu a nossa pesquisa uma sustentação tal que nos permitiu produzir diversos trabalhos que foram apresentados em eventos científicos e publicados em anais. Permitiu também que o nosso relatório final fosse a submissão de um artigo. Nesses trabalhos foram discutidas as noções de olhar precário em oposição a um olhar absoluto, num contexto que explora condições de políticas do ver na atualidade. Discutimos também dois tipos de cinema que auxiliam a corporificar tais políticas, o cinema-que-aperta-o-coração e o cinema-que-retira-o-chão, sabendo que além desses dois, muitos

outros podem ser identificados, porém, esses foram os que emergiram em nossa experiência.

Abro aqui um espaço para falar um pouco mais sobre o trabalho de Lopes e Madeiro (2010), também conhecidos como Eu (Elen) e Kleber (meu orientador). Nossas produções falaram sobre a noção de olhar precário que, em oposição ao olhar absoluto, é um olhar que não se basta e que necessita de encontros que potencializem suas forças para a composição dos processos de produção de sentido. Encontramos o cinema como um campo no qual cabe perfeitamente uma discussão a propósito das condições de exercício do olhar precário. Condições que põem em exercício o reforço ou a acusação da política de controle na qual se baseia o olhar absoluto. O cinema muitas vezes aparece “como um entretenimento que ativa uma experiência sensório-motora ou o cinema que se propõe uma dimensão estética que aciona possibilidades de diferença, que busca outra dimensão temporal que não o aqui-agora, demandando assim a criação de outras realidades.” (Lopes & Madeiro, 2010, p. 11). Sinalizamos dois modos de cinema que dispõem as condições aludidas, à condição de entretenimento relacionam o cinema-que-aperta-o-coração e à condição estética, o cinema-que-retira-o-chão. O primeiro funcionando como um “dispositivo biopolítico produtor de subjetividades normalizadas, marcadas por processos de consumo que atendem a uma condição imediata dos sujeitos” (p. 11-12). Já o segundo, trabalha no sentido de “denunciar uma zona de conforto existencial e anunciar um convite a outras possíveis territorializações” (p. 12). Esse é um bom resumo do resultado de meu primeiro ano de pesquisa em cinema, um ano de muitas novidades, leituras e trabalhos apresentados e publicados.

Encerrado o ciclo desse PIBIC, a pesquisa continuou sem minha participação oficial mas fiquei muito feliz em acompanhar alguns encontros do novo projeto tendo o mesmo professor e mais dois alunos à frente. Nesse período foi que de fato se iniciou a leitura do livro Imagem-movimento, quando eu já não estava institucionalmente vinculada ao projeto e passava por um período crucial em minha formação: às vésperas de formatura, escrevendo monografia, fazendo dois estágios e já me preparando para seleção de mestrado. Não pude acompanhar todo o desenvolvimento da pesquisa deles, mas foi nesse período que fiz minhas primeiras leituras do cinema de Deleuze

e por inspiração desse grupo que decidi levar essa curiosidade e ambição para minha proposta de mestrado na Universidade Federal do Espírito Santo.

No meu projeto para essa, que foi a primeira seleção de mestrado de minha vida, eu trazia alguns questionamentos sobre produção e consumo de imagens. Eu me perguntava como pensar os processos de produção de sentido na contemporaneidade sem levar em conta as lógicas que os perpassam ou os tipos de experiência que promovem? Pensar tais processos implicava em questionar suas relações de captura e colonização e pô-las em movimento? Implicava também em desestabilizar o que já se encontrava naturalizado, com o intuito de abrir espaço para a invenção e atrelar novamente os sentidos produzidos às experiências que lhes são imanentes. Se sim, a produção e consumo de imagens, bem como os modos de imaginação e as políticas de constituição do ver e de gestão da vida, ocupariam um lugar de grande valor na dinâmica sócio-cultural da atualidade. O cinema enquanto produtor de olhares vem de encontro a nós e conquista também seu lugar dentro desse jogo político.

Entre perguntas e reflexões, no fim das contas, a minha primeira proposta de trabalho para mestrado foi descrita como uma intenção de me aproximar do pensamento do filósofo Gilles Deleuze através de seus cinemas, Cinema1: a imagem-movimento e Cinema 2: a imagem-tempo, e promover um encontro entre esse pensamento e a obra do cineasta Walter Hugo Khouri na tentativa de interrogar a oferta estética que o cinema brasileiro ofereceria.

Acho importante aqui revelar algumas nuances dessa proposta. Primeiramente, a sensação que eu tinha ao dizer para alguém que eu queria estudar esses livros de Deleuze em uma pesquisa de mestrado me fazia sentir bastante sincera, já que a intenção era verídica, e ao mesmo tempo um pouco perplexa por sentir que eu não fazia a mínima ideia do que significava estudar essa obra. Mas cada vez que eu dizia isso pra alguém que tinha algum interesse em Deleuze, os interlocutores davam a impressão de que a minha proposta era aceitável e interessante. Veja bem, não é que eu não estivesse segura de que era esse caminho que eu queria seguir, não havia dúvidas quanto a isso. O que estava em questão era o fato de não ser um caminho muito nítido, era não saber qual o próximo passo a dar, era não conseguir prever o que vem em seguida. O que me deixava perplexa era apresentar uma

proposta sem predições, era dizer (implicitamente) que eu não sabia o que poderia produzir, não sabia como a pesquisa iria se desencadear, pois a minha proposta era possibilitar encontros (entre eu, Deleuze e Khouri) e tais encontros se encarregariam de produzir a pesquisa.

Depois de não aprovada na seleção para o mestrado da UFES, a minha carreira foi percorrendo outros caminhos. Passei em um concurso publico para um município do interior de Sergipe e comecei a trabalhar como psicóloga educacional, entre outras atividades em que me engajei nesse período. Passados dois anos, me inscrevi para o mestrado da UFS, ainda com os mesmos interesses em cinema: Deleuze; produção e consumo de imagens, mas com uma sugestão de trabalho um pouco diferente.

Tirando de campo a especificação de um cineasta, a minha proposta de estudos para essa segunda seleção de mestrado foi partir dos modos já citados de pensar a atualidade, a experiência do cinema e os modos de produção de subjetividade e somar às reflexões de pesquisas anteriores os cinemas de Deleuze, Cinema2 – a imagem-tempo e Cinema 1 – a imagem-movimento, e dentro disso pensar as condições de exercício do olhar na oferta estética do cinema contemporâneo. Foi essa a proposta que conseguiu uma vaga no mestrado e ela que vem sendo trabalhada e sofrendo alterações desde março de 2013.

## 2- Sobre um cinema que se move e pensa

Minha aventura no mestrado em psicologia social da UFS iniciou com um projeto que pretendia analisar processos de produção e consumo de imagens articulando-os a possibilidades de acionamento da imaginação na contemporaneidade e, mais especificamente, objetivando estudar a articulação entre pensamento e temporalidade na produção de conceitos em Paul Virilio e Gilles Deleuze, com o intuito de problematizar a relação entre modos de subjetivação contemporâneos e a experiência do cinema na atualidade. Que era bem parecido com o trabalho que eu tinha feito no PIBIC, mas eu queria mesmo era inserir os livros imagem-movimento e imagem-tempo nessa história. O ingresso num programa de pós-graduação, acredito eu, é o instante que marca a transformação de uma garota que gosta de cinema em alguém que assume um compromisso com o cinema, mais especificamente o cinema de Deleuze.

O compromisso esbarrou e afrontou diversos outros interesses e segmentos de minha vida. Concomitante com o desenvolvimento da pesquisa, durante toda a duração do mestrado trabalhei para ter uma fonte de renda e confesso que foi a maior dificuldade encontrada. O mundo do trabalho pode ser cruel e desgastante, e assim o foi para mim. Dividir o tempo entre duas atividades de trabalho, uma remunerada e a outra não; uma muito necessária e a outra muito desejada; uma que me exigia uma quantidade de horas por semana especificada e a outra que ficava apenas com o tempo que restasse, acabou sendo o maior desafio desta empreitada. A concordata assumida para um máximo de 24 meses se agarrou ainda com mais seis e se defende nas últimas horas dos 30 meses transcorridos, não exatamente como se queria, mas estritamente o que se fez.

Da realidade vivenciada nesse período dentro do programa, mesmo não tendo encontrado muito suporte no quesito “estudar o cinema de Deleuze”, posso dizer que vi, ouvi e vivi coisas que muito têm a contribuir para o ofício de pesquisadora. Fazer pesquisas de forma esclarecida e concisa, compreender a importância de ir além de modelos modernos de ciência, na tentativa de que os caminhos percorridos fiquem mais visíveis e que as experiências encontrem espaço para falar através do que escrevemos. Construir uma ciência mais de

percursos do que de formatações. Tenho certeza que tais orientações estão povoando o pensamento e os trabalhos dos colegas de turma em maior ou menor grau, resguardando as diferenças de palavras e conceitos que podem ser escolhidos para significar tal aprendizado. De modo geral, as disciplinas não chegaram a atingir as especificidades da minha pesquisa. Nem tão pouco me deparei com projetos de colegas que tivessem essa temática em comum. Isso me fez sentir um pouco órfã. E não é que as disciplinas e os colegas de turma não tenham podido me ajudar ou influenciar de alguma forma, mas o fato de não ter encontrado muitas parcerias dentro do programa evidenciou a solidão de estudar Deleuze.

Bom, nessa tarefa solitária de estudar a taxionomia das imagens do cinema por Deleuze, iniciei minha leitura do Imagem-movimento e comecei a levar a problematização dos textos pras reuniões de orientação. A essa altura eu já tinha compreendido e sentido na pele que o Imagem-tempo teria que ficar para projetos futuros, pois o primeiro livro já demanda atenção e tempo suficientes. A tarefa que já era solitária quando eu pensava em aulas e colegas do mestrado, se mostrou também solitária quando recorri a parcerias externas. Essa situação mudou o rumo de minha pesquisa. O ponto é que existe pouca gente estudando e publicando sobre o cinema expresso por Deleuze. Diante disso, conversamos em orientação sobre a possibilidade de transformar o livro A Imagem-movimento no foco do meu trabalho, esquecendo aquela outra coisa de consumo de imagens e subjetividade, pensamos na proposta de dedicar nossos investimentos no livro e vemos a importância desse trabalho quando comparamos a grandeza do autor com a baixa produção a respeito dessa obra específica.

Quando comecei o trabalho, pensava no cinema como algo a ser experimentado, pensava que a experiência se daria quando o cinema entrasse em contato com algo externo que desse sentido a ele. Deleuze, sempre um passo à frente, já visualizava que o cinema é, ele mesmo, uma experiência; que ele constrói seus próprios sentidos. Qualquer significação fora dele é uma forma de mediação/ interpretação/ análise. Não é nisso que Deleuze parece estar interessado. Algumas páginas acima eu comentei rapidamente que essa pesquisa percorreu um caminho que passou por um cinema que faz pensar e se encontrou com um cinema que pensa ele próprio. É sobre isso que Deleuze

(1992) fala em seus dois livros sobre cinema: um cinema que pensa, imagens que são pensamentos. Ele faz um trabalho a que chama de taxionomia das imagens para livrá-las de interpretações por parte de outros sistemas de pensamento, a ele o que interessa é o que as imagens pensam por si.

Falar sobre o cinema a partir de como ele se mostra, é algo que ninguém havia feito antes dele. A leitura dessa obra não é fácil por sua abordagem inovadora e única, e também porque nunca é fácil ler Deleuze. A dificuldade de leitura se agrava um pouco mais pela dificuldade de encontrar parcerias que, assim como eu, se dediquem ao estudo dessa obra.

Inicialmente, eu queria saber até onde o livro de Deleuze poderia me ajudar em uma “compreensão” do cinema. Pensava na possibilidade de que o livro poderia me ajudar a “formar opiniões” sobre alguns filmes, e que a partir daí, livro e filmes serviriam para ilustrar minha produção de conhecimento.

Os primeiros momentos com o livro e as primeiras tentativas de falar sobre ele evidenciaram incompreensões e dificuldades de diálogo. Ao iniciar a leitura de capítulos do livro para posterior apresentação em reuniões coletivas de orientação, aconteceram duas coisas: primeiro que eu achei a leitura difícil, fosse pela erudição do vocabulário, ou pela especificidade e uso de termos técnicos do cinema, ou por procurar no texto o formato de uma certa convenção acadêmica (como a organização do texto em introdução; metodologia; desenvolvimento e conclusão), ou fosse porque se atribui comumente a Deleuze a característica de dificuldade que eu já conhecia antes mesmo de ler o livro em questão. Juntamente com a dificuldade na leitura, se dá a dificuldade em elaborar uma apresentação, um dizer, um algo sobre o texto. Dificuldade na leitura e na elaboração são tomadas aqui como uma única coisa.

O segundo acontecimento sobre isso foi perceber que a dificuldade em lidar com Deleuze não me pertence e não se limita a minha pessoa. No percurso desse trabalho, tive contato com pessoas que compartilham da mesma aflição. Então a minha pesquisa se transformou nessa tentativa de travar um diálogo com o Imagem-movimento (Deleuze, 1985), por mais difícil e doloroso que isso possa parecer. Às vezes frustrante e solitário. Mas é um trabalho que pretende a partir da minha experiência, que sim, é muito pessoal, abrir um campo de diálogo e possíveis compreensões com esse autor e obra

tão enigmáticos quanto sedutores. Expor um modo de compreensão, uma significação peculiar criada para experimentar tal livro não aparenta ser um trabalho justo para um autor de tamanha repercussão e fama, ainda mais vindo de uma estudante de mestrado de uma universidade pública na capital do menor estado do Brasil. Mas é justo o trabalho a que me proponho, é apenas isso que será encontrado adiante.

Para me ajudar e fazer companhia na solidão da tarefa, recorri também ao próprio Deleuze em outros textos, outras aparições. Particularmente alguns textos do livro *Conversações* (Deleuze, 1992) surtiram grande efeito e me ajudaram a elucidar algumas questões e me sentir mais intrigadas com alguns conceitos cuja importância inicialmente não reconheci. Esses textos não se limitam à discussão do Imagem-movimento, então pode ocorrer que em momento ou outro eu cite elementos que só aparecerão no Imagem-tempo mas que cumpriram importante função em meu processo de familiarização com a lógica cinematográfica deleuziana e seus conceitos, fosse clareando as ideias ou confundindo ainda mais.

Dentre as dificuldades do trabalho com o imagem-movimento, uma que tem sido recorrente é a dificuldade de encontrar as palavras certas para falar do livro, dos conceitos que estão nele e do papel a que me proponho junto com o livro. Ao longo de meses me preocupando com isso, começo a visualizar que talvez o problema esteja na ambição em “encontrar palavras certas”. Por que elas precisam ser certas? Encontrar/ procurar as palavras certas, considerar uma palavra como única possível para um enunciado é como dar a essa palavra direito de posse sobre aquilo de que se fala, é considerar que existe um sentido adequado, uma verdade a cerca do assunto, é uma interdição a outras possibilidades. O meu trabalho não se propõe a ditar verdades sobre a obra de Deleuze em questão, nem sobre nenhuma outra. Então a partir daqui me permito usar palavras despretensiosas, das que não almejam estatuto de verdade, das que não aprisionam os sentidos, das que mobilizam parceiros e admitem a possibilidade de não ser. Dizer sobre as coisas e experiências parece uma tarefa infrutífera posto que a qualquer momento elas podem desdizer e todas as palavras pretensas verdades, de uma hora para outra, se veem inverídicas. Desde já informo que em minha fala encontrarão gagueiras, palavras falseáveis e sentidos múltiplos, pois a pretensão não é de transmitir

uma verdade e sim de contar uma experiência tentando exprimir encontros e desencontros, fluxos e cortes que a possibilitam e constroem; e que tal experiência percorra e invente caminhos onde se encontre com outras.

Caso alguém queira compreender o trabalho de Deleuze sob uma perspectiva histórica, o autor indica que seja no âmbito de uma “história natural”. Este é um termo utilizado para se referir a disciplinas científicas que estudam coisas vivas. Aqui eu me pergunto em que sentido as imagens são coisas vivas? E para onde caminha essa história das imagens que Deleuze conta? Talvez as imagens sejam vivas em Deleuze no sentido de sua autonomia, porque ele não as considera do ponto de vista representacional, mas busca os sentidos que as imagens possam ter por elas mesmas, talvez até essas questões de sentido se misturem com questões de sensibilidade fugindo daquilo que as imagens possam ter e apostando naquilo que elas possam vir a ser. E ainda, nessa busca de sentidos não está uma busca por origem, por um começo histórico identitário (Foucault, 2008), essa história vai ser contada pelos caracteres que compõem as imagens e pelos conceitos que elas criam. É nesse contexto que Deleuze fala sobre uma classificação dos tipos de imagem e dos signos correspondentes, assim como são classificados os animais. Tal classificação foge aos grandes gêneros do cinema e dá ênfase aos planos, enquadramentos, fatores luminosos e temporais, que se combinam de diferentes maneiras para dar origem a diferentes imagens.

Para dar cabo de sua tarefa, a qual ele mesmo define enquanto uma taxionomia das imagens do cinema, Deleuze se aproxima da classificação peirciana dos signos, uma classificação relativamente independente da linguística. A linguística é considerada uma parte da semiótica que se refere à linguagem e tem Saussure como principal estudioso. Na linguística de Saussure, o signo é composto por dois elementos: o significante, caracterizado como imagem acústica, e o significado, fenômeno psico-semiológico que é desencadeado pelo primeiro elemento (Macedo, 2009). Muito se tentou fazer corresponder às imagens do cinema interpretações linguísticas, mas para Deleuze (1992) essas incursões não tiveram êxito e por isso ele resolveu investigar uma lógica que fosse própria ao cinema. Talvez, se a intenção de Deleuze fosse de fazer uma “leitura” das imagens do cinema ele tendesse para alguma interpretação linguística dessas imagens. Porém, o que ele pretende é

uma taxionomia, é a classificação das imagens como elas se apresentam. Para isso ele se inspira na semiótica peirciana no ponto em que esta permite um estudo dos signos neles mesmos, sem a necessidade de fazê-los corresponder às características da linguística, pois são signos de outra natureza. Para Deleuze (1992), o cinema, em função de seu automovimento, apresenta um tipo de matéria que, por sua novidade no campo das imagens e dos signos, necessita de uma nova lógica que equivalha a seu funcionamento.

Assumindo a perspectiva de que pesquisa se faz com entendimentos e desentendimentos, quero que um máximo de nuances, de certezas e de incertezas, das que venho tendo com essa leitura (por exemplo: não encontrar palavras, repetir as palavras do autor, não me fazer entender por aqueles que me ouvem e leem, e a dificuldade em encontrar referências e parcerias na especificidade do meu estudo) componham meu trabalho tanto quanto e juntamente com todas as outras coisas que não sei dizer.

Aponto que “taxionomia” tem sido uma palavra especialmente difícil pra mim. A cada fichamento e texto para apresentação em que repito a palavra, sinto que a minha repetição tem sido vazia, em vez de acrescentar mais sentido. Por isso parei nessa palavra para refletir sobre ela e ressignificá-la de modo que, em minha produção, ela não ocupe o lugar de uma repetição autômata e sim que o sentido que eu venha a encontrar nela some-se ao de classificação deleuziana. A minha reflexão sobre a palavra começa sabendo que com ela Deleuze se refere a uma classificação à maneira como foram classificados os animais. Eu fiquei pensando que taxionomia em um sentido mais estrito não é nada mais que a tarefa de nomear. Com isso Deleuze quer dizer que todo o trabalho dele em seus dois livros sobre cinema não passou de dar nome às imagens, porque todo o trabalho de produzi-las dotadas de movimento, sempre em interação umas com as outras de forma a criar conceitos e mundos foi assumido pelo cinema. Em comparação com a tarefa do cinema, a de Deleuze pode parecer realmente simples, mas não é.

Deleuze (1992, 1985) considera que Bergson e seu livro “Matéria e Memória” constituem uma situação única em termos de pensar a imagem. Nenhuma outra escola filosófica moderna se interessou pelo cinema, nem sequer por aquilo que é fundamental para uma lógica cinematográfica, as relações entre imagem e movimento. Por isso a relevância da obra “Matéria e

Memória”. Neste livro, Bergson elaborou novos conceitos que não mais consideravam a duração como algo condicionado ao movimento. Inspirado na teoria da relatividade, considerava que cabia ainda à filosofia criar e desenvolver uma nova concepção de Tempo, “um Tempo que é a coexistência de todos os níveis de duração” (Deleuze, 1992, p. 64). Seguindo a mesma linha, ele identificou um movimento, uma matéria e uma imagem que são mutuamente subordinados uns aos outros, por serem, talvez, a mesma coisa. Deleuze viu nessas inovações filosóficas bergsonianas a matéria-prima para a construção de uma imagem-movimento e de uma imagem-tempo que posteriormente se encontraram com o cinema.

A partir das leituras e reflexões que fiz até aqui, o que me aparece como ponto crucial da obra de Deleuze sobre cinema é a formulação sobre uma crise da imagem-ação, por ser essa um ponto de intercessão, confluência e bifurcação entre os dois tipos de imagem que dão nome às obras. A elaboração e conjuntura da crise envolvem a imagem-ação, a imagem-movimento e as configurações de caracteres que as sustentam. Familiarizada com esses conceitos consigo vislumbrar as mudanças que levam à crise e à imagem-tempo que ela anuncia. Se há um momento específico em que essa crise se instaura, arrisco dizer que é quando ocorre a falência dos esquemas sensório-motores. Tais esquemas são a base de funcionamento e configuração de um cinema no qual uma ação tem como produto uma percepção, e onde as percepções se contemporizam em ações. Ou seja, um cinema no qual o encadeamento das imagens relaciona de forma causal as sensações vivenciadas e as ações subsequentes, as percepções e os movimentos dos corpos. A crise se instaura quando não há mais ação possível, porque a percepção captou algo intolerável, insuportável. Tem-se aí um outro tipo de imagem, com percepções e afecções que mudam de natureza. Quando não se pode mais agir, o que resta? Adivinhar, supor, prever... não é um estado de inanição que se instaura com a paralisação da ação, é antes um estado de incômodo e desconhecimento que paralisa simplesmente por nenhuma ação do repertório ser suficiente para corresponder à situação que se apresenta. Órfã de ação, a percepção precisa estabelecer relações com alguma outra coisa. É nesse ponto que a imagem atual, em situação precária, se une a uma imagem virtual, imagem mental ou em espelho. Dessa união surge um cristal,

uma imagem cristal, uma imagem configurada à maneira de um poliedro que sempre tem algo pra mostrar em suas faces. O cristal tem sua importância por aquilo que se pode ver nele. O que se vê no cristal é o Tempo, a potência do tempo como devir, a potência do falso, um tempo emancipado do movimento, pois agora é o movimento que decorre do tempo. Com essa mudança da relação movimento-tempo, mudam também as relações da imagem com seus próprios elementos ópticos e sonoros. A imagem vira pensamento (Deleuze, 1992).

Como eu disse antes, poderia abordar a imagem-tempo porque, mesmo não sendo o livro-alvo do trabalho, li um pouco sobre isso, principalmente no *Conversações* (Deleuze, 1992). Mas é um longo caminho a se percorrer até lá, caminho do qual esse texto faz parte. Acredito que até aqui as elaborações acerca da Imagem-tempo foram superficiais e confusas devido a dificuldades já citadas, acredito também que trazer essas dificuldades para a escrita faz parte de um projeto muito peculiar de trabalho e de uma concepção específica de ciência (Latour, 2001, 1994). Juntamente com as dificuldades e escassez de referências e parcerias é que se criam os escapes. Para que a carência não se transmutasse em paralisia, em meio a conversas, encontros e orientações foi que eu (um eu múltiplo, atravessado por forças diversas) escolhi o formato de cartas para dar vazão a todas às inseguranças e potências que habitam essa pesquisa. Escrevi um total de cinco cartas que se destinam a Deleuze. Espero assim conseguir uma escrita melhor para tudo aquilo que trava em minha fala, para aquilo que não encontra espaço num estilo mais formal e moderno (Latour, 2001, 1994) de pesquisa.

## As Cartas

---

Caro Deleuze,

Esta é a primeira carta que lhe escrevo, e por ser a primeira fiquei um pouco na dúvida sobre como me dirigir a alguém que para mim é uma grande referência (inclusive bibliográfica). Encontrei o que acredito ser um bom tom nas cartas de Henri Bergson<sup>1</sup> e decidi, tal qual ele, te chamar de “caro”. Escrevo esta, e pretendo escrever-lhe outras mais, a respeito de sua obra sobre cinema, inicialmente sobre a minha leitura e experiência com a Imagem-movimento. Não pretendo nesses escritos fazer uma crítica da obra em questão, minha pretensão é antes criar uma mínima compreensão (uso esta no momento por falta de palavra melhor), não **sobre**, mas **com** seu texto. Acredito que escrevendo a você, a simples preparação destas linhas me ajudará a uma melhor elaboração e significação do meu objetivo. Não exijo nem espero resposta, para mim é suficiente a sua presença através de minha intenção em escrever para você e de minhas aproximações com seu pensamento. Acredito que Bergson também se fará presente em vários momentos em função da inspiração que me veio pelas cartas dele, e muito significativamente nesta primeira carta minha, por esta se referir mais especificamente ao primeiro capítulo que fala justo sobre as três teses de Bergson sobre o movimento.

Nesse primeiro capítulo você mostra a problematização apresentada por essas três teses. A primeira gira em torno da relação entre movimento e espaço percorrido, discutindo características como divisibilidade - indivisibilidade e homogeneidade - heterogeneidade, nesses dois elementos. Espaço e movimento não se confundem. Ainda sobre essa primeira tese, você insere um terceiro elemento: o tempo. “posições no espaço” e “instantes no tempo” compõem os chamados “cortes imóveis” que estão atrelados a tentativas (infrutíferas) de representação ou de reconstituição do movimento. Um conhecido meu me disse uma vez, numa conversa a seu respeito, que o que ele acha mais difícil ao ler um texto seu, é ao mesmo tempo aquilo de que ele mais gosta: sua escrita literal. Disse-me ele que você não trabalha com comparações, nem metáforas, nem intermédios, que quando quer falar de algo, fala literalmente e que isso espanta muito as pessoas. Eu não sei se já havia

---

<sup>1</sup> Texto disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/as-tres-cartas-de-bergson-a-deleuze/>

notado a falta de metáforas antes desse comentário, não sei se já tinha parado pra pensar nisso, mas sei que a partir daí notei essa ausência e notei também que às vezes eu preciso criar as metáforas que você não escreveu. Então peço licença pra dizer que falar sobre “posições no espaço”, “instantes no tempo” e “cortes imóveis” me faz lembrar o meu livro de inglês da 5ª série do ensino fundamental. Nele, os cantos inferiores das páginas continham a figura de um homem em uma bicicleta e era quase imperceptível alguma diferença entre as figuras de uma página e outra, mas ao folhear as páginas a bicicleta andava. Continuando em minha metáfora, essas figuras em cada página representariam os “cortes imóveis” e o folhear das páginas “uma idéia abstrata de sucessão subjugada a um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado no espaço”. Entendo a sua não-preferência por metáforas, pois a comparação parece bastante ingrata à obra de referência, mas eu preciso começar por algum lugar. Ingrata também parece ser essa tentativa de reprodução do movimento através de cortes imóveis... sobre isso você diz:

Por um lado, por mais que aproximemos ao infinito dois instantes ou duas posições, o movimento far-se-á sempre no intervalo entre os dois, portanto nas nossas costas. Por outro lado, por mais que se divida e subdivida o tempo, o movimento far-se-á sempre numa duração concreta e cada movimento terá pois a sua própria duração qualitativa (DELEUZE, 2009, p. 13)

Dois instantes, duas posições ou duas figuras impressas em bordas de páginas não configuram movimento, este aparece na passagem de uma a outra. Nessa passagem, encontramos não só uma mudança de instante (ou de figura), mas também uma mudança de tempo contabilizado, podemos trabalhar com segundos; milésimos de segundos, nano-segundos... mas também não é entre um segundo e outro que o movimento se mostra, é enquanto o segundo existe, enquanto ele dura. Um pouco complicado para quem aprendeu que espaço e tempo são variáveis que ajudam a descrever e calcular trajetórias (mais uma vez conhecimentos da época da escola). Me surpreendo pensando pela primeira vez que trajetória não é movimento, são coisas completamente diferentes. Você fala sobre movimento; Bergson fala sobre movimento; o cinema é movimento, imagem-movimento!

A minha metáfora ingrata se adéqua bem à ilusão de movimento que Bergson quis cinematográfica. Mas, assim como eu me remeto a imagens impressas nas orelhas das páginas de um livro velho, Bergson se referia aos fotogramas quando falava em ilusão de movimento. Nesse ponto você mostrou que o próprio Bergson já falava em outro tipo de relação entre movimento e imagem, que não ilusória. Pelo que eu entendi, nosso amigo só não alcançou a inspiração de relacionar a imagem-movimento que ele havia descoberto com a mágica cinematográfica, ou talvez o cinema não tenha alcançado tal descoberta a tempo de que seu descobridor pudesse reconhecê-la nas projeções. É você quem o diz, que o cinema em seu princípio trabalhava com câmera fixa e planos espaciais e imóveis, características que remetem aos cortes imóveis e ao tempo cronológico abstrato, que remetem ao movimento ilusório identificado e antagonizado por Bergson. Num momento posterior, o cinema apresentou mudanças que lhe permitiu não mais oferecer imagens que se utilizavam de falso movimento em sua projeção, mas uma imagem à qual o movimento pertence, em suas palavras:

A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade, far-se-á pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da tomada de vistas que se separa da projecção. Então o plano deixará de ser uma categoria espacial para se tornar temporal; e o corte será um corte móvel e já não imóvel. O cinema descobrirá exactamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matéria e memória*. (DELEUZE, 2009, 16)

Montagem, câmera, filmagem, projeção, planos e cortes cooperam entre si e produzem algo que não pertence a nenhum deles, algo que difere e independe desses elementos, produzem a imagem média, a imagem-movimento. A imagem que Bergson profetizou, mas não encontrou no cinema. E mesmo assim, a primeira tese dele sobre movimento, a tese que enuncia que o movimento não pode ser tomado em função do espaço percorrido, é o que você usa como referência pra iniciar sua caracterização da imagem-movimento.

Não sei qual o truque de Bergson com essas três teses, ou não sei se o truque seria seu, mas quando chega na segunda tese sobre o movimento, o

seu texto conta que Bergson vislumbra potências de realidade, mesmo que ainda sejam necessários aprimoramentos. Interessante como ele consegue livrar o cinema da armadilha de ilusão que ele mesmo descreveu e mais interessante ainda que a saída encontrada expõe o cinema enquanto um agregado arte-ciência-tecnologia. Para traçar esse caminho, a segunda tese primeiramente distingue duas ilusões diferentes sobre o movimento, a antiga e a moderna. Parece muito tranquilo pra você falar em “elementos inteligíveis, Formas ou Ideias que são em si mesmas eternas e imóveis” (2009, p. 17), poses e instantes privilegiados de um lado e em elementos materiais imanentes (cortes) e instantes quaisquer de outro. Para mim, enquanto leitora, mais uma vez fico à procura de outras palavras, desenhos ou até mesmo gráficos que me deem uma imagem mais acessível do que está sendo dito.

Mas sei que há um truque no cinema. Este utiliza tecnologias para reconstituir o movimento, é a evolução tecnológica que possibilita a projeção dos fotogramas equidistantes tendo como resultado a imagem-movimento. Não sendo apenas produto tecnológico, mas também das mudanças na concepção de movimento que protagonizaram a revolução científica e transformaram as artes modernas, como dança, pintura e outras. Há uma alteração conceitual por trás (e por todos os lados) dessas mudanças. Deixar de se referenciar a “instantes privilegiados” e passar a falar em “instantes quaisquer” mostra que a ênfase não está mais nas poses, nos momentos únicos, e sim no conjunto dos momentos sucedendo-se, no Todo que o movimento evidencia. Você relaciona esse “instante qualquer” ao “patético” de Eisenstein.

Não tenho conhecimento da obra de Eisenstein, nem sobre a dialética moderna nos filmes dele. A primeira vez em que ouvi falar sobre ele foi em seu livro e ainda não tive a oportunidade de assistir nenhuma das obras. O que soube, por seu intermédio, me faz entender que os filmes dele se enquadram e contribuem para essa revolução moderna na concepção do movimento. Por outras fontes, soube que o trabalho dele contribuiu significativamente para a consolidação do cinema enquanto arte e que teve grande destaque na inovação das montagens. Parece-me que a nomenclatura de “patético” quer indicar um não-extraordinário, nesse caso os instantes não marcam uma hierarquia entre si. Se antes as poses se sucediam numa evolução dramática em direção a um clímax transcendental, o patético quer desierarquizar e

escolhe os instantes que sejam equidistantes, não pelas Ideias que possam representar, mas são escolhidos de forma a enfatizar aquilo que acontece entre um e outro e que se relaciona com a imagem nela mesma: a transição, o movimento.

O que Eisenstein chama de “patético” não é algo distinto do instante qualquer, ele mostra que o qualquer pode ser marcante ou não e deixa claro em sua obra a preferência pelo primeiro. A questão é que os dois usos dos instantes (o posado e o qualquer) podem ter funções bem parecidas e serem englobados dentro de um Todo limitado, se não estiverem amparados por noções específicas de Todo e de movimento. Para assimilar essas noções, a ciência precisou do suporte de uma nova metafísica que Bergson forneceu. Quando você diz que “O próprio Eisenstein salientava que "o patético" supunha "o orgânico" enquanto conjunto organizado dos instantes quaisquer por onde os cortes devem passar” (2009, p. 20), entendo que esse conjunto se aproxima de uma noção de Todo pautada na nova metafísica bergsoniana, que é um todo aberto e que exprime o movimento. São relações complexas essas entre instantes quaisquer, cortes móveis, movimento e Todo. Você não adota a palavra “conjunto” utilizada por Eisenstein, opta pelo Todo que é um conceito importante e está diretamente relacionado com a terceira tese de Bergson. Essa segunda tese se atém mais ao papel do instante qualquer na produção do novo e da revolução metafísica que vai ocupar outros saberes contribuindo para a mudança de status do cinema de tentativa ilusória e infrutífera de reconstituição do movimento para grande promessa de uma nova realidade.

Quando referimos o movimento a momentos quaisquer temos de nos tornar capazes de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular, em qualquer um desses momentos: trata-se de uma conversão total da filosofia e é aquilo que Bergson se propõe fazer finalmente, dar à ciência moderna a metafísica que lhe corresponde, que lhe falta, como a uma metade falta a sua outra metade. Mas poderemos deter-nos uma vez entrados nesta via? Poderemos negar que também as artes terão de fazer essa conversão? E que o cinema seja nesse aspecto um factor essencial e até que tenha um papel a desempenhar no nascimento e na formação deste novo pensamento, dessa nova maneira de pensar? Eis pois que Bergson já não se limita

a confirmar a sua primeira tese sobre o movimento. A segunda tese de Bergson, embora se detenha a meio do caminho, torna possível um outro ponto de vista sobre o cinema, o qual já não seria o aparelho aperfeiçoado da mais velha ilusão mas, pelo contrário, o órgão a aperfeiçoar da nova realidade. (DELEUZE, 2009, pp. 21 – 22)

Aqui encontramos uma referência direta entre cinema, modos de pensamento e transformações científicas e filosóficas. Parece que Bergson não viu que o cinema, assim como outras artes, também poderia se aproveitar dessa “conversão metafísica” para explorar o movimento das imagens. Aquilo que o cinema promove, mesmo que eu não consiga ainda lhe dizer o que é isso, vejo que circula entre funções, conceitos e agregados sensíveis<sup>2</sup>, sendo ao mesmo tempo criador e criatura, uma espécie de híbrido<sup>3</sup> inventor de realidade. Tendo sido fundamental na revolução metafísica-científica-artística da maneira como ela aconteceu.

Eu gosto de resumir a terceira tese de Bergson, se me permite, em um enunciado muito simples: onde há movimento, há mudança. Nessas teses, você e Bergson estão sempre mencionando posições e instantes para referenciar o movimento ou as tentativas de reconstituição deste. Na primeira, discute-se que os instantes e as poses só podem configurar cortes imóveis, falso movimento. Isso quer dizer que, na tentativa de decompor o movimento, corre-se o risco de que instantes e poses sejam usados como unidades de medida, mas, se usados como tal aparecerão como repetição identitária de um qualitativo constante. Assim como na matemática, o 2 só representa a repetição “1+1” sem significar mudanças de natureza. Ainda na primeira tese foi dito que o movimento é heterogêneo, logo, essa condição de repetição não faz jus ao movimento. Para se aproximar do movimento através de instantes, é preciso abandonar as poses e considerar que a cada momento as figuras estão

---

<sup>2</sup> No texto “os intercessores” publicado no livro conversações (Deleuze, 1992) você fala a tarefa da ciência, da filosofia e das artes, que seriam, respectivamente, criar funções, conceitos e agregados sensíveis.

<sup>3</sup> No livro “A esperança de pandora” (Latour, 2001) encontramos várias referências ao que ele chama de “ator híbrido”. Tal nomenclatura objetiva fugir da dicotomia sujeito-objeto, afirmando que é preciso considerar a atuação e interação entre humanos e não-humanos equitativamente para compreensão dos coletivos que eles constituem.

sendo feitas e refeitas integrando a atualização do movimento, pertencentes a uma matéria fluente. Com essa mudança de perspectiva, o instante qualquer pode ser considerado não uma representação, mas um “corte imóvel” do movimento e assim, como anuncia a terceira tese, “o movimento é um corte móvel da duração, quer dizer, do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime qualquer coisa de mais profundo que é a mudança na duração ou no todo” (2009, p. 22)

Então, se eu entendi bem, o instante qualquer configurado como corte imóvel é um “pedaço” de movimento, que por sua vez e por ser fluente, é um pedaço do Todo. Esse Todo não é um conjunto porque conjuntos são limitados, o Todo é aberto. Esse Todo não é um conjunto porque conjuntos são definidos pelos objetos que eles contêm, por suas partes; o Todo não se define, está sempre em movimento e não tem partes como um conjunto, pois não há divisão de um todo sem haver mudança de natureza (o Todo não pode ser representado por  $1 + 1$ , o conjunto sim). O movimento é aquilo que está presente no todo, no instante e entre eles. Se os instantes são posados, ou seja, se remetem a uma transcendência, não há movimento neles nem entre eles, e vão corresponder a algo fixo, não-aberto. Se os instantes são quaisquer e eqüidistantes, o movimento que se dá entre um e outro resulta na mudança qualitativa que remete a um Todo produtor de novidade. Estar em relação com o movimento e com o todo é o que faz com que a fórmula injusta (“cortes imóveis + tempo abstrato”) não seja aprisionada no status de ilusória. Aliás, você afirma que se poderia definir o Todo pela relação, “é que a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos” (2009, p. 25). Pela forma como está escrito, me parece que entendi bem sim, mas ao mesmo tempo, espero que não fique só no entendimento e que estes ganhem desdobramentos, que venham possibilitar novas coisas ao longo das próximas leituras e escritas.

As três teses sobre o movimento são fundamentais para contextualizar o porquê de você conseguir agora algo que Bergson não conseguiu levar a diante. Primeiramente foi preciso presentificar o movimento e emancipá-lo do tal espaço percorrido, que serve perfeitamente à lógica analítico-científica do conhecer, dominar e prever. Presentificado, o movimento não é passado nem futuro, é sempre atualização. Foi preciso também, em segundo lugar,

diferenciar duas formas de tentativas de reconstituição do movimento, uma baseada em instantes privilegiados e outra em instantes quaisquer. A segunda, quando embasada pela nova metafísica bergsoniana encarna a realidade do movimento. Terceiramente, ainda com base nessa revolução metafísica, o movimento pode ser decomposto em cortes imóveis e ele mesmo é um corte, só que móvel, de um Todo, da duração. De outro modo, você diz que:

O movimento tem pois de certo modo duas faces. Por um lado ele é aquilo que se passa entre objectos ou partes, por outro é aquilo que exprime a duração ou o todo. Ele faz que a duração, ao mudar de natureza, se divida nos objectos, e que os objectos, ao aprofundarem-se, ao perderem os seus contornos, se reúnam na duração. Diremos pois que o movimento relaciona os objetos de um sistema fechado com a duração aberta e a duração com os objetos do sistema que ela força a abrir-se. O movimento relaciona os objectos entre os quais se estabelece com o todo mutante que ele exprime, e inversamente. Pelo movimento o todo divide-se nos objectos e os objectos reúnem-se no todo: e, entre os dois justamente, "tudo" muda. (DELEUZE, 2009, p. 27)

O interesse pela tese do primeiro capítulo de Matéria e Memória e a evolução tecnológica do cinema permitiram-lhe esse encontro com a imagem-movimento. Como você mesmo disse, uma coisa não se mostra inteiramente no seu início, é preciso amadurecimento para mostrar tudo do que se é capaz. No início do cinema, Bergson apenas conseguiu visualizar imagens instantâneas, mas seu brilhantismo teorizou sobre os cortes móveis da duração. Você teve o prazer de presenciar o movimento no cinema, as imagens-movimento e imagens para além do movimento. Eu me despeço agora e vou ficar tentando amadurecer a minha experiência com esse primeiro capítulo do seu livro, afinal, estando esse encontro tão no início, ainda não mostra todo seu potencial. E já vou me preparando para experimentar o capítulo dois, pra que esse nosso diálogo continue. Até breve.

Abraço,  
Elen.

Caro Deleuze,

***Escrevo-te hoje rodeada de boas companhias: música, batuques e a fumaça de um cigarro que não é meu.*** Seus escritos sempre despertam inquietação em minha pessoa, por isso volto a lhe escrever. Cada tentativa de escrita, cada aproximação com sua obra, cada capítulo que leio (e a cada vez que releio um capítulo) me permitem repensar termos, conceitos, ideias, relações, etc e me vincular, um pouco mais, a essa aventura que é descobrir o pensamento movente. Curiosamente, o verbo descobrir é sinônimo tanto de desvendar; solucionar; esclarecer, quanto de desamparar; desproteger; vulnerabilizar, e na abrangência das palavras eu vou descobrindo um trabalho que se quer vulnerável e que quer se expor descoberto frente a tantos muros que nos encobrem.

Me perguntei então sobre a vulnerabilidade de imagens e movimentos. Que tipo de relação, de aproximação, de apropriação, de significação se faz possível para cada uma dessas palavras? E se é possível que elas sejam mais do que palavras no cotidiano? A minha vontade era de saber se essas duas palavras tinham corporeidade para diferentes pessoas, que precisassem ou não lidar com esses conceitos em sua vida. Um dia, num misto de ânsia e desespero, perguntei a uma amiga se ela sabia o significado de “movimento” e de “imagem”, e quando percebi estava refazendo as mesmas perguntas a cada um que eu conhecia. Então, vendo que as respostas foram muito próximas dos significados apresentados em dicionários e das noções básicas de física, vieram as primeiras ideias pra esta carta.

Sobre movimento, tive respostas referenciando-o geralmente ao deslocamento de um corpo no espaço, quando sai de um lugar para outro, ou a mudanças de posições desse corpo sem necessariamente ter percorrido uma distância, como correr numa esteira ergométrica. Devo concordar que a pergunta é um tanto infeliz, pois questionar pelo “o que significa” traz a expectativa de uma essência e não das experiências atreladas ao conceito, promove uma separação entre “teoria” e “prática”, nesse sentido, eu assumo o fardo e tento ver o que as respostas que eu obtive têm em comum com outras abordagens teóricas sobre movimento. Na perspectiva de uma ciência moderna (Latour, 1994), por exemplo, disciplinas como a Física se voltam para

o movimento com o objetivo de decompor para conhecer e controlar, levando em conta diversos elementos, tais como: espaço percorrido, velocidade, aceleração, etc. Dentre outras coisas, despertou minha curiosidade o caráter 'referencial' do movimento na física, porque para mensurar qualquer elemento, para que seja possível pensar um movimento, é preciso antes de tudo definir um referencial, pois o movimento enquanto deslocamento no espaço precisa estar sempre em relação a algo teoricamente parado, em repouso. Como li na definição de um dicionário: “só se pode medir o movimento relativo. O movimento absoluto não possui significado”. Fico com a impressão de que para a física e para os cientistas modernos, em absoluto só poderia existir algo como um não-movimento, o zero absoluto da escala Kelvin. Mas a questão para mim não é diferenciar movimento relativo de movimento absoluto, é muito mais chamar atenção para o fato de que o referencial com o qual o movimento se relaciona deve ser, tecnicamente, um corpo em não-movimento, um absoluto. Isso porque as desejadas análise, previsão e dominação do fenômeno “movimento” só podem ser feitas por algo ou alguém de fora desse movimento, alguém que tenha a idoneidade característica dos não-envolvidos.

Nos entendimentos que me mostraram sobre “imagem”, assim como aparece em algumas disciplinas de estudo, o termo imagem é entendido como representação de alguma coisa. Nesse sentido, as imagens têm seu valor sempre atrelado a um pedaço de realidade, o qual representa e que lhe transcende. Mas dentre as respostas que ouvi, houve uma que fugiu ao padrão de representatividade e apresentou uma novidade ao conceituar imagem como “algo que pode ser visto”, não tratando a imagem pelo que representa e sim por sua apresentação sensível.

A imagem concebida como algo que pode ser visto sai do status de representação para ganhar o status de coisa, uma espécie de assujeitamento. Ainda não é o conceito que seu livro apresenta, mas se aproxima bastante de quando você equivale “todas as coisas” a “todas as imagens” (2009, p. 96). Podemos nos perguntar sobre os lugares que as imagens ocupam e como isso está relacionado ao conceito que se tem delas. A exemplo da religião católica e o apreço que tem pelas imagens de seus santos e do Cristo que só têm valor quando embasadas na teoria de um mundo melhor do que este que um dia todos os que crerem poderão conhecer. Imagem como representação do

sagrado. Arrisco dizer que a concepção de imagem como representação está diretamente ligada a teorias metafísicas e concorrem juntas para uma concepção de mundo, com isso, a mudança de “representação” para “algo” transforma não só o conceito de imagem, mas também a concepção de mundo atrelada a ela.

Além das opiniões dos amigos a quem consultei, diversos outros meios de informação e conhecimento de mundo me mostram que as imagens têm grande importância no mundo, principalmente pelos mercados que são articulados em torno delas, como na publicidade, no ramo da estética e cosméticos, na moda, nas artes, no entretenimento, etc. nas mais diversas esferas da nossa sociedade, elas estão aí aparecendo e sendo peças fundamentais. Mas, diante e a despeito de tudo isso, você me aparece com uma abordagem científica e nada convencional das imagens, através do cinema, que vem a ser o meio material imagético por excelência. Quando eu penso que as imagens constroem mundos e pensamentos tanto quanto qualquer outra coisa, você me diz que mundo, pensamento e qualquer outra coisa são imagens. Assimilar que tudo no mundo são imagens não é tão simples pra mim, por isso, nessa carta eu vou percorrer uma trajetória do seu livro na qual você traça revoluções conceituais imprescindíveis pra que eu possa participar minimamente dessa conversa de mundo material imagético. Pra começar, eu vou simular que perguntei pra você o que significa “imagem” e o que significa “movimento”, e de antemão eu já sei que a resposta não foi simples. A primeira coisa que você fez foi situar as imagens no cinema, por ser o meio em que elas não precisam de translação nem tradução, é o meio onde elas estão se expressando sem intermediários. Depois de configurado o ambiente, você começou a destrinchar para mim as camadas dessa imagem autônoma, que é a cinematográfica.

Você aponta na imagem cinematográfica vários elementos, como: quadro, enquadramento, extracampo, plano e decupagem. O quadro sendo formado por tudo o que está na tela, é o conjunto das imagens que estão aparecendo. Já o enquadramento é que vai determinar o que aparece ou não. Os limites de um enquadramento não se fazem suficientes para impedir que os aparecidos se relacionem com coisas que não aparecem e por isso existiria o extracampo – tudo aquilo que mesmo não sendo visto nem ouvido se faz

presente. Essa ideia de invisíveis e inaudíveis incomoda um pouco quando se busca entender ou pensar o cinema, uma arte audiovisual.

Entretanto você mostra que às vezes os quadros tentam se fechar e se constituir de forma tão centralizadora que nada fique fora de seu controle e então o complexo agregado das imagens mostra que para cada enquadramento haverá sempre um fora; para cada conjunto pensado, haverá sempre um conjunto maior e assim sucessivamente, e sempre interligados como numa série invertida de Matrioskas, aquela bonequinha russa que traz à tona sucessivamente uma outra quando ela é partida ao meio. Uma outra coisa além das duas partes que compõem a boneca, na boneca. Situações de vida que alimentam esse fora que estende as possibilidades ao infinito. Recorro a você e lhe trago suas palavras até como um modo de reforçar em mim esse exercício de lhe pensar. Você diz:

É este o primeiro sentido daquilo a que se chama fora-de-campo: enquadrado um conjunto, e portanto visto, há sempre um conjunto maior, ou outro com o qual o primeiro forma um maior, e que pode por sua vez ser visto, na condição de suscitar um novo fora-de-campo, etc. o conjunto de todos esses conjuntos forma uma continuidade homogênea, um universo ou um plano de matéria propriamente ilimitado. Mas não é certamente um “todo” (...) Não é que a noção de todo seja destituída de sentido; mas não é um conjunto e não tem partes. É antes aquilo que impede cada conjunto, por maior que seja, de se fechar sobre si e o que o força a prolongar-se num conjunto maior. O todo é pois como o fio que atravessa os conjuntos e dá a cada um deles a possibilidade necessariamente realizada de comunicar com outro, ao infinito. Assim o todo é o aberto e remete mais para o tempo ou até para o espírito do que para a matéria e para o espaço. (DELEUZE, 2009, pp. 35-36)

Como se você estivesse me dizendo isso ao vivo, a cores ou mesmo em preto & branco, esse aberto que imana ao quadro poderia ser tomado como uma situação onde exista uma tendência à constituição e afirmação dele

próprio, que também não consegue fugir a esse Todo aberto, infinito e movente? Assim sendo, arrisco em tomar com você o quadro como um conjunto dentre tantos outros que são interligados pelo todo e a depender do enquadramento, o extracampo pode deixar mais evidente a relação entre um conjunto e outro, mostrando que fora do quadro há mais imagens que podem formar um quadro maior, ou, quando o fio que liga um quadro e outro é mais ralo e/ou franzino, o extracampo assumiria a característica de evidenciar o todo que passa por cada conjunto e os interliga. O extracampo como aquilo que carrega sempre essas duas tendências, mesmo que às vezes uma esteja mais visível do que a outra. Não fosse essa relação que os quadros mantêm com o todo transespacial e espiritual, talvez o quadro conseguisse se afirmar enquanto auto-suficiente e controlador, mas justamente, sem a noção de todo se embrenhando em cada quadro, não seria cinema.

Ainda falando sobre os elementos da imagem cinematográfica, você traz a decupagem e o plano para a conversa. O plano como a sequência de imagens que aparece entre dois cortes. Chama por decupagem o planejamento de como os planos serão filmados e como eles irão se relacionar entre si no filme. Você aponta uma relação entre decupagem e plano, e como ela acontece nos limites do quadro e começa a me dar pistas do que você considera movimento quando diz que a decupagem é a determinação da sequência de planos, quadro a quadro, e o plano sendo o que se passa nos quadros. Bom, meu pouco “conhecimento” no assunto é suficiente pra entender que aquilo que passa é a variação, o movimento. Assim sendo, você colocou juntos, inseridos no e constituindo o plano, imagem e movimento. Na sua definição de movimento, você dá a ele duas características que eu acho valioso citar com suas palavras:

Assim sendo o movimento tem duas faces, tão inseparáveis como o direito e o avesso, a frente e o verso: *é relação entre partes e é afecção do todo*. Por um lado modifica as posições respectivas das partes de um conjunto, que são como os seus cortes, cada um imóvel em si mesmo; por outro lado é em si mesmo corte móvel do todo, cuja mudança exprime. Sob um aspecto é dito relativo; sob o outro, é dito absoluto.

O que você faz a partir dessa concepção de movimento que apresenta, é se afastar das concepções tradicionais. Nesse destronamento das imagens cinematográficas que você faz, por um lado o movimento aparece entre cortes imóveis modificando suas posições, por outro, é mobilidade arrebatadora que liga as partes ao todo. Coloca o plano, com imagem e movimento que o constituem, entre o enquadramento e a montagem, entre o conjunto e o todo. Esse plano, o da imagem-movimento, operaria fundamentalmente através de cortes móveis (que você explica quando apresenta as três teses de Bergson sobre o movimento) e sua mobilidade só poderia vir da duração. A expressão da duração no plano, apesar de remeter ao todo, só poderia ser parcial, fatiada, fazendo menção do todo nas partes, mas sem reduzi-lo a um conjunto enquadrável, porque o Todo, sendo o Aberto, não cabe no quadro. De outro lado, a variação das partes dos conjuntos faria aparecerem corpos, aspectos, dimensões, distâncias, e posições respectivas dos corpos mutantes, que estão sempre se modificando.

O que eu venho notando, é que o plano tem um papel muito importante e atuante nesse universo das imagens autônomas. Ele é a instância responsável por dar conta das imagens que aparecem e dos movimentos executados. Não foi à toa que eu usei a palavra “instância”, meu objetivo foi o de insinuar qualquer coisa haver com o termo freudiano “instância psíquica”, já que você mesmo faz uma aproximação entre plano e consciência. Na lógica do cinema de imagem-movimento, você afirma que o plano é consciência. Isso porque aquilo que funcionaria subdividindo a duração, no que diz respeito à relação que estabelece com as partes dos conjuntos, e reunindo objetos e conjuntos na duração do todo, seria a consciência. Essa relação que você traça, promove vários ecos e dúvidas. Na psicologia é comum atribuir qualquer consciência a um sujeito, mas você retira-a do sujeito para dar ao plano. E não é o caso de dizer que existam planos conscientizados, é o plano que é consciência. Não é sobre a consciência **de** um sujeito que você está falando, nem consciência **de** qualquer outra coisa. A consciência não seria posse de nenhuma entidade, seria um corte móvel desse universo. É pela aparição dos cortes móveis, pela expressão do todo no movimento, que você consegue

igualar plano e consciência.

Seja referente às partes do conjunto (movimento relativo), seja referente ao todo (movimento absoluto), movimento implica mudança, variação. Eu me pergunto: em qual materialidade podemos encontrar tais mudanças? Você me responde: nas imagens! E diz mais, as imagens não estão ali para representar ou evidenciar o movimento, elas não são um meio através do qual se atinge um fim, elas são justo a materialidade do movimento, a imagem é qualquer coisa e todas as coisas são imagem. A imagem é movimento.

A imagem-movimento é justamente aquilo de que Bergson não considerava que o cinema fosse capaz e mesmo assim você consegue extrair de teorias bergsonianas as bases para criar essa sua imagem. A mobilidade que Bergson acusava o aparato cinematográfico de ser incapaz, você a encontra e absolve a falta. Ao mesmo tempo, você absolve Bergson do possível falso julgamento alegando diferenças entre as imagens de um cinema primitivo e de um cinema posterior. Avanços tecnológicos, como já conversamos anteriormente, a exemplo da mudança da câmera fixa para câmera móvel, são os artefatos que podem ter contribuído para esse desenvolvimento do cinema, mas a grande virada aconteceria quando o plano passasse a subdividir a duração e reunir as partes, sendo consciência, momento que você considera que talvez Bergson não tenha vivenciado.

Então, a partir daqui eu estou considerando que houve um momento em que o cinema ainda não se organizava dessa maneira que você descreve, quando o plano ainda não era consciência, ainda não havia imagem-movimento e sim imagens em movimento. Entendo também que entre todas as coisas que contribuíram para que esse universo das imagens se formasse, entre revoluções técnicas e metafísicas, você abre um capítulo inteiro para a questão da montagem. Começa definindo montagem por encadeamento dos planos que apresenta uma imagem indireta do tempo, encadeamento das imagens-movimento, para além do enquadramento. Daí eu entendo que, por ser essa expressão indireta do tempo uma das coisas que revoluciona o universo das imagens, é que a montagem é tão importante. Não seria simplesmente juntar um plano a outro, seria também um cuidado que a depender das cenas, do ritmo da cadeia, e de cada escolha técnica viria expressar coisas diferentes. Posso estar equivocada aqui, mas arrisco afirmar que é à montagem que cabe

a criação de conceitos, a expressão do pensamento das imagens.

Como exemplificação e com intenções de enfatizar as diversas possibilidades de concepção do tempo através do movimento você cita e ilustra o que você chama de as quatro grandes escolas de montagem, e você as nomeia: “a tendência orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa de antes da guerra e a intensiva da escola expressionista alemã.” (2009, p. 54). Mesmo considerando as diferenças que sempre vão existir entre os autores (dentro ou não da mesma escola), você insiste nesse agrupamento e argumenta que são os conceitos fundados por cada uma que garantem o elo e simulam a coesão necessária. Minha curiosidade encontrou nesses conceitos fundados por imagens e na relação deles com a expressão do tempo, combustível para a nossa conversa.

Você começa a apresentação das escolas por Griffith representando a escola americana. Para Griffith, a composição da imagens-movimento resulta em uma unidade orgânica, composta por um conjunto de partes diferenciadas: “há os homens e as mulheres, os ricos e os pobres, a cidade e o campo, o Norte e o Sul, os interiores e os exteriores, etc.” (2009, p. 54) essas partes são como órgãos que por mais que desempenhem diferentes funções, fazem parte e contribuem para o funcionamento de um mesmo corpo. Que corpo seria esse? O próprio filme, a sociedade estadunidense, o tempo/ duração, ou mesmo o mundo como Griffith o concebe?

Na montagem griffithiana, você diz, seria a alternância dessas partes, a alternância também das dimensões do plano e a das ações convergentes seguindo um ritmo que formariam uma imagem indireta do tempo e a chamada montagem alternada paralela. Com essa fórmula de montagem, Griffith alcançaria um tipo de narrativa que se transformou no *modus operandi* do cinema americano, uma narrativa que iria “da situação de conjunto à situação restabelecida ou transformada, por intermédio de um duelo, de uma convergência de ações” (2009, p. 56). Você faz questão de esclarecer que é na base da narratividade que se encontra a fórmula de montagem, que a primeira é dependente da segunda e não o contrário. Acredito que você destaca isso para esclarecer que o tempo engloba a narrativa, que a narratividade é uma das possíveis derivações da expressão do tempo, e você ainda vai apresentar outras.

Você inicia a apresentação da escola soviética expondo Eisenstein e sua crítica a Griffith. Vai dizer que o cineasta soviético interpretaria a dualidade da montagem não de forma paralela, mas de forma dialética, onde as partes não seriam simplesmente diferenciadas, mas sim partes opostas. Diz ainda que ele criticaria o fato de Griffith ter uma concepção empírica do organismo, na qual a oposição das partes seria acidental, e que criticaria também o desinteresse do americano por leis de gênese e de desenvolvimento do organismo. Para você, Eisenstein concebe que a oposição das partes está a serviço da unidade dialética da montagem que vai se organizar de acordo com uma nova fórmula: tese + antítese = síntese. Por isso você diz que “Em suma, *a montagem de oposição* substitui a montagem paralela, sob a lei dialética do Uno que se divide para formar a unidade nova mais elevada.” (2009, p. 59).

Eisenstein faria com que a fórmula dialética estivesse na unidade da montagem mas também em cada uma de suas partes, assim, cada imagem seria também composta por oposições que se enfrentariam e dariam origem a uma nova imagem diferente da oposição que a originou e por sua vez contendo uma nova oposição. Isso porque cada imagem presente na montagem, no que você aponta da perspectiva da escola soviética, funcionaria não só enquanto “parte”, cada imagem seria uma “célula” da montagem que poderia gerar células idênticas operando por divisões (lei orgânica de gênese e crescimento da imagem, dotando a montagem de cientificidade). Pela história que você conta, me faz acreditar que aqui é uma das primeiras aproximações entre cinema e cientificidade, e que isso se deu através da aprimoração da montagem. Mas que ainda não se falava em imagem indireta do tempo, sequer em imagem-movimento. Poderíamos considerar aqui um momento primitivo (parafraseando você e Bergson) do universo das imagens-movimento?

Além de falar em gênese e crescimento, aspectos orgânicos da imagem, você conta que Eisenstein também falava sobre o instante privilegiado, o “patético”. Diz ainda que Griffith também comportava instantes privilegiados em seu organismo-montagem, porém, estes apareceriam como que acidentalmente, e que Eisenstein renegava ao acidental na sua composição das imagens-movimento. O patético representaria uma mudança súbita de qualidade, um salto que passaria de um oposto a outro, em suas palavras: “da tristeza à cólera, da dúvida à certeza, da resignação à revolta... O patético

comporta por si próprio estes dois aspectos: é ao mesmo tempo a passagem de um termo a outro, de uma qualidade a outra, e o surgimento súbito da nova qualidade que nasce da passagem efectuada. Ele é ao mesmo tempo ‘compressão’ e ‘explosão’.” (2009, p. 61)

A mudança que o patético provocaria na imagem não seria apenas no conteúdo, mas também na forma, algo que Eisenstein nomeou de “mudança absoluta de dimensão” para opor às mudanças apenas relativas de Griffith. As mudanças operadas, os saltos que aconteciam, traziam sempre consigo o surgimento de novas qualidades, o que dava ao patético de Eisenstein o estatuto de consciência. E você explica muito bem isso nessa passagem:

“É ao mesmo tempo a tomada de consciência e a consciência atingida, a consciência revolucionária atingida, pelo menos até um certo ponto, que tanto pode ser o ponto muito restrito de Ivan como o ponto somente precursor de Potemkine ou o ponto culminante de 'Outubro'. Se o patético é desenvolvimento, é-o por ser desenvolvimento da própria consciência: ele é o salto orgânico que produz uma consciência exterior da Natureza e da sua evolução, mas também uma consciência interior da sociedade e da sua história, de um momento para outro do organismo social.” (Deleuze, 2009, p. 62)

Em resumo, e no meu entendimento, a montagem alternada paralela dá lugar à montagem por oposições, montagem por saltos. Nesta, a imagem do tempo é ainda apenas indireta, derivada do movimento, mas tanto as partes quanto o todo ganham um novo sentido, em substituição à composição orgânica, a concepção dialética. Entendo também que as contribuições de Eisenstein vão muito além dos filmes e das técnicas fílmicas que produziu e se encontram também no interesse de atrelar ao seu trabalho subsídios científicos.

Eisenstein é o principal representante da escola soviética de montagem, mas não é o único. Você ainda fala de outros como Pudovkine, Dovjenko e Vertov e chama atenção para o fato de que o que leva a reuni-los em uma única escola é mais as diferenças que cada um adota dentro da

montagem dialética do que as semelhanças. Você me explica que:

“Dialéctica não era uma mera palavra para os cineastas soviéticos. Era ao mesmo tempo a prática e a teoria da montagem. Mas, enquanto os três outros grandes autores se serviam da dialéctica para transformar a composição orgânica das imagens-movimento, Vertov encontrava aí o meio de romper com ela.” (DELEUZE, 2009, p. 68)

A escola francesa, assim como a soviética, também partiu da montagem griffithiana para tentar superá-la no que diz respeito ao empirismo, romperam com a concepção orgânica para ir em busca de mais cientificidade na montagem. Os franceses se interessaram pela quantidade de movimento na imagem e elaboraram “uma vasta composição mecânica das imagens-movimento” (2009, p. 69).

Você fala que a composição mecânica deriva de duas máquinas. A primeira seria o autômato, um mecanismo de relojoaria que combina as partes geometricamente, sobrepondo e transformando movimentos num espaço homogêneo. A outra seria a máquina energética, que produz movimento através de outra coisa, evidenciando sempre a heterogeneidade dos termos que ela liga “o mecânico e o vivo, o interior e o exterior, o maquinista e a força” (2009, p. 71). Se há máquinas produzindo ou injetando movimento dentro dos planos e da montagem, seria interessante nos perguntar o que elas provocam na imagem indireta do tempo? É possível produzir um tempo saturado de movimento? Uma exaustividade do tempo? E o contrário também seria possível? Uma redução do movimento a um tempo inerte? Ou, quem sabe, uma imagem emancipada do movimento?

Aquilo que você vem contando sobre a escola francesa, são as várias formas que das quais ela lançou mão na tentativa de alcançar um máximo de movimento dentro da imagem, que também significa extrair o máximo de movimento da coisa movida. Além das máquinas produtoras de movimento, a experimentação do movimento num ambiente líquido (a que você chama de mecânica dos fluídos), e a manipulação da matéria luminosa. Você diz que o que a escola francesa inventa é o cinema do sublime, utilizando o máximo de

movimento tanto horizontalmente, plano a plano, quanto verticalmente, inserindo várias imagens no mesmo quadro. Sublime porque se de um lado, dentro do plano, eles injetam um máximo de movimento relativo à matéria e à imaginação, por outro lado, com sua montagem, os franceses abrem o cinema para um máximo absoluto de movimento que se refere ao inimaginável da duração.

“Ora, o que assim aparece com a escola francesa é uma nova maneira de conceber os dois sinais do tempo: o intervalo passou a ser a unidade numérica variável e sucessiva que entra em relações métricas com os outros factores, definindo em cada caso a máxima quantidade relativa de movimento na matéria e para a imaginação; e o todo passou a ser o Simultâneo, o desmedido, o imenso, que reduz a imaginação à impotência e a confronta com o seu próprio limite, fazendo nascer no espírito o puro pensamento de uma quantidade de movimento absoluto que exprime toda a sua história ou a sua mudança, o seu universo.”  
(DELEUZE, 2009, p. 80 – 81)

Não sei se estou correta de pensar assim, mas parece que o que os franceses buscavam através do “mais movimento” era um fenômeno de “mais tempo”, como se o tempo pudesse aparecer em quantidades. Mas, talvez seja apenas a relação que você coloca entre tempo e movimento... O que a imagem-movimento consegue alcançar é apenas uma ideia do tempo e pode ser que os franceses saturaram os planos com mais movimento pra tentar exprimir a ideia de infinidade de movimento cabível no todo. Dito isso, eu gostaria muito de lhe perguntar: um máximo de quantidade cabe no tempo? É possível inferir ou acessar uma duração através de quantidades?

Não só a escola francesa buscou romper com o orgânico da montagem, você apresenta a escola alemã que partiu também dessa tentativa, e que viria a ser mais um exemplo da diversidade e multiplicidade cabível na imagem-movimento. O que caracterizaria a escola alemã seria uma oposição infinita entre a luz e as trevas, diferente da francesa, onde o que ocorria, era um movimento de alternância entre essas duas forças opostas. Outra diferença,

que faria com que o distanciamento do orgânico não se desse da mesma forma entre as duas escolas, seria que, se para uma a alternativa ao orgânico é o mecânico, para a outra é a “vida não-orgânica das coisas” (2009, p. 84). Pelo o que eu entendi, a escola alemã, para fugir ao orgânico, não indo pelas vias de quantidade de movimento, se encontra na questão da intensidade da vida. Quebrando a linha entre orgânico e não-orgânico, eles preencheram o plano fílmico com vida em todas as coisas e apostando numa espiritualidade não-psicológica. Sendo bem honesta, não consegui assimilar essa questão do espiritual. Vou abrir mão de maiores esclarecimentos nesse momento, esperançosa de que outros momento, outros encontros e outras leituras abram novamente esse caminho, e também pra voltar a abordar questões que considero mais úteis nesse momento.

Peço licença para focar nas “lições aprendidas” com as diferentes escolas de montagem. Você apresentou quatro tipos de montagem: a orgânica da escola americana; a dialética da escola soviética; a mecânica da escola francesa; e a expressionista alemã. Isso me mostrou que o aparato técnico-cinematográfico pode dar vida a vários conceitos imagéticos, que o movente expressa o pensamento das imagens e sua relação com o todo aberto, a duração. Que muita coisa é possível à imagem-movimento, e que aquilo que esses quatro tipos de montagem guardam em comum entre si (e entre outros tipos possíveis) é abertura ao tempo. Você mesmo, após destrinchar diferenciações entre as escolas, focou na coincidência das diferentes montagens.

“A única generalidade da montagem é que ela põe a imagem cinematográfica em relação com o todo, ou seja, com o tempo concebido como o Aberto. Ela dá assim uma imagem indireta do tempo, tanto na imagem-movimento particular quanto no todo do filme. É por um lado o presente variável, e por outro a imensidade do futuro e do passado.” (Deleuze, 2009, p. 91)

Mostrar diferentes possibilidades de montagem te ajudou em algo que você está tentando provar sobre o cinema: que é uma arte muito singular pela

maneira com que trata as imagens. Sendo que, no fim das contas, o que as diferentes montagens têm em comum é colocar a imagem em relação com o todo através dos cortes móveis, seria um equívoco considerar que qualquer montagem vai funcionar como um encadeamento de imagens na consciência para refletir um pensamento?

Uma coisa da qual eu ainda não consegui desapegar, e pela qual eu espero que você me perdoe, foi de relacionar “consciência” ao humano. Obviamente, eu me relaciono há mais tempo com a consciência humana e ela fica aparecendo pra se contrapor à sua imagem-consciência, mas você já fez os enfrentamentos e criou os argumentos necessários para nem precisar se preocupar com isso, eu é que ainda não amadureci esse ponto. Nesse sentido, o enfrentamento que você travou com Husserl me ajuda muito a trabalhar esse tema da sua obra.

Para enfrentar o fenomenólogo, você parte da célebre frase “toda consciência é consciência de qualquer coisa” (2009, p. 93). Implicitamente essa frase tá dizendo que há as coisas em um mundo externo à consciência e que há as imagens na consciência e ainda o sujeito que é o ponto de ancoragem dessa relação mundo-consciência. Mas essa não é a consciência à qual você se refere, porque não tem como a imagem-movimento se igualar ao conjunto mundo exterior – sujeito – imagens na consciência. Para você, o cinema funciona como uma consciência sem ancoragem, sem sujeito. E mais uma vez você vai buscar em Bergson a argumentação necessária para desenvolver o seu ponto de vista.

Você usa a premissa bergsoiana de que “consciência é qualquer coisa” (2009, p. 93), e se afasta do modelo de percepção natural para vislumbrar um estado de coisas que não tem centro de referência e onde tudo muda o tempo todo. A questão que ainda falta elucidar é: como esse estado de coisas pode ser algo semelhante a uma consciência? Se na visão fenomenológica a consciência é o que daria à luz todas as coisas existentes, na sua visão (por mais apoiada em Bergson que esteja, é sua), as coisas seriam luminosas por si, seriam imagens independentes de uma consciência que se volte para elas. A primeira identificação foi realizada: coisa = imagem, tudo o que é, é imagem. Daí você infere que esse estado de coisas, que é a consciência descentrada, é povoado de imagens-coisas que estão mudando sempre e, por serem luz,

propagando-se infinitamente. Posto isso, você ainda precisa explicar o que é que acontece nesse plano de imanência imagético, para fazer com que imagens sejam reveladas. Nesse ponto, você afirma:

“Em suma, não é a consciência que é luz, é o conjunto das imagens, ou a luz, que é consciência, imanente à matéria. Quanto à nossa consciência de facto, ela será somente a opacidade sem a qual a luz, ‘propagando-se sempre, nunca teria sido revelada’. A oposição de Bergson e da fenomenologia é sob este aspecto radical.” (Deleuze, 2009, p. 100).

O conjunto das imagens seria esse plano no qual tudo o que aparece é transpassado pelo movimento que adquire materialidade através dessa aparição. Você diz ainda desse plano que ele é um bloco espaço-tempo, onde imagem = movimento e no qual não há corpos ou linhas rígidas. As imagens começariam a se diferenciar umas das outras quando surgissem intervalos entre pontos quaisquer. O que asseguraria o surgimento de intervalos nesse plano de imanência, é que ele seria composto de matéria e de tempo.

Eu arrisco dizer que o seu raciocínio sobre esse intervalo segue a seguinte linha: num meio onde as imagens propagar-se-iam infinitamente, o surgimento de um intervalo implicaria que em algum ponto essa propagação foi brevemente interrompida, isso geraria um delay que daria origem a algo similar ao que Bergson chama de “imagens ou matérias vivas” (2009, p. 101) e que você chama de imagens esquartejadas. Ou seja, em meio a imagens reagindo instantaneamente e em todas as suas faces, a diferenciação se daria porque imagens quaisquer passariam a não interagir em todas as faces, desenvolveriam faces especializadas, algumas só receberiam ações e outras serviriam apenas para reagir. Tais faces especializadas podem ser ditas sensoriais, quando responsáveis por deixar fluir imagens que sejam indiferentes para ela e por isolar outras imagens que se tornarão percepções. É seguindo essa linha que você consegue afirmar que “as imagens vivas serão ‘centros de indeterminação’ que se formam no universo acentrado das imagens-movimento.” (2009, p. 102). E consegue situar o cérebro humano enquanto uma imagem que funciona tendo um intervalo entre uma ação e uma

reação.

De acordo com essa perspectiva, não existiria uma consciência voltada para o mundo e que percebe as coisas. Aqui, repetindo sua frase, “consciência é qualquer coisa”, apenas que algumas coisas (imagens), em função de um face especializada e um intervalo de reação, seriam capazes de criar percepções de outras coisas (imagens) que, não fosse por esse encontro com imagens especializadas, reagiriam apenas imediatamente e infinitamente dentro da matéria-fluxo. Ao reagir não-imediatamente, a imagem especializada reteria da coisa percebida apenas as linhas e os pontos selecionados, permitindo ao que não fosse do seu interesse continuar no fluxo. É por isso que você diz que “o primeiro momento material da subjetividade” é subtrativo. E você diz ainda que “em suma, as coisas e as percepções de coisas são preensões; mas as coisas são preensões totais objectivas, e as percepções de coisas preensões parciais e parcelares, subjectivas” (2009, p. 104).

As imagens especializadas a que você se refere funcionam como centros de indeterminação no universo das imagens-movimento. Sendo que, a primeira consequência que um centro de indeterminação provoca é dar a uma imagem-movimento qualquer a forma de imagem-percepção através do processo já explicado, a segunda consequência seria apenas um prolongamento da primeira. Em função de suas faces diferenciadas, a imagem especializada provocaria uma instabilidade no mundo das imagens, gerando nesse mundo uma curvatura em torno do centro de indeterminação. E se por uma de suas faces esse centro percepçiona, por outra ele reage retardadamente. Com isso, você passa, segundo suas próprias palavras, “insensivelmente da percepção para a acção. A operação considerada já não é a eliminação, a selecção ou o enquadramento, mas o encurvamento do universo, de onde resultam ao mesmo tempo a acção virtual das coisas sobre nós e a nossa acção possível sobre as coisas” (2009, p. 106). E assim, a segunda forma que a imagem-movimento pode assumir é a imagem-ação.

Ainda, entre uma percepção e uma ação hesitante, você diz que pode haver algo preenchendo o intervalo. Uma tendência, um movimento de expressão pode surgir em uma face imobilizada e preencher o tempo que precede a ação. Essa tendência seria a terceira forma da imagem-movimento, a imagem-afecção. O ponto crucial da sua teorização sobre a imagem-

movimento como consciência pode ser resumido assim:

“No fim de contas, é em três tipos de imagens que as imagens-movimento se dividem quando referidas a um centro de indeterminação como a uma imagem especial: imagens-percepção, imagens-acção e imagens-afecção. E cada um de nós, a imagem especial ou o centro eventual, nada mais é do que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-acção e de imagens-afecção.” (DELEUZE, 2009, p. 107)

O que eu posso entender e começar a assimilar para uma aproximação da sua concepção de consciência, é que além de a consciência não ser posse de algum mecanismo ou entidade, ela é imagem, assim como todos os outros elementos que constituem esse universo. Mas nem todas as imagens são iguais, e esta, especificamente, só pode ser consciência pela particularidade do processo de diferenciação que a caracteriza, e pela relação que estabelece com as imagens indiferenciadas. Somente a partir dessa relação é que a imagem-consciência ganha materialidade, e pode ser de três formas: na forma de uma imagem-ação, de uma imagem-percepção ou de uma imagem-afecção.

São tipos bastante específicos de imagem e aos quais você relaciona escolhas técnicas da produção cinematográfica. Vamos combinar que na próxima carta abordá-los-emos, porque essa já se prolongou até mais do que deveria, corro o risco de fazer desta uma leitura cansativa. Então eu fico por aqui com dúvidas, questionamentos e confusões e convido-o a aguardar pelo próximo contato.

Agradecidamente,  
Elen.

Caro Deleuze,

***Hoje uma música no rádio me fez lembrar você.*** Eu gostaria de encontrar uma formulação menos clichê pra esse enunciado, ou dizê-lo de uma forma em que não soasse como uma cantada barata, mas é assim que está dito e foi assim que aconteceu. No trajeto rumo à universidade para um dia de trabalho dedicado à escrita desta carta, tocou no rádio uma música com a frase “me abraça pelo espaço de um instante” e eu só pude pensar no quanto isso me soou deleuziano! Foi um pensamento imediato, uma sensação de reconhecimento, como se eu conhecesse o lugar ao qual a frase pertencesse, e depois eu fiquei me perguntando o porquê desse pensamento. A mim parece que essa frase embarça espaço e tempo numa expressão afetiva e me levou diretamente ao seu conceito de imagem-afecção no que diz respeito à abstração das coordenadas espaciotemporais.

A imagem-afecção é uma das três possibilidades de materialização da imagem-movimento, juntamente com a imagem-percepção e a imagem-ação. Em cada uma dessas imagens, os elementos e as técnicas cinematográficas vão se permutar e se configurar de diferentes maneiras para constituir as diferentes subjetivações a que dão vida. Percepções, afetos e ações são substantivos comumente referidos a qualidades e competências humanas e que mais uma vez você tem a audácia de remetê-los a uma subjetividade sem sujeito, assim como fez com a consciência. Não é que você despreze a referência das experiências humanas sobre esses conceitos, inclusive várias vezes você parte de tais experiências para desenvolver seu raciocínio. O interessante é que você mostra que a figura humana não é âncora nem origem de nenhum desses processos, antes, é também fluxo transpassado e cortado por muitos outros. Nesta carta eu gostaria de conversar um pouco com você sobre essas imagens, aguçar os sentidos traçados entre minhas experiências e os seus conceitos. Apesar de eu ter citado inicialmente a imagem-afecção, em função da música que me inspirou, me sinto mais à vontade em começar os meus apontamentos pela esfera da percepção cinematográfica, não só por ser a ordem utilizada em seu livro, mas também porque concordo com você que expondo alguns pontos da imagem-percepção fica mais tranquilo e transitável o caminho pra discutir sobre as outras duas imagens.

De acordo com sua taxionomia das imagens cinematográficas e com o universo das imagens-movimento que você criou, em meio a fluxos ininterruptos, a imagem-percepção é a primeira a ganhar linhas e contornos. Sendo que, pelo que percebo, esse seu universo guarda muitas coisas em comum com o mundo dos sujeitos, da consciência humana, e para fins de traçar meus entendimentos sobre sua teoria, peço licença e tenho a audácia de relacionar os dois mundos e os dois tipos de percepção. Com esse paralelo, não me surpreende a imagem-percepção ser a primeira dentre os três tipos de materialização das imagens-movimento, já que, também no mundo dos sujeitos conscientes, a primeira forma de contato ou relação com o mundo se dá através da percepção.

Você fala que a percepção é dupla, que ela pode ser objetiva ou subjetiva e se pergunta como essa duplicidade da percepção ocorreria na imagem. Essa separação no cinema se daria da seguinte maneira: uma imagem subjetiva seria aquela que mostra a visão de um personagem; já a objetiva seria aquela que supostamente mostraria a imagem “como ela é”, não representaria a visão de alguém sobre essa imagem. O cinema teria ainda a desenvoltura de variar fluidamente entre uma e outra perspectiva. Como você diz:

“E não será essa a sina constante da imagem-percepção no cinema, fazer-nos passar de um dos seus pólos para o outro, quer dizer, de uma percepção objectiva para uma percepção subjectiva e inversamente? São por conseguinte as nossas duas definições iniciais que são nominais e nada mais que nominais.” (DELEUZE, 2009, p. 116)

Aparentemente, apesar de ser possível fazer a diferenciação entre objetiva e subjetiva, no cinema ela não se sustenta por muito tempo, porque se ela faz muito sentido quando situada num meio que organiza a subjetividade tendo como centro a consciência-sujeito, tal diferenciação perderá potência num universo acentrado. Aliás, como poderíamos adotar uma perspectiva quando se trata de um universo acentrado? Comparando as duas concepções de mundo, um centro de indeterminação pode ser o equivalente de um sujeito?

No seu trabalho você não diz se o centro de indeterminação vai se comportar como sujeito no que se refere a percepção e perspectiva no mundo das imagens, mas encaminha seu pensamento num sentido que busca superar a diferenciação entre objetiva e subjetiva. Para alcançar tal superação, você recorre a conceitos de outros autores e nisso aparecem a imagem semi-subjetiva de Mirty, o olho da câmera de Dos Passos, e as associações que Pasolini faz entre imagens e discursos diretos e indiretos, chegando por fim à concepção de uma imagem subjetiva indireta livre.

Os conceitos de Mirty e Dos Passos seriam propostas para mostrar que a percepção da câmera não se confunde com a das personagens. Você utiliza a abordagem desses autores para reforçar sua ideia de que o código percepcionante da câmera não tem paralelo na percepção natural. Inspirado em Pasolini, você associa a imagem-percepção subjetiva a um discurso direto, e a objetiva ao discurso indireto. Relacionando diretamente linguística e imagens, a imagem-percepção subjetiva teria a função de transmitir de maneira direta a percepção das personagens. Já na imagem-percepção objetiva, a câmera cumpriria a função de narrador apresentando as imagens sem expressar diretamente a visão das personagens.

Mas, como eu disse antes, entendi que o seu foco é muito mais mostrar que o cinema e sua imagem-percepção não se resumem a essa dualidade, o que eu consigo enxergar é que você mostra que o cinema pega essa dualidade e transforma numa terceira coisa muito própria e característica, para a qual você aceita a nomenclatura dada por Pasolini de “subjectiva indirecta livre” (2009, p. 119). Essa classificação, eu acredito que esteja se referindo ao poder que a câmera tem de passear entre diferentes pontos de vista e de brincar com as impressões. Eu diria que é a capacidade de se colocar no ponto de vista de alguém que encara o horizonte, do horizonte encarando em retorno e ainda expandir seu alcance para mostrar o meio que os olhares percorrem, o ponto onde se encontram e se ultrapassam. Transcrevo aqui um trecho de sua escrita que fala um pouco sobre essa potência da câmera:

“Não diremos que o cinema é sempre assim: podemos ver no cinema imagens que pretendem ser objectivas ou subjectivas; mas aqui trata-se de outra coisa, trata-

se de ultrapassar o subjectivo e o objectivo numa Forma pura que se erige em visão autónoma do conteúdo. Já não nos encontramos diante de imagens subjectivas ou objectivas; estamos apanhados numa correlação entre uma imagem-percepção e uma consciência-câmara que a transforma.” (DELEUZE, 2009, p. 119)

Você diz ainda mais afirmando que a imagem subjetiva livre indireta é resultado de uma consciência-câmera que conquistou sua autonomia, mas que percorreu uma lenta evolução antes de chegar a esse ponto. Sobre tal evolução, você cita Antonioni, Godard, Pasolini e Rhomer e as consciências cinematográficas estética, tecnicista, sagrada e ética, respectivamente presentes nas obras desses grandes cineastas. Você não se estende muito nesse quesito das possíveis etapas que a consciência-câmera passou até atingir uma consciência de si e eu vou me deter nisso ainda menos porque é um tema sobre o qual eu precisaria me debruçar mais um pouco e buscar outras referências para conversar com você sobre esse assunto. Vou deixar esse, juntamente com outros silenciamentos que o seu livro me provoca, para outras escritas e tentar levar adiante os eixos da consciência-câmera sobre os quais já me seja possível enunciar o que quer que seja.

Voltando a falar sobre o status de subjetiva indireta livre que a câmera-consciência conquistou, você transforma esse status no “signo de composição particular” da imagem-percepção e batiza-o com um termo de Peirce, chamando-o “dicissigno”. Se dicissigno é o termo utilizado para se referir a uma unidade mínima para exprimir ideias dentro de uma proposição, o que isso significaria para a imagem-percepção?

Até aqui, você baseou toda a sua argumentação em direção à consciência de si da câmera na falha divisão da percepção entre objetiva e subjetiva. Mas as coisas poderiam mudar de figura se você encontrasse definições de imagens em objetiva e subjetiva que tivessem uma boa sustentação no mundo das imagens-movimento, não? Mais uma vez nosso parceiro Bergson entra em cena e nos mostra que podem haver sim imagens objetivas e subjetivas, tanto quanto o cinema pode transitar entre elas, chamando de subjetiva “uma percepção em que as imagens variam

relativamente a uma imagem-central privilegiada” (2009, p. 122) e de objetiva uma percepção “em que todas as imagens variam umas relativamente às outras, em todas as suas faces e em todas as suas partes” (2009, p. 122). Isso, a meu ver, coloca a câmera como uma imagem privilegiada em relação à qual tantas outras variam, e tem atribuições semelhantes à da consciência humana que também funciona como centro de variação para outras imagens.

A escola francesa e o expressionismo alemão levaram a imagem-percepção subjetiva ao limite. Sendo que a escola francesa encontra uma percepção diferenciada na água, no meio líquido. Uma percepção que vai ser muito diferente da percepção da terra. Na minha dificuldade a iniciar a reflexão a respeito, recorro a suas palavras:

“São dois sistemas que se opõem, as percepções, afecções e acções dos homens em terra e as percepções, afecções e acções dos homens da água. (...) E em terra o movimento faz-se de um ponto até outro, é sempre entre dois pontos, ao passo que na água é o ponto que está entre dois movimentos: ele marca assim a conversão ou a inversão do movimento, segundo a relação hidráulica de um mergulho [*plongée*] e de um contra-mergulho [*contre-plongée*] (DELEUZE, 2009, p. 126)

Quando se trata da água, o próprio meio já está em movimento, acho que é por isso que você diz que esse pode ser um meio que atinge a excelência em “extrair o movimento da coisa movida” (p. 124). A escola francesa se empenhou em alcançar uma percepção diferenciada através do meio líquido, você diz que ela teria atingido promessas disso, conjecturas do que poderia ser a percepção em um meio fluido. Mas, será que havia possibilidades de atingir mais do que tentativas? Seria possível atingir percepções certas em um meio que é intrinsecamente incerto? Não sei se estou conseguindo me fazer entender tanto quanto eu gostaria aqui, mas o fato de você ter escolhido o Rema, signo que remete a possibilidade qualitativa e que na linguagem só pode ser explicado pelo dicissigno que é considerado o signo real. Você ter recrutado um deles para representar a percepção dos

sólidos, e o outro para a dos líquidos, a meu ver aponta para essas incertezas que eu queria dizer e não sei se consegui. Particularmente neste texto, mais do que nos anteriores, eu estou sentindo que não encontro minhas palavras e tudo o que tento dizer acaba soando como uma repetição do que você diz. Não é minha intenção, mas às vezes a escrita de uma carta corre esse risco, de repetir a voz do outro. Continuemos no texto e eu vou tentar encontrar uma voz que não de imitação.

Diante do que estamos discutindo aqui, acho que uma questão fica bastante nítida: pensar um cine-olho, um olho da câmera, implica numa percepção sem ancoragem num sujeito, e que ocorre dentro de um sistema de universal variação no qual “Todas as imagens variam em função umas das outras, em todas as suas faces e em todas as suas partes.” (2009, p. 128). Mas aí você fala que o cinema não é só câmera, é também montagem.

Você diz que a câmera sozinha sofreria de limitações similares à do olho humano, vou tentar falar dessa limitação com minhas palavras: sendo tanto o olho humano quanto o olho da câmera tipos diferentes de algo que eu vou chamar aqui de “órgãos receptores de informações”, os dois são imagens privilegiadas nesse mundo de imagens-movimento e fazem com que outras imagens se dobrem em direção a eles transformando-os em centros de indeterminação. Bom, não foram apenas palavras minhas, eu usei um pouco das suas também pra me ajudar. Mas, o que eu quero dizer é que o privilégio desses centros é também o que lhes restringe, é o que lhes dota do que você chama de “imobilidade relativa”. A princípio parece impossível superar tal limite, e talvez o seja para o olho humano, mas o cinema faz trabalharem juntas câmera e montagem.

Usando as ideias de Vertov, você diz que a montagem leva a percepção para as coisas, coloca o olho nas coisas. Ele desenvolve uma teoria inteira sobre isso e o principal ponto da teoria vertoviana da montagem é o intervalo entre dois movimentos. Pra ser bem sincera, se você tivesse acesso às minhas anotações dessa parte do texto encontraria um grande “COMO ASSIM???” em destaque, que evidencia a minha surpresa ao perceber o quanto o intervalo é importante pro movimento. Eu vou tentar contar o meu raciocínio como tentativa de entendimento através do que eu chamo de historinha das imagens.

A historinha é essa: num universo descentrado, as imagens estavam lá aproveitando seu movimento eterno, quando no cruzamento ordinário entre duas imagens, uma delas hesitou, foi mínimo, questão de milésimos de segundos, mas que foi suficiente para rearranjar a configuração de um universo inteiro. Ali formou-se um intervalo, e é somente graças a isso que será possível uma diferenciação entre as imagens, que será possível que algumas imagens percebam outras, que será possível enfim que percebam a si, imagens-consciência. Fim da história.

Não vou procurar uma moral da história porque não tem. Mas o que posso atribuir a ela enquanto significação e uma certa relação com a teoria vertoviana, é que essa consciência para perceber as outras imagens pode estar no olho humano, mas pode também estar em qualquer outra imagem.

Na minha historinha, o intervalo foi mostrado como um distanciamento entre uma imagem e outra, mas para você e Vertov, esse não é o único uso do intervalo. Você gosta de assumir a perspectiva em que ao invés de distanciar duas imagens consecutivas, o intervalo pode ser o espaço a se percorrer entre duas imagens distantes. Esse segundo sentido do intervalo é o mérito da montagem e que falta ao olho humano.

A interferência da montagem na percepção cinematográfica provoca uma terceira mudança de signo na imagem-percepção, que já passou pelo dicissigno e pelo rema. Se eu fiz uma historinha para explicar a questão do intervalo, não é tão simples quando preciso abordar a semiótica e nesse sentido tem um trecho do seu texto que resume bem essas mudanças:

“O movimento deve ultrapassar-se, mas para o seu elemento material genético. A imagem cinematográfica não tem pois por signo o 'reuma' mas o 'grama', o engrama, o fotograma. É o seu signo de gênese. No limite deveríamos falar de uma percepção já não líquida mas gasosa. Porque, se partimos de um estado sólido em que as moléculas não são livres de se deslocar (percepção molar ou humana), passamos em seguida a um estado líquido em que as moléculas se deslocam e deslizam entre si, mas chegamos por fim a um estado gasoso definido pelo livre percurso de cada molécula. Talvez fosse preciso ir até aí segundo Vertov,

até ao grão da matéria ou à percepção gasosa, para lá do fluxo.” (DELEUZE, 2009, p. 133)

Assim, eu acho que você resume bem as possibilidades da imagem-percepção e dos três signos que ela pode assumir a depender da mobilidade e do deslocamento das imagens. Acredito que essa tenha sido uma boa apresentação da imagem-percepção, com falhas, dúvidas e riscos, sendo assim, me sinto a vontade pra começar agora o risco da imagem-afecção.

No glossário do livro, você define imagem-afecção enquanto “aquilo que ocupa o desvio entre uma acção e uma reacção, aquilo que absorve uma acção e reage por dentro” (2009, p. 317). Sua definição deste tipo de imagem está pautada no conceito bergsoniano de afeto, o qual distinguia duas características: “uma tendência motriz sobre um nervo sensível” (2009, p 317). A imagem-afecção seria aquela que abdica do movimento de translação para enfatizar o movimento de expressão e por isso você diz que a imagem-afecção é o rosto. O recurso a que se recorre para criar esse tipo de imagem no cinema é o grande plano. “O grande plano é o rosto” você diz. Quando a câmera se aproxima muito de uma personagem, geralmente focando no rosto, esse é o grande plano. Esse foco, essa aproximação, desterritorializa a imagem, suprime as noções de tempo e espaço. Sendo o grande plano o próprio rosto, se faz ainda necessário que a imagem que aparece seja a de um rosto? Acho que não, já que você afirma que o grande plano tem a capacidade de rostizar, de fazer com que qualquer imagem que apareça se comporte como um rosto, abolindo as noções de espaço e tempo, e aflorando o afeto. Também a imagem está abdicando de sua mobilidade extensiva, em prol da expressiva, como o rosto em relação ao corpo. O que eu entendo disso, é que o afeto ultrapassa as condições de espacialidade e temporalidade, acho que foi disso que a música me fez lembrar.

Eu gostaria de atentar para a especificidade de movimentos ou da falta de movimentos desta imagem. Quando você fala que o rosto abre mão de movimentos extensivos, eu desconfio que essa informação é só a ponta de um iceberg, que tem muito mais não-dito do que dito. E de fato, mais adiante no texto, você fala sobre “micro-movimentos de expressão”. A minha tentativa de compreensão vai o sentido de que, após abdicar à extensividade, o que sobra

ao rosto é sua expressividade, que você apresenta sob duas formas: reflexiva e intensiva. Nessa divisão você apresenta duas faces de um mesmo rosto: uma que permanece imutável e sustenta a expressão de uma qualidade; e outra que através de micro-movimentos mostra o surgimento de uma nova qualidade, se transmuta em uma nova qualidade, ou de uma a uma nova.

Há o rosto reflexivo e o rosto intensivo, qualidades e poderes, como você os chama, que seriam dois pólos da imagem-afecção e esta pode estar representada por um dos dois ou até utilizar um revezamento dos pólos em sua expressão. O signo que você vai atrelar a essa polaridade da afecção é o ícone, que é composto pelo exprimido mais a expressão equivalente. Lembrando que, nesse universo em que qualquer coisa é imagem, os afetos se situam entre uma percepção e uma ação, logo, o conjunto do ícone tem uma localização que antecede a atualização das coisas. Sobre isso você diz:

“Um estado de coisas comporta um espaço-tempo determinado, coordenadas espácio-temporais, objetos e pessoas, conexões reais entre todos estes dados. Num estado de coisas que os actualizem, a qualidade torna-se o ‘quale’ de um objeto, o poder torna-se acção ou paixão, o afecto torna-se sensação, sentimento, emoção ou até pulsão numa pessoa e o rosto torna-se carácter ou máscara da pessoa (é só deste ponto de vista que pode haver expressões mentirosas). Mas nesse caso já não estamos no domínio da imagem-afecção, já entrámos no domínio da imagem-acção. A imagem-afecção por seu lado está abstraída das coordenadas espácio-temporais que a referissem a um estado de coisas e abstrai o rosto da pessoa à qual ele pertence no estado de coisas.” (DELEUZE, 2009, p. 151)

Seria então correto dizer que a imagem-afecção é um rosto sem pessoa? Seria mais ou menos nisso que implicaria estar sem referências espácio-temporais? Uma imagem desterritorializada comporia somente contornos de estados de coisas ou poderia também chegar a ser estado de coisas de fato? Me parece que você apresenta duas possibilidades de apreensão dos afetos: nas expressões de rostos, ou de coisas equivalentes a

rostos; e em estados de coisas atualizadas. Isso aparece pra você muito próximo da Primidade e da Segundidade peirciana, já que a brincadeira da vez é apresentar os códigos de signos das imagens, um remetendo à potência exprimida das coisas, e o outro à atualização de tais potências no espaço-tempo. O que o grande plano faz com as imagens, e que por isso poderia transformar qualquer coisa em rosto, é despi-las de comunicação e socialização, uma suspensão do indivíduo. Já que o rosto não é mais parte de um corpo pertencente a uma pessoa, qualquer coisa pode ser rosto, e todas as coisas ganham rosto.

Diferenciados primidade e segundidade, e tendo em mente que a primidade é o conceito relacionado à imagem-afecção, me curvarei agora sobre os itens de composição e produção das imagens que atuam no grande plano, coisas como enquadramento, decupagem e montagem. Falar da parte técnica é sempre desafiador para mim que não tive instruções sequer mínimas nessa área, mas reconheço a importância desses pontos pro seu objetivo de construir um universo das imagens e pro meu de me arriscar nesse universo.

O que você apresenta da parte técnica que busca exprimir afetos envolve planos curtos, que ajudariam no sentido de não permitir que ao afetos se atualizem num meio. Talvez a curta duração dos planos não seja suficiente para a configuração do espaço e do tempo necessários para a atualização dos afetos. Você apresenta também grandes planos cortantes como ferramentas de um enquadramento afetivo. Neles os rostos não precisariam aparecer completamente, a câmera se aproximaria demasiado da boca ou faria um recorte em que apareceriam apenas frações dos rostos e pedaços de espaços. A decupagem afetiva aparece na forma de grandes planos fluentes, trazendo uma câmera fluida que transita entre grande, médio e plano geral como se fossem o mesmo. O caso da decupagem afetiva chama bastante atenção por transformar qualquer plano em grande, em rosto. Aqui a imagem-afecção não precisa mais de um plano em close, ela surge em qualquer tipo de plano desde que a imagem perca profundidade e perspectiva. Graças aos usos dessas diferentes técnicas com fins à emergência do afeto na imagem é que você consegue falar de uma montagem afetiva, que seriam as “relações entre cortantes e fluente, que vão fazer de todos os planos casos particulares de grandes planos e inscrevê-los ou conjugá-los na planitude de um único plano-

sequência de direito”. (2009, p. 167). Em muitas coisas você vem mostrando até que ponto as imagens cinematográficas se aproximam do funcionamento do sujeito enquanto consciência no mundo, e também os pontos em que as imagens vão além dos arrajamentos humanos, se emancipam e reinventam os parâmetros de seu funcionamento.

A supressão da profundidade dos espaços para poder transformar qualquer plano em afeto é um desses arranjos e ela reinventa a imagem-afecção, que por sua vez, e ao mesmo tempo em que muda, reinventa os espaços. Você vai buscar em Pascal Augé o termo “espaço qualquer” para falar sobre essa nova maneira de lidar com os espaços na imagem. Nesse contexto você afirma o espaço como “puro lugar do possível” (p. 169), o que faz muito sentido em conjunto com as qualidades e poderes que formam os afetos e que também são potências de possibilidades, insinuando aquilo que pode vir a ser mas ainda não é.

A meu ver, você parte de definições tecnicistas, como a divisão entre grande plano, plano médio e plano aberto, por exemplo, para depois diluí-las nos conceitos que as imagens criam. Digamos que, assim como o cinema não pôde alcançar tudo o que poderia ser mais tarde quando ainda se encontrava em seu estado primitivo, também as imagens em seus estados primitivos buscavam técnicas específicas que se adequassem melhor a suas finalidades, como por exemplo a de exprimir afetos, mas depois essas mesmas imagens atingem maturidade suficiente para transitarem entre diferentes composições.

Na imagem-afecção, por exemplo, o que vai caracterizá-la não será mais o grande plano, e sim os dois signos ou figuras de primidade que seriam “a qualidade-poder exprimida por um rosto” e “a qualidade-poder exposta num espaço qualquer” (2009, p. 170). À afecção que se exprime num rosto, já vimos que tem como signo o ícone, já àquela que se expõe num espaço qualquer, você associará o qualissigno, indicando que a qualidade é o próprio signo.

A mim interessa deixar aqui uma parte de seu texto, ainda sobre a afecção, que não apresenta nada de novidade conceitual, mas que foi o trecho que mais me aproximou desse conceito e que são palavras que eu gostaria de ter escrito:

“Não é um conceito de ponte, mas também não é o

estado de coisas individuado definido pela sua forma, pela sua matéria metálica, pela sua utilidade e funções. É uma potencialidade. A montagem rápida dos setecentos planos faz que as vistas diferentes possam ligar-se de uma infinidade de maneiras e, não estando orientadas umas em relação às outras, constituam o conjunto de singularidades que se conjugam no espaço qualquer onde essa ponte aparece como pura qualidade, esse metal como puro poder e a própria Roterdão como afecto.” (DELEUZE, 2009, p. 171)

Entre afetos e ações você localiza a pulsão e a qualifica enquanto energia. Você não a destaca como sendo uma das materializações da imagem-movimento, está mais para um intermediário entre a imagem-percepção e a imagem-afecção, mas que mantém sua autonomia em relação a estas duas. Aparentemente o recorte cinematográfico mais propício para florescimento da imagem-pulsão seria o naturalismo. A violência do cinema naturalista abre espaço para “toda a crueldade de Cronos” (2009, p. 190) e permite o surgimento de uma imagem originária do tempo. Você diz que:

“Com o naturalismo o tempo faz uma aparição fortíssima na imagem cinematográfica. (...) Porém, em primeiro lugar, o tempo naturalista parece atingido por uma maldição consubstancial. (...) a duração, para ele, é menos o que se faz que o que se desfaz e se precipita ao desfazer-se. Ela não é pois separável de uma entropia, uma degradação” (DELEUZE, 2009, p. 193, 194)

Aqui a imagem do tempo que o naturalismo alcança ainda se vê subordinada à pulsão, servindo apenas recipiente do destino desta.

Enquanto os afetos teriam os espaços quaisquer como seu ambiente de referência, os comportamentos teriam os meios determinados e as pulsões teriam os mundos originários. Os mundos originários só podem ser provindos dos meios determinados sem, no entanto igualar-se a ele. E apesar de guardar semelhanças com os espaços quaisquer, também não se confunde com este.

Como símbolos da imagem-pulsão você identifica os sintomas e os

ídolos (ou fetiches). O sintoma remete à qualidade que a pulsão trouxe de um espaço qualquer para um mundo originário. Você concebe os ídolos ou fetiches como pedaços arrancados de um meio determinado, e pra mim parece que você quer dizer que na imagem-pulsão as coisas estão despedaçadas.

A imagem-pulsão é a última que você aborda antes de chegar ao realismo da imagem-ação, à qual você atribui todo o sucesso do cinema clássico. Espero que possamos conversar sobre os aspectos da imagem-ação numa próxima carta.

Afetuosamente,  
Elen.

Caro Deleuze,

***Além de ser uma honra tem sido uma experiência singular e bela*** a escrita destas cartas. Não é muito uma coisa da minha geração, lembro que cheguei a trocar cartas com 2 ou 3 amigos na adolescência e já era *old school*, mas eis que os caminhos que percorri e minhas ambições me trouxeram até aqui em mais uma carta.

Continuando nossa conversa, passamos pela percepção, pela afecção e deixamos pra agora a imagem-ação, a terceira materialização da imagem-movimento. Aparentemente a favorita do cinema clássico, suposta fundadora da narrativa cinematográfica comercial que vemos ainda nos dias de hoje. Atualização de qualidades e poderes, encarnação de afetos e pulsões: a ação! Eu fico com a impressão de que com a imagem-ação tudo acontece de forma um pouco mais explícita. Posso ter entendido errado, mas eu diria que a imagem-percepção seria um começo pra tudo, um encontro, um posicionamento embrionário das imagens; a imagem-afecção seria como a parte implícita desse encontro, tudo aquilo que mesmo não se vendo e não se ouvindo está sempre ali muito presente; e a imagem-ação seria tudo isso quando explode ganhando corpo e expressão, visibilidade e dizibilidade, enunciado aparente e exposto. Você diz que o cinema clássico apoia sua narrativa na imagem-ação. E se existe uma fórmula do sucesso, o cinema clássico teria duas: SAS', chamada grande forma, e ASA', a pequena forma.

Você diz que a imagem-ação corresponde à expressão do realismo no cinema, que é através dela que o realismo ganha corpo na relação que esta imagem trava entre meios e comportamentos. O meio e o comportamento travariam diferentes tipos de relações, mas que em geral poderiam ser reconhecidas no esquema onde há uma situação inicial S, ocorre uma ação A que modifica a situação transformando-a em S'. É o que você chama de grande forma, e que eu gosto de pensar que leva esse nome em função da abrangência da modificação sofrida. Todo o filme gira em torno dessa modificação que só seria alcançada no final, me parece uma modificação bastante grande. Em sua descrição da grande forma, você apresenta ainda os dois signos que a correspondem e dualizam, sinsigno e binômio. O primeiro como o signo que representa as atualizações das qualidades e poderes e estas

só podem ocorrer em um meio. O primordial para uma atualização é o meio onde ela vai ocorrer. O binômio é o signo das ações de fato, dos comportamentos, os quais são geralmente motivados pela existência de uma força antagônica. Fica parecendo para mim que essa força antagônica é o elemento a ser superado na situação inicial S, e a ação acontece com intenções de superá-la.

Considerando que o dito cinema clássico, apesar de você dizer que ele é fundamentalmente embasado na imagem-ação, é de uma variedade tamanha que permite a classificação em diversos gêneros, como a imagem pode ser a mesma dentro de tamanha diversidade? O que você encontra de constante em filmes de western, documentário, comédia, entre outros, pra afirmar que em todos eles a imagem-ação é protagonista?

A imagem-ação tem suas próprias leis. À primeira lei você chama estrutural e diz que tem momentos e lugares bem definidos e que é através deles que ela organiza o meio e as atualizações que acontecem. Se for assim, cada filme do cinema clássico, independente da divisão de gêneros, tem sua estrutura montada em momentos e lugares bem determinados. A segunda lei vai falar da passagem de S para A, de sinsigno para binômio, que vai se dar através de uma montagem concorrente que apresente as diferentes linhas de ação. Parece que o mesmo tipo de montagem vai figurar os filmes do cinema clássico, mas não à toa e sim porque seria a montagem ideal para se passar da situação inicial para a ação, é a montagem concorrente que vai se encarregar dessa transição. Apesar de toda a potencialidade da montagem concorrente, chegará um momento em que ela não mais será suficiente para expressar o que se passa, não é mais um momento de passagem, é o momento de A por si mesmo, você aponta aqui uma terceira lei. Na quarta lei você fala sobre o antagonismo presente no binômio, melhor dizendo, sobre os antagonismos. Diversos antagonismos acontecem no desenrolar da ação e todos eles devem e podem aparecer, o nome do signo pode ser binômio mas as divergências que se atualizam são múltiplas, estando mais para polinômio. A quinta lei é a do desvio, diz respeito ao desenvolvimento do filme e alega que entre a situação inicial e a ação que se realizará há uma distância a ser percorrida e corrigida (é o que você chama de desvio). Você dá a entender que o desvio é algo necessário, como que uma preparação sem a qual a ação não

aconteceria da maneira devida, fosse por despreparo das personagens ou alguma outra coisa, o que parece é que esse desvio é necessário para amadurecimento da ação e dos atores responsáveis por ela. Eu observo que as suas leis giram em torno do A e se o S ou S' estiverem presentes não passam de coadjuvantes. Talvez sejam apenas desculpas, pretextos, talvez a única coisa que se queira mostrar sejam as ações, os comportamentos. Mas pode ser que os comportamentos ficassem desinteressantes quando mostrados por si mesmos, então o cinema clássico os encaixa numa narrativa, da qual você deduz as fórmulas e as leis.

Pensando assim, pra mim fica mais fácil conceber um cinema da imagem-ação que em sua grande forma é um cinema de comportamento (behaviorismo). Focando então no grande interesse desse cinema, você diz que o comportamento teria dois polos: impregnação e ação. Ao ler você falando de impregnação me lembra da palavra *pregnancy*, em inglês e que significa gravidez, visualizo personagens grávidas. Mas estariam grávidas de que? Afecções? Pulsões? Percepções? Não sei bem sobre o feto que carregam, mas aparentemente o resultado dessa impregnação é que as personagens explodem em ação. Eu usei a palavras “polos” mas, justamente, você vai dizer que é muito mais uma estruturação contínua, feita de várias pequenas explosões, do que uma grande explosão que se resume a dois lados.

Você aponta o pós-guerra como o momento em que o cinema de ação entra em agonia, a personagem mais grávida e a ação mais explosiva. Quanto mais grávida a personagem, mais complexo fica o esquema sensório-motor no qual ela se envolve. Quando você fala de behaviorismo não parece que seja de maneira tradicional, seria um behaviorismo complexo com fatores internos. Sobre isso você diz que:

“só conta o interior, mas este interior não é inacessível nem está oculto, confunde-se com o elemento genético do comportamento, que deve ser mostrado. Não é um aperfeiçoamento da acção, é a condição absolutamente necessária do desenvolvimento da imagem-acção.” (DELEUZE, 2009, p. 236)

Uma maneira que o cinema encontra de acessar o interior das personagens e explodir as impregnações é através de objetos em cena, fazendo com que os objetos contracenem. É que no cinema de ação o objeto teria o poder de atualizar as emoções, as emoções compõem um interior que não se oculta e que também é ação. Você constitui aqui o par emoção – objeto, assim como já o fez antes com a pulsão e o fetiche, com o afeto e o rosto. Por essa relação entre emoção e objeto, você identifica ainda outro signo da imagem-ação, o Sinal. O Sinal seria o signo genético ou embrionário referente à ação e materializado no objeto.

Se a grande forma ia de uma situação inicial, passando por uma ação e resultando numa situação modificada; a pequena forma parte da ação para a situação e depois para uma nova ação. Da mesma forma que me parece que o nome grande está se referindo à abrangência da fórmula SAS', o título de pequena forma me parece estar relacionado a situações que não são a finalidade transformadora dos filmes, mas que contribuem para a operacionalização desta. Não é o que você diz, mas eu acho que os desvios é que abrem espaço para essa pequena forma. Dentro dos desvios, pequenos antagonismos poderiam estar se encadeando segundo a fórmula ASA' e traçando o caminho até que a grande ação explodisse, mas é só uma suspeita minha, pode estar ai ou não. Independente do momento ou da localização da expressão da pequena forma no filme, é curioso que a fórmula desta seja um avesso da outra SAS'- ASA'. Se essa inversão teria alguma simbologia a decifrar não me foi possível, mas pensando que você não é muito dado a charadas em seus textos, pode ser que eu esteja procurando cabelo em ovo e o que você quis dizer é exatamente o que você diz, que se trata de “um esquema sensório-motor invertido.” (2009, p. 239). Se o esquema sensório-motor é o que considera que as sensações ou sentimentos ou (não sei exatamente qual a melhor palavra para isso) qualquer coisa que engravida as personagens de ações são inspiradas na situação inicial e engendram ações com aspirações a modificar a situação, então, um esquema sensório-motor invertido seria aquele que prevê que ações inspiram situações que aspiram novas ações?

Ainda sobre a pequena forma, você atribui a ela uma simbologia diferente da que atribui à grande e o Indício vai ser o novo signo de

composição. Sendo que a palavra indício significa um sinal ou vestígio de que algo existe e que os seus conceitos geralmente compõem um sentido juntamente à significação da palavra, aposto que nesse caso também o signo da pequena forma é algo que indica a existência de outra coisa. Talvez fique um pouco mais fácil de entender através de sua explicação dos dois polos do indício. Um polo é o de falta, algo que aparece na imagem, acredito que uma ação executada, só comporia sentido juntamente com outro algo que não está aparente. O indício de falta teria como principal característica exigir conclusões de coisas que não aparecem na imagem, seria uma imagem-raciocínio. O outro indício é o de distância, seria o caso de mínimas diferenças na ação evidenciarem a enorme distância entre duas situações. Os dois indícios falam de ações que modificam situações.

A pequena forma da imagem-ação tem ainda um segundo signo, um signo genético, o vetor. Tentei entender esse conceito seguindo a mesma linha de raciocínio que segui na questão do indício e vi que o vetor tem muitas referências matemáticas o que deixa um pouco mais complicado pra mim, mas, mesmo assim, tentei. A primeira significação de vetor que me vem à mente é de um segmento de reta orientado, que tem valor, direção e sentido indicados. Na tentativa de trabalhar com essa definição, a aproximação que encontro é de considerar o vetor um pedaço de algo, a pequena forma seria então um segmento, não de reta, mas talvez da grande forma. Não consegui ir muito além disso no conceito de vetor.

Se puder haver um gênero por excelência dessa nova imagem-ação, a da pequena forma, você diz que é o burlesco. Chaplin é um grande exemplo que você usa para defender tal afirmação, você diz que ele usava a mínima diferença entre duas ações com maestria, administrando os extremos de emoção e comicidade.

As relações entre as duas formas da imagem-ação pode demonstrar a preferência do cineasta por uma ou outra, podem se revezar em cena sem revelar preferências e também podem se transformar uma na outra. Você considera Eisenstein o pioneiro das formas com transformação, mesmo que outros autores também se dediquem a isso. Você diz que vem do patético a substância suficiente para engendrar a pequena forma – saltos qualitativos – e

que no cinema de Eisenstein esses saltos combinados com a causa do todo mostraria que Eisenstein está transitando entre os sinsignos e os vetores.

Com todo respeito, o que eu sinto um pouco como se você usasse essas fórmulas para confundir. Para confundir a mim enquanto leitora, e no limite pra confundir as próprias fórmulas entre si. Você parte das fórmulas diretas:  $S > A > S'$  e  $A > S > A'$  para poder embaralhá-las. Talvez não você, mas a imagem que você apresenta. Essa imagem parece que se desenrola a ponto de ganhar uma autonomia que permite a ela brincar com a gente. Por isso que quando a gente pensa que uma situação inicial vai se desenrolar enquanto ação e produzir uma situação modificada, a situação inicial se desenrola numa ação indireta  $A'$ , fictícia, como que um presságio da ação real  $A$  que está ainda em preparação.  $S > A'$ . E quando a gente pensa que a ação vai se desenrolar numa situação que desemboca numa outra ação, a ação primeira se vê diante de uma situação global  $S'$ , na qual a situação específica  $S$  estaria inserida, escondida, dissimulada. No fim das contas, as imagens não parecem mais querer se enquadrar nas fórmulas que você encontrou pra elas, elas brincam e se reinventam. Na ânsia de mais uma vez poder conversar com essas imagens e pra falar de como elas superam a dualidade você aposta na Terceiridade, que seria o elemento imagético que atua na transformação das imagens e de seus elementos.

Depois da afecção como primidade e da ação como secundidade, a terceiridade você relaciona à mentalidade, a uma imagem mental. Essa imagem aparece já nos capítulos finais de seu livro e o conceito dela fica um pouco nebuloso pra mim mas os apontamentos sobre Hitchcock ajudaram a me situar. Eu começo a conseguir me relacionar com o conceito de imagem mental quando você aponta o papel do espectador no cinema hitchcockiano. Ele brinca com as relações entre personagens, trama, câmera e espectadores, ele às vezes mostra as coisas para o espectador antes mesmo de os personagens saberem o que está para acontecer, ele conta inclusive com as reações que as pessoas terão ao assistir seus filmes. O público no cinema dele tem papel tão fundamental que você diz:

“Hitchcock aparece como aquele que já não concebe a constituição de um filme em função de dois termos, o

realizador e o filme a fazer, mas em função de três: o realizador, o filme e o público que deve entrar no filme, ou cujas reações devem fazer parte integrante do filme.” (DELEUZE, 2009, p. 296)

As relações expressas na trama que Hitchcock desenvolve se tornam os objetos do que você está chamando de imagem mental, é o que se quer que o público veja. Ainda me sinto insegura para tentar formular um conceito da imagem mental por minhas próprias palavras e também não sei se as tentativas que faço caminham numa boa direção, mas em outros casos nessas tantas linhas que já escrevi e ainda escrevo, continuar especulando já foi de grande ajuda, então continuo. A relação é o que mais importa. Segundo o seu texto, existiriam dois modos de relação no cinema, a natural e a abstrata. Nas relações naturais, uma série de termos que precisam ser similares pode apresentar um que se destaque, que contradiga a série. A regularidade pode ser apontada como marcas e o diferencial como desmarca. Já no âmbito das relações abstratas, você vai identificar o símbolo, objeto que está inserido em diversas relações. São os dois signos da imagem mental: desmarcas e símbolos.

Não conseguindo me adentrar muito na questão do signos da imagem mental, bem como num possível conceito dela, vou apelar para a crise que ela instaura. Você se refere a um filme de Hitchcock que mostra perfeitamente que através dessa nova imagem, o cineasta consegue tanto colocar o espectador no filme, quanto transformar a personagem em espectador. Em função de uma limitação motora, o herói do filme “Janela Indiscreta” acompanha todo o desenrolar da trama através da janela, não precisa de muito para perceber a semelhança com a posição daqueles sentados do outro lado da tela. O incrível é que se um único personagem pode ser retirado do esquema sensorio-motor e ainda assim se manter no filme, porque um filme não poderia se manter inteiramente fora desse esquema? Você diz que não era a intenção de Hitchcock, mas ele consegue desestabilizar todo o esquema do cinema clássico e da imagem-ação.

Curiosamente, quando começa a falar de uma crise que desterritorializa a imagem, você situa essa mesma crise numa conjuntura bastante específica:

o cenário do pós-guerra na Europa. É como se todos os destroços tivessem atravessado para o lado de dentro da tela e ocuparam o universo das imagens comprometendo a ação. As situações se tornam dispersivas, os encadeamentos e conexões enfraquecem, as ações cedem lugar às deambulâncias, o que povoa os quadros agora são apenas clichés, imagens flutuantes.

Me pergunto sobre os clichês que aparecem e recorro mais uma vez ao uso corriqueiro da palavra para acessar o seu conceito. A palavra clichê me remete principalmente a algo sem novidade e aparentemente fácil de ser reproduzido. Me parece que na sua teoria clichê tem mesmo a ver com essas características porque você diz que nesse momento do cinema todas as imagens ganham uma conotação de falsidade. Isso começaria com uma espécie de caricatura, um fazer-falso que você aponta como signo do novo realismo, que ao incorporar essa falsidade, ao mesmo tempo faz uma denúncia das imagens aparentemente perfeitas.

A imagem mental é o que você aponta como estopim de toda essa crise imagética, e é também nela que você deposita parte das esperanças de que novas imagens se façam possíveis. É um pouco como se você considerasse que a imagem mental carrega essa responsabilidade e assume a tarefa. Você diz:

“Por um lado, ela exigiria e suporia um pôr em crise da imagem-ação, e também da imagem—percepção e da imagem-afecção, mesmo que isso implicasse descobrir ‘clichés’ por toda parte. Mas, por outro lado, essa crise não valeria por si mesma, ela seria só a condição negativa para o surgimento da nova imagem pensante, mesmo se havia que ir procurá-la para lá do movimento.” (DELEUZE, 2009, p.314)

Você criou um universo das imagens-movimento, desenvolveu-o através do cinema clássico e toda sua abrangência, carregou essas imagens até a crise de desterritorialização e perda de conexões do pós-guerra e sinalizou a urgência de uma nova imagem que fosse uma imagem mental autônoma, mas guardou essas coisas para um segundo momento, o livro Cinema 2: imagem-

tempo. Por hora, eu só posso dizer que fiquei curiosa e emocionada, torcendo por um acontecimento que ajude a imagem cinematográfica a se reerguer, mas isso ainda são vestígios da falida lógica de narratividade de fórmula SAS', não creio que seja isso que vem a seguir. Manterei contato, até a próxima.

Cordialmente,

Elen.

Caro Deleuze,

***Esta é a última carta que te escrevo mas também poderia ser a primeira.*** Poderia ser a primeira deste trabalho, ou mesmo estando agora por último, ser a primeira de uma nova série. Com esta encerro o ciclo da minha primeira incursão no seu universo das imagens. Como eu disse no início, essa série de cartas foi inspirada e também é o fruto do meu trabalho de pesquisa no programa de Pós-graduação em Psicologia Social da Universidade Federal de Sergipe. Se os objetivos ou intenções deste fazer-carta (institucionalmente denominado dissertação) eram de transformar seu livro “A imagem-movimento” num campo, quero dizer, transformar o seu livro num lugar por onde eu pudesse caminhar, só você poderia ajuizar meu êxito. Mesmo assim não é isso que te peço, só pedi sua companhia e parceria. O que vier além disso será fruto de sua boa vontade.

Como disse algumas vezes aos colegas de pesquisa, à medida que meu projeto amadurecia eu percebia que a caminhada seria solitária, praticamente apenas eu e você. E foi por isso que escolhi escrever essas cartas, para ter meio que uma garantia de que ao menos você estaria acompanhando meu percurso. Confesso que não consigo entender como acontece de no meio de tantos outros textos aclamados, os seus estudos sobre cinema ficam um pouco de lado. Pode ser que esta sua obra esteja, como você se refere ao início do cinema, num estágio primitivo e por isso não tenha ainda desenvolvido todo seu potencial. Ou talvez sejamos nós, seus leitores, os primitivos que estamos ainda engatinhando no terreno dos conceitos deleuzianos e o universo das imagens sendo justamente o que se mostra, seja também o que embaça nossa visão despreparada.

Um dos prazeres de escrever esse trabalho foi esse de engatinhar. Talvez seja raro que um trabalho de pesquisa, principalmente um que vai ser submetido a uma banca avaliadora, se permita mostrar suas falhas. Desde o começo de nossas conversas eu venho dizendo que o que eu assumo aqui não são hipóteses, melhor o que assumo são riscos. Os riscos de apostar numa ciência que troca as certezas por falseamentos potentes. Os riscos de expor as dificuldades de escrita e de acreditar que essa escrita já é também produção científica. Só pude assumir esses riscos na condição de ter você enquanto

parceiro e trazendo pra conversas muitas outras parcerias, mesmo que indiretamente, arriscando também dizer que é impossível produzir sozinho, e quanto mais gente melhor!

Ao me aproximar de seu universo das imagens-movimento eu pude ver que você o povoou não só de gente mas de todos os tipos de coisas, todos os tipos de imagens. percepções, afecções, consciências, sujeitos, cérebros, cinemas, pulsões, ações, signos, quadros, montagens, e muito mais coisas que eu poderia listar quase que infinitamente. Eu ia dizer infinitamente por não saber onde a lista iria parar, mas acrescentei o quase porque lembrei onde ela para: na crise. A taxionomia que você faz encontrar uma crise no esvaziamento de sentido do esquema pelo qual as imagens se relacionam. E diante dessa crise elas irão se reinventar. A superação da crise é assunto do seu segundo livro sobre cinema, A imagem-tempo, o qual ainda não tive o prazer de ler. Quem sabe um dia você ainda receba notícias minhas para conversar sobre ele.

Eu considero esta carta uma espécie de despedida, mesmo que parcial, e quero aproveitar pra contar sobre um questionamento que me fizeram durante o meu processo de escrita e que não consegui encaixar nos textos anteriores. Uma vez me perguntaram (e talvez tenha sido até mais de uma vez ou mais de uma pessoa) o que é que estudar cinema tinha a ver com psicologia. Por um tempo eu fiquei com a preocupação de esclarecer isso no decorrer do texto, fiquei tentando encontrar conceituações e usos da psicologia específicos que pudessem se encaixar aqui. Depois, por um tempo, me questionei se haveria de fato uma necessidade de delimitações de disciplinas, se isso caberia no meu trabalho. Por fim, optei por não fazer tal especificação, não me preocupei em “justificar” o porquê de a leitura do seu primeiro livro sobre cinema poderia interessar à disciplina Psicologia. Acredito que a quem se interessar por ler essas poucas linhas que lhe dediquei pode ser possível, ou não, traçar relações com a psicologia ou alguma outra disciplina. Se num futuro próximo alguém vier a me questionar sobre isso ficarei inclinada a dizer que sua primeira obra sobre cinema ou, como você prefere chamar, sua taxionomia das imagens cinematográficas é, além de tudo, um incontestável convite para pensar uma subjetivação sem sujeito. Mas não posso garantir que o direi.

Não quero me demorar muito nessa tarefa da despedida, até porque quanto mais cedo eu encerrar esta, mais cedo eu começarei a pensar em escrever outras. Então eu agradeço pelo caminho que trilhamos juntos e aguardo notícias suas.

Abraço,  
Elen.

## Elen.REFERÊNCIAS

---

BARRETO, Márcio. O cinema e o campo perceptivo da ciência. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 66, nº 4, out./dez. 2014. (Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252014000400016&lng=pt&tlng=pt](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252014000400016&lng=pt&tlng=pt))

BERGSON, Henri. A intuição como método; In: *Memória e Vida*; textos escolhidos por Gilles Deleuze; trad. Cláudia Berliner; São Paulo; Martins Fontes: 2006; pp. 19-37.

\_\_\_\_\_. As três cartas de Bergson a Deleuze. (disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/as-tres-cartas-de-bergson-a-deleuze/>).

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter PálPelbart; Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. A imagem-movimento: cinema 1. Trad. Sousa Dias; Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DOMINGUES, Leila. *À flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo*. Porto alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2010.

DUVOISIN, Aline Almeida. *Os Efeitos Especiais e As Aproximações Entre Cinema e Televisão*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998. 10º edição.

\_\_\_\_\_. Nietzsche, a genealogia e a história; In *Microfísica do poder*. 25ª ed., trad. Roberto Machado. Ed.Graal. Rio de Janeiro, 2008.

KERR, Michael Abrantes. *Filme e memória: devires das imagens de arquivo*. São Leopoldo: Dissertação apresentada à Universidade do vale do Rio dos

Sinos, 2008. (disponível em: [http://bdtd.unisinos.br/tde\\_arquivos/6/TDE-2008-04-28T131138Z-488/Publico/filme%20e%20memoria.pdf](http://bdtd.unisinos.br/tde_arquivos/6/TDE-2008-04-28T131138Z-488/Publico/filme%20e%20memoria.pdf)).

LATOIR, Bruno. A Esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. trad. Gilson C. C. de Souza; Bauru, SP: EDUSC, 2001.

\_\_\_\_\_. *Jamais Fomos Modernos – Ensaio de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro. Editora 34. 1994.

LOPES, Kleber & MADEIRO, Elen. Biopolíticas do ver e a ação de um olhar precário: cinema e vida. In: *O (des)governobiopolítico da vida humana*. NEUTZLING, Inácio (org.); Instituto Humanitas Unisinos (coord.). São Leopoldo: Casa Leiria, 2010, p. 372-373 (1-17) (disponível em: <http://projeto.unisinos.br/ihu/uploads/publicacoes/edicoes/1284406416.6602pdf.pdf>).

MACEDO, Wilza Karla Leão de. Por Saussure e Bakhtin: concepções sobre língua/ linguagem. Anais I Congresso Nacional de Linguagens e Representações: Linguagens e Leituras, III Encontro Nacional da Cátedra UNESCO de Leitura, VII Encontro Local do PROLER UESC, ILHÉUS – BA, 14 A 17 DE OUTUBRO, 2009 (Disponível em: [http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire\\_anais/anais-53.pdf](http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-53.pdf)).

MOURÃO, Maria Dora. O tempo no cinema e as novas tecnologias. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 54, nº 2, Out./Dez. 2002 (disponível em : [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252002000200027&script=sci\\_arttext](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252002000200027&script=sci_arttext))

VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

\_\_\_\_\_. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 2002.

\_\_\_\_\_. *Guerra e cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005.

XAVIER, Ismail. *Um cinema que educa é um cinema que (nos) faz pensar*. Entrevista. Educação e Realidade: Dossiê Cinema e Educação, Porto Alegre, v. 33, n. 1, jan./jun. 2008.