

Pensamento, cinema e estética do tempo

Ana Carolina Acom
Sandra Mara Corazza

Resumo: Este artigo propõe uma investigação na teoria cinematográfica de Gilles Deleuze, a partir da questão filosófica que move toda sua obra: “o que é pensar?”, “como pensar o pensamento?”, e “como descrever sua inventividade?”. O problema que Deleuze tratará como: “imagem do pensamento”. Se o conceito de imagem se transforma ao longo de sua filosofia, Deleuze terá na Arte, a possibilidade real do pensamento como criação. Deste ponto, o pensamento se fará imagem, de um modo decisivo, até o final de sua obra. Assim, esta pesquisa apresenta como o cinema é intercessor para a filosofia deleuziana, apresentando a imagem cinematográfica como forma de pensamento, e a máxima de que “o cinema pensa”.

Palavras-chave: Cinema. Pensamento. Imagem. Estética.

Thought, cinema and aesthetic of the time

Abstract: This paper proposes an investigation into film theory of Gilles Deleuze, and the philosophical question that moves all his work: "What is thinking?". The problem that Deleuze calls "image of thought." The concept of image is transformed throughout Deleuze's philosophy, the author have in art, the real possibility of thought as creation. From this point, the thought will image, in a decisive way, until the end of his work. This research presents the cinema like an intercessor for Deleuze's philosophy, showing the cinematic image as a type of thinking, and how "the cinema thinks."

Keywords: Cinema. Thought. Image. Aesthetic.

Ontologia da imagem no cinema

Deleuze escreve com o cinema um livro de filosofia, ou melhor, dois livros: “Cinema I - A Imagem-Movimento” e “Cinema II - A Imagem-Tempo”. Estas obras não se tratam de uma historiografia do cinema, mas trazem os processamentos que a imagem faz ao longo das épocas, através de uma ontologia da imagem (RANCIÈRE, 2001). De toda forma, são documentos conceituais valiosos tanto para a história do cinema como para a pesquisa imagético-estética em diferentes camadas da filosofia, educação, comunicação e artes.

“A Pesquisa-filosofia não é uma teoria; é uma arte de mergulhar na zona peculiar do impensado, que desestabiliza as ideias feitas, na qual tanto a arte como o pensamento da pesquisa adquirem vida e descobrem as suas ressonâncias mútuas” (CORAZZA, 2004, p. 26). Segundo Deleuze (2003), a filosofia não é feita para “refletir sobre”, dizendo isso lhe tiramos tudo. A filosofia consiste em criar ou inventar conceitos. A teoria cinematográfica deleuziana apresenta o cinema como infinita possibilidade criativa para a filosofia. O cinema como arte, permite à filosofia posicionar-se em relação com o “todo”. Este estudo almeja visualizar, em obras produzidas pelo cinema, matéria e pensamento.

O cinema para Deleuze pode ser visto como campo de experimentação do pensar e uma forma extraordinária de pensamento (VASCONCELLOS, 2006). Para a filosofia e a arte serem consideradas formas do pensamento ou da criação, elas são trazidas a experiências-limites, ao desacordo dos dados sensíveis. Como se o próprio da arte fosse pura sensação, a paisagem que se vê, o pensamento que se pensa, precisamente aquilo que o homem não pode descrever, uma sinfonia dionisíaca e discordante.

Esta pesquisa é uma tentativa de situar o pensamento cinematográfico deleuziano pelo viés da estética como modo de pensamento. Neste sentido, a estética nasce como modo de pensamento quando o cinema torna-se matéria sensível pura. Para isso, é preciso expor o estudo dos conceitos de imagem e de pensamento na obra de Gilles Deleuze, e como o filósofo os desenvolve em suas teorias sobre o cinema. O trabalho será construído através das condições de possibilidades do pensamento pela imagem-movimento e imagem-tempo, e por via da aproximação da teoria deleuziana, de como se dá a “gênese do pensamento no pensar”, com a filosofia estética kantiana. Essas associações parecem válidas, sobretudo quando materializadas na arte, dentre elas, a arte cinematográfica, principal foco desta pesquisa.

A teoria sobre a experiência estética kantiana, vinculada ao prazer oriundo da arte na beleza e no sublime, parece pertinente à gênese do pensamento em Deleuze. E ao tratar da sétima arte, observa-se o pensamento em imagem, dessa forma, a experiência estética materializada na tela da sala escura.

Possibilidade do pensar no cinema

As imagens que o cinema produz são carregadas de potências que nos forçam a pensar, e este pensamento que é provocado pelas imagens do cinema vão nos provocar um choque. Na imagem-movimento, não escapamos do choque que desperta o pensamento. Segundo Deleuze: “É somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua: produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral” (1990, p. 189). Essas imagens levam a imaginação ao limite, que sofre um choque e “força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” (p. 191).

No entanto, será no conceito de imagem-tempo, vinculado ao cinema moderno, que melhor visualizaremos o pensamento como imanente à imagem. A possibilidade de pensamento no espectador não decorre mais de uma “tomada de consciência” ou “choque cinematográfico”. Para a filosofia de Deleuze é preciso buscar o impensado do pensamento, além de suas possibilidades. Ao pensar o impensado deve-se ir de encontro a forças exteriores. O cinema da imagem-tempo assume sua aberração no movimento, operando uma suspensão do mundo, que afeta o visível, mostrando o que o olhar sensível não vê.

A experiência do pensamento é vinculada ao cinema moderno da imagem-tempo, em função da imagem que supera o prolongamento sensório-motor e deixa-se conduzir pela “visão”, torna-se vidente. O cinema enfraquece a ação pura e nos coloca diante de situações puramente sensíveis, situações óticas e sonoras puras. Diante do impensável no pensamento. Pensar o impensável, o impossível, pertence ao pensamento. E isto faz do impensado a potência distintiva do pensamento.

Em ambos os livros, Cinema 1 e 2, a questão filosófica para Deleuze é: como funciona o pensamento e quais operações são necessárias para pensar? Como pensar o pensamento e como

descrever sua inventividade? Ou seja, elas seguem com o problema cerne de sua filosofia, desenvolvido ao longo de sua obra: “imagem do pensamento”.

A gênese do pensar

Para entender como Deleuze constrói sua gênese do pensamento, invoca-se o livro “Diferença e Repetição” de 1968, escrito 15 anos antes do seu primeiro livro sobre cinema. DR é onde o filósofo expõe algumas condições de efetividade da experiência de pensamento.

Pensar de fato implica uma violência sobre as faculdades. Através do Empirismo Transcendental “apreendemos” aquilo que não pode ser induzido pelo senso comum. Aquilo que não é “apreendido” das formas empíricas ordinárias. Cada faculdade é conduzida ao extremo de seu desregramento e tomada de uma violência que a força a exercer-se. Neste momento, com o abalo das faculdades ao seu limite, levadas à última potência, temos o inapreensível, sobretudo do ponto de vista empírico.

Apenas o uso paradoxal das faculdades pode subverter o senso comum e ordinário, caro à filosofia da representação. Nessa disjunção das faculdades em um “acordo pela discordância” emerge no sensível o que só pode ser sentido, o próprio ser do sensível - a diferença, disjunção autônoma. Neste sentido, é possível compreender o proposto por Deleuze quanto a um Empirismo Transcendental.

Deleuze considera o filósofo Immanuel Kant como o responsável pela “diferença transcendental”, mas rejeita sua teoria do conhecimento, que crê em uma relação harmoniosa das faculdades. Ele o acusa de não ter sustentado o plano transcendental, decalcando o uso das faculdades no exercício empírico sob determinação do senso comum.

Contudo, Deleuze “salva” de Kant algumas teorias vinculadas em sua “Crítica da Faculdade do Juízo” e este aspecto carrega elementos interessantes para a pesquisa aqui proposta. A estética kantiana, sobretudo o pensamento do filósofo alemão sobre o sublime da arte, é uma referência essencial para o estudo do “Empirismo Transcendental”. Nesta pesquisa, o assunto adquire maior relevância, pois a “gênese de pensamento” está vinculada às imagens tempo e movimento da filosofia deleuziana da arte cinematográfica.

A “experiência estética”, segundo Kant, provoca um inevitável colapso da “razão”, é onde

há o exercício discordante das faculdades. De forma que, somente a experiência estética, nos moldes kantianos, possibilitaria o engendramento do pensar no pensamento.

A “Analítica da Faculdade de Juízo Estética”, escrita por Immanuel Kant em 1790, afirma que o juízo do gosto é estético e analisa como a faculdade de juízo pode referir a beleza. Segundo Kant, quando julgamos se algo é belo ou não, não referimos este algo ao entendimento, como o filósofo havia construído em toda sua teoria do conhecimento, na “Crítica da Razão Pura” e em outras obras. Podemos dizer que para Kant, os objetos da arte são “processados”

[...] pela faculdade da imaginação ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo (KANT, 2012, p. 38).

Dessa forma, legitima-se a arte a subverter a lógica de toda filosofia da representação. O sentimento de prazer ou desprazer não é objetivo empiricamente, como era afirmado do contato com os objetos de conhecimento, Kant afirma que este contato não serve para o conhecimento, ao contrário, ele entra obscurecendo o conhecimento objetivo e conceitual.

Na arte “[...] o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação” (KANT, 2012, p. 48). No plano da experiência estética, as faculdades exercem-se livremente e sem relação ou submissão à razão ou a conceitos do entendimento. Não há uma função cognitiva conceitual, mas um domínio da sensação pura, bem diferente da sensação empírica. Essa sensação anômala, Kant denomina sensação subjetiva. Assim, os juízos estéticos puros sobre o belo (e subentenda-se também sobre o feio) são indeterminados.

Segundo o autor Roberto Machado, Deleuze se refere, em diferentes momentos e obras, à teoria de Kant. “No entanto, o texto mais veemente em infletir a formulação kantiana no sentido do pensamento de Deleuze é a nota sobre a imaginação de ‘Diferença e Repetição’, praticamente o único lugar do livro que se refere a essa faculdade” (MACHADO, 2009, p. 149). Esta nota também serviu como provocação investigativa complementar e fundamental para elaboração desta pesquisa.

[...] O caso da imaginação: este caso é o único em que Kant considera uma faculdade liberada da forma de um senso comum e descobre para ela um exercício legítimo verdadeiramente ‘transcendente’. [...] com o sublime, a imaginação, segundo Kant, é forçada, coagida a enfrentar seu limite próprio, seu fantasteon, seu máximo, que é do mesmo modo o inimaginável, o informe ou o disforme na natureza (Crítica da Faculdade de Julgar, § 26). E ela transmite sua coerção ao pensamento, por sua vez forçada a

pensar o supra-sensível como fundamento da natureza e da faculdade de pensar: o pensamento e a imaginação entram aqui numa discordância essencial, numa violência recíproca que condiciona um novo tipo de acordo (§ 27). Deste modo, o modelo da reconhecimento ou a forma do senso comum encontram-se em deficiência no sublime, em proveito de uma concepção do pensamento totalmente diferente (§ 29) (DELEUZE, 1988, p. 237).

Na estética kantiana, Deleuze encontra a disjunção e a violência que são características essenciais de sua teoria das faculdades. A sensibilidade conduz sua coerção à imaginação. A imaginação ao atingir o exercício transcendental resulta na anomalia do sensível, a “disparidade no fantasma”, constituindo o que só pode ser imaginado, ou melhor, o inimaginável empírico. O “Eu” rachado por essa forma é coagido a pensar, na última potência do pensar, combatido a pensar o impensável.

Contudo, em “Diferença e Repetição”, o termo “imagem” é ainda pejorativo, pois imagem e pensamento representacional são sinônimos. O termo imagem instaurava uma reflexividade suspeita, um reflexo: a imagem procurando uma representação do pensamento, deformando o pensamento e assinalando a distorção errada pela qual o pensamento reflete a sua própria atividade; isto é, a imagem do pensamento é a maneira como o pensamento se representa, implicitamente, a sua própria atividade. Já em 1964, Deleuze escreve a primeira versão de “Proust e os Signos”, onde traz o capítulo de conclusão intitulado “A Imagem do Pensamento”, apresentando como a filosofia necessita da arte. Assim, o ato de pensar é feito sob a contingência apavorante de uma experiência que resiste à nossa capacidade de saber: é por isso que o pensamento é criação.

[...] o ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que tira de seu natural estopor, de suas possibilidades apenas abstratas (DELEUZE, 1987, p. 96).

O pensamento nasce do acontecimento intrusivo que surpreende o próprio pensamento. Essa “nova imagem do pensamento” transmitida pela experiência da arte, da literatura, transforma os elementos do problema “o que é pensar?” e opõe-se à “imagem do pensamento” apresentada pela filosofia racionalista e da representação. A partir daí, o pensamento para Deleuze se faz imagem, de um modo decisivo e até o final de sua obra. Dessa forma, assim como o filósofo teve necessidade de se apoiar na literatura de Proust, para modificar o conceito de imagem, nos anos 80 ele se volta para o cinema para seguir transformando e conceituando a “imagem do pensamento”.

Em “Cinema 1 e 2” o pensamento é visto como ato de corte, de enquadramento e de montagem. Este pensamento não é, de modo algum, representação da consciência, mas movimento da matéria, o pensamento se insinua na matéria, ou seja, em enquadramentos de planos, montagem e “reencadeamento” de enquadres. Estes cortes, edições e composições de cenas, exibem o pensamento como maneira inventiva de recortar nossas relações com a realidade. O pensamento como relação de forças é uma imagem em si mesmo, uma imagem-movimento, funcionando como *une table de montage*.

A análise fílmica e a filosofia cinematográfica deleuziana correspondem a uma filosofia da invenção, da criação de pensamento, baseando-se no encontro entre pensamento, movimento e tempo. Na imagem-movimento, a preocupação é sensório-motora: ação, percepção individual, afecção dos personagens, caracteres e heróis; e o objetivo é a individuação, a narração, a intriga. Na imagem-tempo, a relação de forças não diz mais respeito a um corpo sensório-motor individual para atualizar a sua própria potência, a imagem realiza uma narração de sua potência e não consiste em atualização de um movimento. O personagem, como nos filmes *noir* de Nicholas Ray, torna-se o vetor de uma sensação e não instrumento de transformação da realidade.

Se a experiência da arte já fora invocada por Deleuze em “Proust e os Signos”, legitimando o pensamento como criação, pode-se dizer que, em suas obras cinematográficas, a arte é aquilo que nos permite sentir um pouco do tempo em estado puro: o virtual palpita sobre o atual e a filosofia - o pensamento criador - busca teorizar o devir. O pensamento se efetiva como um encontro, como o choque intenso com uma imagem, que pode não agir, mas se impõe como afecção. O cinema materializa o pensamento, que se insinua na matéria. A arte passa a ser uma operação real, a realidade, e não uma figuração mental ou representação subjetiva.

Experiência estética e o cinema da imagem-tempo

Quando Deleuze escreve sobre a crise da imagem-ação e a transição da imagem-movimento, onde as percepções se prolongam no esquema sensório-motor, para a imagem-tempo, ele invoca a imagem mental no cinema que abrirá espaço para as situações óticas e sonoras puras. A crise na imagem-ação fora condição necessária para o surgimento da nova imagem pensante, a imagem-tempo. E esta soberania do pensamento se dá na ruptura do esquema sensório-motor e na ascensão das situações óticas e sonoras puras relacionadas diretamente com o

pensamento e o tempo. Neste sentido, é possível pensar a singularidade da experiência estética, traduzida nas situações óticas e sonoras puras do cinema de vidência. O cinema visionário da imagem-tempo desperta uma visão transcendental pura que enxerga além das percepções.

A imagem-movimento é uma imagem desenvolvida no esquema sensório-motor, concebida em uma montagem que a encadeia em outras imagens, prolongadas em percepções e ações. A imagem-ação é o cerne do cinema clássico, já a imagem-tempo é caracterizada pela ruptura dessa lógica e pela aparição de situações óticas e sonoras puras que não mais se transformam em ações. A imagem-tempo é quem fundamenta o cinema moderno, oposto à imagem-movimento. Essa ruptura não significa uma substituição e nem o fim da imagem-movimento, e sim a consolidação de um cinema moderno formado no intervalo entre as imagens e em seus movimentos aberrantes. Na imagem-movimento já havia, de alguma maneira, a imagem-tempo imanente a ela, assim como, a imagem-tempo do cinema moderno sempre se serviu de esquemas sensório-motores essenciais para sua estética pura do tempo. A imagem-tempo existe, afetando a imagem cinematográfica, desde o início do cinema, ou seja, não há uma etapa da imagem-movimento e outra da imagem-tempo.

A crise na imagem-ação pode ser claramente percebida na obra cinematográfica de Alfred Hitchcock. Ao mesmo tempo em que seus filmes são considerados clássicos e o auge do cinema da imagem-movimento é também o momento em que este é rompido, pois o esquema que liga ação e reação se quebra, levando-nos pouco a pouco, a um reino de sensações óticas e sonoras puras e de tempo transcendental. Os filmes de Hitchcock introduziram um novo tipo de imagem que contem todas as outras que fazem parte do circuito da própria imagem-movimento e ainda vão além dessas – a imagem-mental.

Através da utilização da imagem-mental, a obra de Alfred Hitchcock abriu caminho para a emersão do cinema moderno da imagem-tempo. Segundo Deleuze, imagem-mental é

[...] uma imagem que toma por objetos de pensamento, objetos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção. Uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais. Ela pode ser, mas não é necessariamente, mais difícil que as outras imagens. Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, direta, inteiramente distinta daquela das outras imagens (DELEUZE, 1983, p. 168).

Os filmes de Hitchcock fazem do “mental” objeto da própria imagem. A imagem-mental trabalha com percepções fora da percepção sensível, lidando com objetos de pensamentos. No

filme “Rebecca – A mulher inesquecível (1940)”, Rebecca é a personagem mais significativa na trama. Ao longo do filme o espectador tem toda a dimensão de sua personalidade, seus hábitos e relações, no entanto, ela sequer aparece durante toda película.

A crise da imagem-ação, apesar de decisiva e evidente na obra do diretor, já se manifestava em filmes anteriores e em outras escolas do cinema clássico, tanto no plano da montagem como em outras configurações de imagens. O Expressionismo Alemão é um caso onde a imagem-mental ou outros recursos aberrantes ocorrem no próprio jogo de horrores que está no cerne de sua constituição.

“M - O Vampiro de Düsseldorf (1931)” é o primeiro filme falado de Fritz Lang. Seu roteiro foi adaptado das páginas policiais, pois de fato existira um assassino de criancinhas em Düsseldorf na Alemanha, e este, em certa ocasião chegou a beber o sangue de sua vítima. O filme inicia com as crianças cantando uma música macabra, e esta é a forma encontrada para anunciar que há um assassino na cidade. A seguir, outra cena traz o cartaz de “procura-se” e uma criança interagindo com ele através da brincadeira de bola. Logo surge uma sombra com a silhueta do ator Peter Lorre, que interpreta o criminoso. Desse modo, a imagem-mental do assassino e de seus crimes hediondos é introduzida em “M”. Por oposição ao cinema mudo, “O Vampiro de Düsseldorf” não possui trilha sonora, no entanto é justamente a música que o assassino assoviava (*In the Hall of the Mountain* de Edvard Grieg), usada como *leitmov*, que o identifica para condenação. Fritz Lang foi seduzido pelas possibilidades de expressão sonora, trouxe um filme onde cada ruído e som de passos é essencial, e a cantiga de roda e o assovio são decisivos. Dessa maneira, ele traz os sons e mesmo as falas não necessariamente inseridas no encadeamento das ações e reações, e sim como imagens sonoras autônomas que dão forma a trama.

Ainda em “M – O Vampiro de Düsseldorf”, há a sequência de cenas de uma mãe, esperando a filha na cozinha de seu apartamento, que pode ser comparada à descrição que Deleuze faz de uma cena do filme “Umberto D. (1952)” de Vittorio De Sica, quando situa o Neo-Realismo italiano na ascensão das situações óticas puras do cinema. Em “Umberto D.” temos a clássica cena da empregada na cozinha em gestos banais e cotidianos, mas quando ela olha para sua barriga de grávida

[...] é como se nascesse toda a miséria do mundo. Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquemas sensorio-motores simples, o que subitamente surgiu foi

uma situação ótica pura, para a qual a empregadinha não tem resposta ou reação (DELEUZE, 1990, p. 10).

Da crise da imagem-ação à imagem ótico-sonora pura é possível visualizar uma passagem transitória. Dos gestos ordinários da vida cotidiana à passagem da miséria humana e desespero de uma mãe, traduzidos em sensações puras. No filme “M”, depois de informado que há um assassino de criancinhas na cidade, temos diversas imagens de uma mãe, que faz coisas corriqueiras e cotidianas, mais uma vez, em um ambiente que é a cozinha. O olhar da mãe alcança o relógio-cuco batendo meio-dia. Logo, ouve-se o badalar do sino anunciando o final das aulas, é preciso preparar o almoço de sua filha Elsie. As cenas da mãe se intercalam com as da filha que é abordada por um transeunte a caminho de casa. A mãe de Elsie olha novamente para o relógio. As cenas da mãe, que sente o pequeno atraso da menina, começam a ficar mais apreensivas. A mãe demonstra tensão nos gestos corriqueiros, como o de colocar a mesa. Cada vez mais tenso o clima, é notável a preocupação da mãe quando ela pergunta para o jornalista ou para as demais crianças sobre a filha e eles lhe respondem não saber de Elsie, sem qualquer preocupação, com naturalidade e automáticos.

As cenas seguintes mostram o tempo passando: o olhar da mulher focalizando o relógio, as variações dos minutos; cenas externas onde a bola de Elsie está sozinha no gramado; o balão enroscado no fio de eletricidade e depois desprendendo-se. Mais uma vez, é visível a passagem do tempo como medida de movimento, pelos gestos da mãe na cozinha, a uma representação direta do tempo transcendental, que sai dos eixos e se apresenta em estado puro. Então temos as sensações óticas-sonoras puras na apreensão da mãe e nas imagens do vazio que correspondem ao assassinato da menina (lugares vazios, varal, bola que cai sozinha, balão perdido no fio).

A lógica das relações e a imagem-mental parecem concluir o circuito e as transformações da imagem-movimento. O intervalo do movimento não é mais aquilo que constitui um conjunto sensorio-motor. O vínculo sensorio-motor foi rompido, o intervalo de movimento faz aparecer outra imagem que não a imagem-movimento. Agora novos signos surgirão de uma imagem-tempo, que apresentará outras imagens como formas irreduzíveis à imagem-movimento, mas não sem relação determinável com ela. As situações óticas e sonoras puras liberam os sentidos, que se prolongam em uma relação direta com o tempo e com o pensamento. Esse prolongamento torna sensíveis o tempo e o pensamento, torna-os visíveis e sonoros.

[...] Primeiramente, enquanto a Imagem-Movimento e seus signos sensório-motores estavam em relação apenas com uma imagem indireta do tempo (dependendo da montagem), a imagem ótica e sonora pura, seus opsígnos e sonsígnos, ligam-se a uma imagem-tempo que sub-ordenou o movimento. É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem (DELEUZE, 1990, p. 33).

A aberração do movimento, que é característica da imagem-tempo, opera o tempo em sua apresentação direta, livre de quaisquer encadeamentos necessários. Dessa forma, é revertida a relação de subordinação do tempo ao movimento normal, que identificava a imagem-movimento. O movimento aberrante vai revelar o tempo como “todo”, trazendo infinitas possibilidades não mais definidas pela experiência do movimento. O movimento aberrante é anterior ao tempo que ele apresenta de maneira direta, em situações anacrônicas, fluxos mentais, indeterminações e em falsos *raccords*. Dessa forma, o cinema aporta condições para que o pensamento pense o tempo e suas vicissitudes, os devires do tempo.

Nas obras cinematográficas de Alain Renais, sobretudo o filme “O Ano Passado em Marienbad (1961)” e de Andrei Tarkovski, que é o “mestre do tempo”, entre outros grandes cineastas modernos, teremos a anti-trama e o fluxo de consciência como apresentação direta do tempo. Onde a linearidade, além de muitas vezes não utilizada, não é mais necessária para a experiência estética de seus filmes. Esses filmes controlam o tempo que resulta no movimento, remetendo passado, presente e futuro como fluxo mental, tal qual, são as memórias ou sonhos.

O cineasta Andrei Tarkovski, em seu livro não aleatoriamente intitulado “Esculpir o Tempo”, afirmou: “O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte” (TARKOVSKI, 1998, p. 72). As palavras de Tarkovski sobre o tempo, assim como seu domínio cinematográfico do mesmo, me parecem dar vida às teorias deleuzianas sobre o cinema da imagem-tempo. O filme “O Espelho (1975)” trabalha com as propriedades da memória de uma maneira natural e sem os usuais recursos oníricos de “véu de neblina” ou efeitos musicais, esses anuviamentos misteriosos que o público já familiarizado identifica o sonho ou alucinação. Tarkovski defende a concepção da imagem cinematográfica pelo viés das formas naturais e reais da vida, percebidas pelo espectador pelos sentidos da visão e audição. Percebemos a forma da imagem através dos sentidos, ou seja, as imagens óticas-sonoras puras não se dão nos “efeitos-especiais” ou algo do tipo, e sim na subjetividade.

[...] Se me perguntassem: E o que dizer do caráter indistinto, da opacidade, da inverossimilhança de um sonho? — eu responderia que, no cinema, "opacidade" e "inefabilidade" não significam uma imagem indistinta, mas a impressão específica criada pela lógica do sonho: combinações insólitas e inesperadas de elementos inteiramente reais e situações de conflito entre eles. Esses elementos devem ser mostrados com a máxima precisão. Por sua própria natureza, o cinema deve expor a realidade, e não obscurecê-la. A propósito, os sonhos mais interessantes ou assustadores são aqueles dos quais nos lembramos até mesmo dos mais insignificantes detalhes (TARKOVSKI, 1998, p. 83).

“O Espelho” traz a história de vida do personagem Alexei (Ignat Daniltsev), seus pensamentos, lembranças e sonhos. Através da exterioridade imagética que o cinema proporciona, o filme traz a disposição dos acontecimentos, das ações e do comportamento do protagonista, e, ainda, remete à imagem de pensamento deste personagem: a expressão e o retrato da personalidade do indivíduo e a revelação do seu mundo interior. As imagens do filme constroem o universo mental de Alexei e legitimam seu fluxo de consciência que jorra na tela. A utilização da mesma atriz para interpretar sua mãe e sua esposa em momentos distintos concretiza a confusão mental que vive a pregar peças em lembranças e sonhos. Além disso, o ator que faz Alexei criança, também interpreta seu filho em certo momento.

No mesmo filme, Tarkovski utiliza em algumas cenas a câmera lenta de modo quase imperceptível. Em seu livro “Esculpir o Tempo”, ele afirma que a utilizou sutilmente, para que o espectador não notasse imediatamente, mas tivesse apenas uma vaga sensação de que algo estranho se passava. Ele pretendia evocar um estado de espírito através de outro meio que não o trabalho do ator. A cena do banho e o teto que desaba é um claro momento onde esse “estado de espírito” atinge o mistério do tempo e das lembranças, e une a imagem, o pensamento e a câmera em uma mesma subjetividade. Podemos dizer que as imagens e sensações ótica-sonoras puras geradas pela obra de Tarkovski são muitas vezes associadas à água. Além das cenas de banhos, lagos e chuvas de “O Espelho”, seu filme “Stalker (1979)” é considerado um dos mais úmidos e encharcados da história do cinema. A associação mais comum com a água seria uma analogia ao subconsciente e ao próprio fluxo psicológico de pensamentos. Contudo, a água em “Stalker” tem um importante caráter físico, ademais de todas as interpretações possíveis e subjetivas que podem ser feitas a seu respeito. A água pesa os ambientes, pesa as roupas e traduz fisicamente angústia, sofreguidão e desesperança, porque ela nunca seca.

No cinema de Alain Resnais são muitos os personagens que se movem no tempo e no pensamento, de modo que o presente flutua incerto e observa-se a coexistência de lençóis de

passado, com lembranças que se inter cruzam, provocando imagens indecíveis. “O Ano Passado em Marienbad” evidencia, mais uma vez, o desarme da imagem-ação, iniciando com uma cena paralisada. Essa imobilização dos personagens e da cena de teatro, já dimensiona os jogos atemporais que constituem o filme. Segundo Deleuze, cabe ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente, e a obra de Resnais vai de encontro a essa coexistência que a alicerça.

Em “O Ano Passado...” temos um homem obcecado por um passado e por um futuro relacionado a uma mulher, que pertence a estes “tempos” de maneira nebulosa. Na tela, é apresentado este passado, que se refere a um antigo presente obscuro e um futuro que consiste em incertezas e contradições. O presente coexiste com um passado e futuro e todos fluem a partir da memória de dois ou três personagens, pois o marido da mulher também costura estes lençóis.

O filme transpõe em suas imagens, as relações com a memória expostas por Bergson e invocadas por Deleuze para visualizar a imagem do cinema do tempo. A memória não pode ser reduzida a uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, e composta no cinema convencionalmente por *flashes-back*. “O Ano Passado...” possui uma falsa impressão de composto por *flashes-back*, quando pensado posteriormente. No entanto, a característica do filme, consiste em não ser composto por esses elementos, mas apresentar uma contração do presente, que explora lençóis sombrios de passados, provoca lembranças de dois personagens que se confundem e tudo coexiste na tela. O cinema de Resnais está fundamentado em acontecimentos que não se sucedem em um tempo cronológico. Ele fez desaparecer um centro ou ponto fixo. Os acontecimentos não param de ser remanejados conforme pertencem a este ou aquele lençol de passado, ou ainda à memória de um ou de outro personagem.

Referências

CORAZZA, Sandra Mara. Pesquisar o acontecimento: estudo em XII exemplos. In: TADEU, T.; CORAZZA, S.; ZORDAN, P. **Linhas de escrita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema - a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Cinema II - a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Deux régimes de fous**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

_____. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 1988.

_____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

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

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema**. Tradução de Luiz Felipe G. Soares da obra: *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/61274942/Jacques-Ranciere-Deleuze-e-as-eras-do-cinema>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

Ana Carolina Acom - Centro Universitário Dinâmica das Cataratas.
Foz do Iguaçu | PR | Brasil. Contato: anacarolinaacom@gmail.com

Sandra Mara Corazza - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Porto Alegre | RS | Brasil. Contato: sandracorazza@terra.com.br