

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Márcia do Carmo Felismino Fusaro

O instante (in)capturável: tempo-memória e cinema

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Profa. Dra. Leda Tenório da Motta.

SÃO PAULO

2013

Banca Examinadora

O instante (in)capturável: tempo-memória e cinema

RESUMO

A pesquisa examina as relações entre tempo e cinema, abordando especificamente os temas da captura do tempo, da memória e do instante nas narrativas cinematográficas, à luz das reflexões que lhes consagrou Gilles Deleuze. Nossa hipótese é a de que o cinema e as artes são caudatários do debate científico e filosófico sobre a questão do tempo que teve início na virada dos séculos XIX para XX, com a emergência da teoria da relatividade e da mecânica quântica. Toma-se como fundamentação a obra de Gilles Deleuze que intercepta esse debate na segunda metade do século XX, propondo um diálogo entre a filosofia, a ciência e as artes, a exemplo de sua clássica leitura das teses de Henri Bergson acerca do tempo e da memória desenvolvida em *Bergsonismo*, e de suas reflexões sobre tempo, memória e imagem em livros como *Diferença e Repetição* e *Proust e os Signos*, em que revê as relações da tradição bem-pensante com os símiles imagéticos. A esse imponente conjunto acrescentam-se tardiamente *A Imagem-Movimento: Cinema 1* e *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, a que a pesquisa dá especial atenção. Adotamos um caminho metodológico de mão dupla: a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental, sendo esta última referente ao assentamento de um *corpus* fílmico, no âmbito de um acervo que inclui obras de Alfred Hitchcock, Orson Welles, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski, Raoul Ruiz e Tom Tykwer. Por ser este um cinema autoral de referência para Deleuze, a pré-seleção do *corpus* inclui realizações da *nouvelle vague*. Além dos títulos de Deleuze acima referidos, o referencial teórico abrange os mais abalizados estudos em torno da filosofia deleuzeana e da arte cinematográfica. Os tópicos em pauta estão fundados no campo da comunicação, não só porque o cinema é a primeira arte de massa de raiz tecnológica, mas porque, assim sendo, compartilha com os meios massivos a ambição da cobertura da vida em pleno voo, com tudo que isso comporta de busca de registro de uma memória fotográfica.

Palavras-chave: cinema, tempo, memória, *nouvelle vague*.

The (un)capturable instant: time-memory and cinema

ABSTRACT

This research examines the relations between Time and Cinema, and more strictly the matter of capturing Time, Memory and Moment in the cinematographic narrative, under the light of the philosophical reflections of Gilles Deleuze on said subject. Our hypothesis is that Cinema and Arts are subordinated to the scientific and philosophical debate about Time that started at the turn of the nineteenth to the twentieth century, with the emergence of Theory of Relativity and Quantum Mechanics. We assume that Gilles Deleuze's works about this debate during the second half of the twentieth century are a cornerstone, proposing a dialog between Philosophy, Science and Arts, as seen in his classical readings of Henri Bergson thesis about Time and Memory in *Bergsonism*, and in his thoughts about Time, Memory and Image as presented in *Difference and Repetition* and *Proust and Signs*, where he reviews the relations of the scholar-thinking tradition with the imagistic (*imagetique*) similes. At a later moment we add *Cinema 1: The Movement-Image* and *Cinema 2: The Time-Image* to the reference set, which were taken under special consideration. We adopted a two-way methodological path: bibliographical research and documental research, the later being a filmic ensemble composed by a collection of works mainly from Alfred Hitchcock, Orson Welles, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski, Raoul Ruiz e Tom Tykwer. As these are references in authorial films (*cinema d'auteur*) for Gilles Deleuze, the pre-selection includes *Nouvelle Vague* productions. Besides Deleuze's original works, the theoretical reference framework encompass the most illustrious and remarkable studies about deleuzian philosophy and cinematographic art. We believe that the topics brought to discussion are interconnected with the communication field, not just because Cinema was the first technologically-based art-form for the masses, but also for being so it shares the ambition to cover life on-the-go with other massive means, with all that it holds on the capture of a photographic memory.

Keywords: cinema, time, memory, *nouvelle vague*.

SUMÁRIO

Introdução, 11

Capítulo I - Os clássicos gregos e o tempo na filosofia deleuzeana

1. Heráclito e Platão: devir-movimento e devir-louco, 18
2. Aion e Chronos: jogo e cronologia, 22
3. *Mnemosýne*: memória, esquecimento, poesia, 27

Capítulo II – Interfaces deleuzeanas: Filosofia, Ciência e Arte rumo a conceituações sobre o tempo

1. Kant, Shakespeare, Rimbaud: flertes deleuzeanos sobre o tempo, a filosofia e a poesia, 30
2. Nietzsche e o tempo senhor do acaso, 33
3. Filigranas deleuzeanas e haroldianas: ciência e poesia do acaso, 36
4. Filigranas deleuzeanas e barthesianas: a captura do instante, 54
5. Proust e Bergson sob a lente deleuzeana, 61

Capítulo III – Tempo-memória e cinema

1. O paradoxo do instante (in)capturável, 67
2. Por que o cinema fascina Deleuze, 72
3. Hitchcock e Welles: tempo de passagem, 76
4. Truffaut e Godard em defesa da imagem-tempo, 84
5. Resnais: cineasta-filósofo da imagem-tempo, 92
6. Marker e Varda: aliados de Resnais na *Rive Gauche* e na imagem-tempo, 113
7. Bergman e Tarkovski: poetas da imagem-tempo-memória, 119
8. Ruiz e Proust encontram Deleuze no século XXI, 134
9. Tykwer, Bacon e Deleuze sob o signo de três, 143

Considerações finais, 151

Bibliografia, 156

Bibliografia audiovisual, 165

Introdução

Quando Gilles Deleuze escreveu sua monumental obra sobre cinema, dividida em dois tomos – *Cinema-1: A Imagem-Movimento* (1983) e *Cinema-2: A Imagem-Tempo* (1985) – deixou-nos, de fato, um denso e ousado legado de fundamentação teórico-filosófica sobre o cinema. Sua proposta essencialmente taxinômica, conforme o próprio filósofo a define no prefácio do primeiro tomo, surgiu cerca de dezessete anos após ele haver escrito *Bergsonismo* (1966), uma das obras que serve de alicerce teórico aos seus estudos sobre cinema. Dada a amplitude do desafio que Deleuze se propõe nessa obra, qual seja, classificar os gêneros cinematográficos produzidos até então, sua proposta acabou por se revelar uma referência para a teoria cinematográfica produzida até então, pautada na leitura tipicamente deleuzeana, portadora, portanto, de finos e generosos diálogos entre filosofia, ciência e arte. Nisso reside, a nosso ver, a singularidade dessa obra, pois ao propor pensar o cinema a partir de uma perspectiva caudatária de deslizamentos teóricos reconhecidamente consistentes entre as três grandes áreas do conhecimento, Deleuze elabora, por fim, uma filosofia do cinema. “Trata-se então de pensar o cinema de outra maneira, tentando pensar mais que sobre o cinema, escrevendo com o cinema um livro de filosofia. Isso é o mais difícil de pensar”¹.

Tem-se aí um dos principais pontos de partida das reflexões deleuzeanas sobre o cinema, em que ele propõe que pensemos essa arte como um ambiente onde também é possível filosofar. Todavia, não um filosofar no sentido *scripto* do termo – papel este reservado aos filósofos, como ele próprio, criadores de conceitos, em sua definição –, mas por aproximações *epistemológicas* entre o cinema, a filosofia e a ciência. Esse viés epistemológico, portanto, é também aquele em que nos apoiaremos ao refletir sobre possibilidades de interfaces entre o cinema, a filosofia e a ciência, sempre à luz do pensamento deleuzeano, nos momentos em que o filósofo se preocupou em abordar tais aspectos, ciente que se mostrava quanto à riqueza e importância desse diálogo.

Sua obra filosófica sobre o cinema sustenta-se expressamente na leitura atenta de dois pensadores que produziram suas obras na virada dos séculos XIX ao XX: Charles Sanders Peirce (1839-1914) e Henri Bergson (1859-1941). Considerados por vezes pensadores “menores”, em leituras acadêmicas menos avisadas, eis, a nosso ver, também outra importante

¹ Raymond Bellour, “Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze” in: *Teoria Contemporânea do Cinema* (Vol. I), pp. 234-252.

decisão da filosofia deleuzeana: redimensionar a estatura filosófica desses dois grandes pensadores, na esteira da mesma proposta que legou, por exemplo, à literatura de *Kafka: para uma literatura menor*, em que, juntamente com Félix Guattari, traz à luz a grandeza desse escritor-pensador evidenciada na aparente e enganadora “pequenez” de suas construções sintáticas. Diga-se de passagem, diferentemente de Kafka, pode-se considerar que Peirce e Bergson ainda não foram devidamente entendidos e valorizados até os dias atuais, exceto por alguns estudiosos que, a exemplo de Deleuze, ousaram redimensionar a leitura de ambos, mostrando a densidade intelectual e a importância de suas propostas. Não há como passar despercebido, exceto por leituras superficiais, o fato de um filósofo da envergadura de Deleuze haver dedicado toda uma obra ao estudo da filosofia de Bergson – *Bergsonismo* – e haver baseado seus estudos sobre cinema não somente nos conceitos de Bergson, mas também, de saída, na classificação geral de Peirce sobre imagens e signos, considerada por ele como “a mais rica e a mais numerosa que alguma vez se tenha estabelecido”². No Brasil, em particular, destacamos sob essa mesma égide revitalizadora de ambos os pensadores o trabalho de fôlego de Lucia Santaella, voltado singularmente à obra de Peirce e, no caso de Bergson, a obra notória de Bento Prado Júnior, filósofo, crítico literário, poeta e um dos maiores ensaístas brasileiros.

A taxonomia proposta por Deleuze divide o cinema em dois momentos principais, desde seu surgimento até a década de 1980, quando a obra foi escrita: um dedicado ao cinema clássico (imagem-movimento); outro ao cinema moderno (imagem-tempo). A noção divisória entre os dois momentos se dá a partir de uma filosofia singrada principalmente na relação do cinema com o movimento e o tempo. Todavia, vale ressaltar que Deleuze não define essas divisões como excludentes entre si, pois, segundo ele, há momentos em que ambas dialogam.

Por oportuno, cabe aqui igualmente a ressalva de que, mesmo havendo eleito Peirce, e principalmente Bergson, como fundadores de suas conceituações sobre o tempo no cinema, Deleuze não deixa de lado as influências de outros filósofos e também de grandes escritores no desenvolvimento de suas argumentações, característica esta, aliás, norteadora frequente dos recortes argumentativos que perfazem justamente a riqueza e generosidade de seu olhar intelectual. Por esse motivo é que se justifica o fato de, ao longo desta pesquisa, a questão do tempo ser abordada também a partir de leituras filosóficas, científicas e literárias efetuadas por Deleuze e que se definirão como alicerce de suas fundamentações sobre o tempo no cinema. Nesse sentido, e sempre guiando-nos pelas atenções de Deleuze, é que,

² Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 101.

além de Peirce e Bergson, dirigiremos nosso olhar intelectual também a Heráclito, Platão, Nietzsche e Kant, na filosofia; Einstein, Heisenberg, Bohm e Prigogine, na ciência; Proust na literatura, além, evidentemente, dos cineastas cujas obras foram eleitas como objeto deste estudo: Alfred Hitchcock, Orson Welles, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski, Raoul Ruiz e Tom Tykwer, todos eles marcados pelo conceito criativo “da diferença”, no sentido deleuzeano, em relação ao tempo cinematográfico.

O tempo, a memória, o devir são temas caros à filosofia deleuzeana. Sempre que analisa o tempo, Deleuze o faz a partir do paradoxo, tema igualmente relevante em sua filosofia. E se formos pensar o cinema em sua matriz, de fato, percebe-se que este também se mostra perpassado por um paradoxo intrínseco: fotografia (instante capturado) *versus* fotogramas em movimento (devir; duração). Nesse sentido, não resta dúvida de que o cinema, tanto quanto a fotografia em seu surgimento, redimensionou o conceito de tempo na passagem dos séculos XIX ao XX.

Para o filósofo, as condições primordiais do cinema se deram não somente pelo uso da fotografia, mas pela fotografia instantânea, já que a fotografia de pose, para ele, pertence a outra categoria. Também se deu como condição primordial a equidistância entre as fotografias e sua posterior passagem para um suporte, com a invenção de Thomas Edison e William Kennedy Dickson, que perfuraram a película, no que se constituiu o filme posteriormente submetido ao sistema de arrasto das imagens inventado por Lumière. Por essa linha de eventos, o cinema se tornou um mecanismo de reprodução do movimento em função do momento qualquer, ou seja, em função de instantes equidistantes submetidos a um dispositivo que dava a impressão de continuidade às imagens sequenciais postas em movimento³.

Tal redimensionamento sobre o espaço, e sobretudo sobre o tempo, apresenta-se, conforme Deleuze, imbuído de toda uma evolução de funções científicas articuladas desde o surgimento da ciência moderna. Segundo ele, a grande revolução científica moderna foi, em essência, não vincular o movimento a instantes privilegiados, posados (fotografia), mas a instantes quaisquer. De fato, com o surgimento do cinema passou a não haver uma necessidade de recomposição do movimento a partir de fatores de ordem transcendente (poses), mas levando-se em conta fatores de ordem imanente (cortes). Assim, em vez de se efetuar uma síntese inteligível do movimento, passou-se a considerar sua análise sensível a partir de então. Dessa mesma forma, conforme afirma Deleuze, então em diálogo com a

³ Gilles Deleuze, op. cit., p. 16.

ciência, constituiu-se também a astronomia moderna, determinando a relação entre uma órbita e o tempo necessário para percorrê-la (Kepler); a física moderna, ligando o espaço percorrido ao tempo de queda de um objeto (Galileu); a geometria moderna, desenvolvendo a equação de um ponto sobre uma reta móvel relacionado e um momento qualquer do trajeto (Descartes) e, ainda, o cálculo infinitesimal, desde que tornou-se conveniente cortes infinitamente aproximáveis (Newton e Leibniz). Por sua vez, considerar a sucessão mecânica de instantes quaisquer levou à substituição da ordem das poses, já que a ciência moderna teve de se redefinir em função de sua meta de considerar o tempo como uma variável independente⁴.

Essa revisão conceitual também é caudatária das revisões científicas sobre tempo e espaço propostas por Einstein, na Teoria da Relatividade, que teve, inclusive, alguns conceitos revistos por Bergson, aos quais Deleuze também se mostrou atento. Para ele, o que Bergson censura na teoria de Einstein é ela haver confundido dois tipos de multiplicidade: o virtual e o atual. A questão a pairar, em essência, é se a duração seria uma ou múltipla, e nisso, reside um problema completamente distinto: a duração é de fato uma multiplicidade, porém, de qual tipo? Conforme Bergson, somente uma hipótese sobre um Tempo único daria conta de se lidar com multiplicidades virtuais. Para ele, ao confundir a multiplicidade espacial atual com a multiplicidade temporal virtual, Einstein concebeu apenas uma nova forma de espacializar o tempo, ainda que não se possa negar a originalidade de sua função espaço-tempo e a grandiosa conquista representada por ela para a ciência muito moderna. Em essência, essa conquista foi a de conceber um símbolo para expressar multiplicidades, mas não algo da ordem de uma experiência capaz de expressar, conforme diria Proust, “um pouco de tempo em estado puro”. Para Bergson, lido por Deleuze, o Ser, ou o Tempo, é uma multiplicidade. Porém, este não é múltiplo, mas Uno, e conforme com seu tipo de multiplicidade⁵. A nosso ver, o conceito de “instante qualquer” (*instant quelconque*), elaborado por Deleuze, especificamente em relação à ciência, mostra-se mais em conformidade com as funções da Mecânica Quântica do que exclusivamente com a Relatividade de Einstein. Isso porque o instante qualquer traduz melhor os conceitos de acaso, probabilidade e indeterminismo próprios da Mecânica Quântica. Todavia, esses conceitos se mostrarão com mais evidência no segundo tomo da obra deleuzeana sobre cinema (*A Imagem-Tempo*), em que o filósofo discorre sobre o cinema moderno. Os tratamentos mais complexos oferecidos ao tempo pelo cinema moderno, como é possível verificar nos filmes de Alain

⁴ Gilles Deleuze, op.cit., p. 15.

⁵ Gilles Deleuze, *Bergsonismo*, p. 68.

Resnais, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Tom Tykwer, entre outros, parece, de fato, herdar de perto, mais que somente as marcas da Relatividade de Einstein, aquelas das funções científicas da Mecânica Quântica⁶.

Para entendermos elementos importantes da leitura de Deleuze sobre o cinema, bem como o papel do tempo em sua fundamentação, faz-se igualmente importante esclarecermos uma das bases da filosofia deleuzeana que comporta um reposicionamento filosófico em relação ao platonismo. A exemplo de Nietzsche, um de seus principais influenciadores, Deleuze realiza, em vários momentos de sua obra, uma severa revisão crítica da obra de Platão. Para o pensador francês, o conceito de “transcendência”, basilar no platonismo, vem comportando equívocos de leitura perpetuados ao longo da história da filosofia por tratar-se de uma filosofia carregada pelo peso da intocabilidade, porque advinda de Platão. O conceito de transcendência, conforme a leitura platonista, traz em seu âmago uma divisibilidade hierárquica entre o ideal (mundo das ideias) e o real (mundo sensível), considerando o ideal como definidor de uma condição superior àquela do mundo sensível. Para Deleuze, filósofo realista⁷, essa separação acabou gerando um acentuado distanciamento e uma desnecessária hierarquização dos saberes em nossa percepção de mundo. Assim, em sua crítica a Platão, bem como no âmago de toda sua filosofia, Deleuze volta-se ao conceito de “imanência” em contraponto ao de “transcendência”. Para tanto, fundamenta-se em outros tantos destacados “filósofos da imanência”: Espinosa, Nietzsche, Bergson, Hume, Leibniz. O conceito de imanência, na filosofia deleuzeana, comporta o saber como criação em estado de devir, portanto, sempre em construção não hierarquizada, compondo um todo em constante mutação. A imanência deleuzeana, manifestada, segundo ele, em um “plano de imanência” (*plan d'immanence*) não comporta, portanto, verticalizações na maneira como acessamos o conhecimento de mundo, mas sim acessos baseados no devir-criação, onde não cabe, portanto, uma Verdade última, mas sim verdades temporárias em construção.

É por esse viés da imanência, extremamente rico em suas possibilidades, que se dá também a leitura deleuzeana do cinema. O que ele chama de “instante privilegiado” (*instant privilégié*), próprio da pose da captura fotográfica, portanto platonicamente articulada para a

⁶ Voltaremos a esse tópico com mais profundidade oportunamente, ao apresentarmos o tratamento do tempo feito pelo cinema moderno conforme Deleuze, em diálogo com a arte e a ciência moderna e muito moderna. Para maior detalhamento desses conceitos, destacaremos também o excepcional diálogo “O Acaso”, entre o poeta Haroldo de Campos e o físico Luis Carlos de Menezes, pertencente à série “Diálogos Impertinentes”, disponível em vídeo na biblioteca Nadir Gouvêa Kfourri da PUC-SP.

⁷ Cf. Manuel DeLanda, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, pp. 3-5.

captura do melhor estado – transcendente – contrapõe-se ao “instante qualquer” (*instant quelconque*) – imanente – próprio do processo cinematográfico em que fotogramas em movimento não privilegiarão instantes, mas capturarão todos os instantes equidistantes, quaisquer que sejam eles, como parte do âmago da ação de filmar. Em sua concepção, a diferença entre a relação tempo-imagem no período pré-cinema em comparação ao período pós-cinema se dá pelo fato de o período pré-cinema haver sido da ordem das formas transcendentais que se atualizavam em um instante de captura, ao passo que o período pós-cinema produz instantes imanentes à ação (*duração* na concepção bergsoniana; *devenir* na concepção deleuzeana) de filmar.

Disso Deleuze tira certas consequências para a arte e a ciência: “Os contemporâneos podiam ser sensíveis a uma evolução que estava a varrer as artes, e que mudava o estatuto do movimento, até na pintura. Para maior razão, a dança, o balé, a pantomima [teatro] abandonavam as figuras e as poses a fim de libertar valores não-posados, não-pulsados, que relacionavam o movimento ao instante qualquer”⁸.

Deleuze diferencia, assim, dois conceitos importantes: “instante privilegiado” (*instant privilégié*) e “instante qualquer” (*instant quelconque*). Instante privilegiado seria a captura de um instante posado, à maneira do *studium* barthesiano. Em *A Câmara Clara* (1980), Roland Barthes define *studium* como a imagem fotográfica sem força expressiva porque dotada de um interesse geral, foto ensaiada, excessivamente posada, portanto, da ordem do idealismo contraposto ao simulacro platônico. *Punctum*, por sua vez, seria aquilo que em determinada imagem fotográfica nos transpassa como uma flecha, perfura a alma, punge⁹. O instante qualquer seria, por esse viés, e mantidas as proporções, a captura de movimento em função do momento qualquer, isto é, em função de instantes equidistantes escolhidos de maneira a dar a impressão de continuidade. O instante qualquer, portanto, seria aquele definidor da base de atuação dos dispositivos cinematográficos.

Seguindo o exemplo de Deleuze, ainda no prefácio de *A Imagem-Movimento*¹⁰, esclarecemos que não nos propomos a apresentar nenhuma reprodução de imagem dos filmes para ilustrar o texto, uma vez que é o próprio texto em si que se pretende como ilustração aos filmes que nos servirão de referência, filmes estes, inclusive, disponíveis em grande parte

⁸ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 18.

⁹ Voltaremos a essas definições mais adiante ao sugerirmos algumas possibilidades de interface entre as leituras deleuzeana e barthesiana sobre o conceito de captura da imagem pelos dispositivos fotográfico e cinematográfico.

¹⁰ Gilles Deleuze, op. cit., p. 10.

atualmente pela internet ou mesmo, conforme o filósofo, em nossa lembrança, emoção ou percepção.

Capítulo I - Os clássicos gregos e o tempo na filosofia deleuzeana

1. Heráclito e Platão: devir-movimento e devir-louco

Uma pesquisa sobre o tratamento do tempo pelo cinema a partir de uma perspectiva deleuzeana pede, a nosso ver, alguma fundamentação clássica. Isso porque alguns filósofos gregos influenciaram substancialmente toda a obra de Gilles Deleuze. Dentre eles, destacaremos Heráclito, abordado pelo filósofo francês por um viés mais indireto, via Nietzsche, e como já assinalado, Platão, de forma direta. Também Bergson, grande influenciador de Deleuze, abordou a filosofia grega em seus cursos. Em alguns deles, inclusive, dedicou-se ao estudo da filosofia de Heráclito, marcada pelo conceito de mudança, e onde tudo muda e nada permanece. Em sua leitura de Heráclito, Bergson destaca que para o pré-socrático a mudança não era apenas algo contínuo, mas o próprio potencial de vida em tudo. Em Heráclito, ainda, os contrários não se mostram em conflito, mas metamorfoseados um no outro, em eterna mudança (devir), manifestando-se, por fim, não como diferenças, mas como a mesma coisa em momentos diferentes¹¹.

Nesse sentido, Heráclito parece servir oportunamente a Deleuze como uma espécie de aliado de retaguarda, já que o conceito de devir, um dos principais a perpassar toda a obra deleuzeana, foi elaborado inicialmente pelo filósofo pré-socrático e surtiu intensa repercussão na obra de Nietzsche, como na de Bergson, dois dos pensadores que mais influenciaram a obra de Deleuze. Platão destaca-se como influenciador, por ser em parte revisto, e mesmo criticado por Deleuze em todo o alcance por vezes limitador, conforme sua leitura, que o platonismo surtiu no Ocidente.

O olhar que Deleuze lança tanto à filosofia heraclitiana quanto à platonista, está longe de ser um olhar passivo, de contemplação e aquiescência intelectual. Como é próprio de seu corte filosófico, essencialmente revisionista e atualizador, Deleuze não deixa de reconhecer a importância dos clássicos gregos, bem como de toda a filosofia que o antecedeu, porém sempre a partir de uma leitura sobretudo criativa porque perpassada por novos alcances conceituais. No caso de Heráclito, em particular, o recorte que nos interessa em relação ao

¹¹ Henri Bergson, *Cursos sobre a Filosofia Grega*, pp. 84-5.

olhar deleuzeano diz respeito essencialmente ao modo como ele tratou o conceito de tempo como devir, e sobre como isso repercutirá posteriormente na obra de Deleuze, uma vez que tal perspectiva, dentre outras que serão oportunamente abordadas, influenciará a leitura deleuzeana sobre o tempo no cinema.

O conceito de devir é um dos mais importantes na obra de Deleuze. Já é mencionado na obra *Nietzsche e a Filosofia (Nietzsche et la Philosophie)*, lançada em 1962, e ressurge como força fundamentadora em todo o restante de sua obra filosófica, inclusive em seus estudos sobre o cinema. O devir heracliteano pode ser considerado, inclusive, como um daqueles a alcançar mais de perto a perspectiva deleuzeana sobre o tempo, valorizadora da mudança, da diferença, do acaso e da multiplicidade, entre outros conceitos descentralizadores eleitos por Deleuze e que constituirão o diferencial de sua abordagem filosófica.

Em suas próprias palavras, Heráclito “fez do devir uma afirmação”¹² e, com isso, afirmou também o ser do devir, definindo assim um novo estatuto ontológico e temporal. Para Deleuze, é preciso pensar a fundo para compreender o que Heráclito quis dizer ao fazer do devir uma afirmação. De saída, significa afirmar que só existe o devir. Por outro lado, e isso também adquire um caráter especial na leitura de Deleuze, significa afirmar o *ser* desse devir, aquele que se afirma como existência (vida) nesse devir. Assim, Heráclito apresenta dois fundamentos marcantes: o ser *não é*, já que tudo está em devir, mas, ao mesmo tempo, o ser também *é*, enquanto ser do devir. Pensamento simultaneamente afirmador e contemplativo do ser do devir.

Em contrapartida, para Deleuze, tem-se em Platão, posteriormente, uma conceituação temporal a ser questionada porque definida a partir da perspectiva moralista intrínseca ao platonismo. É quase como se Platão defendesse uma espécie de retrocesso conceitual em seu olhar cíclico sobre o devir – um “devir-louco”, conforme Deleuze, submetido aos caprichos de um demiurgo – após a marca singular da mudança e do movimento deixada anteriormente por Heráclito.

O devir, para Platão, é ilimitado, “louco, híbrido e culpado”, pois para atuar em sua ação essencialmente circular necessita estar submetido à ação de um demiurgo que o faz se manifestar pela força, impondo-lhe um modelo de ideia que, em essência, também é limitador. Assim, Platão abre mão dos conceitos de modelo e de caos para impor uma causalidade mecânica, e o ciclo do devir fica então submetido a uma finalidade imposta de fora para

¹² Gilles Deleuze, *Nietzsche e a Filosofia*, p. 14.

dentro, ou seja, o caos não pode existir nesse ciclo, uma vez que este é manifestação da envergadura forçada do devir a uma lei que não lhe é inerente, mas imposta de fora para dentro pela atuação de um demiurgo determinador¹³.

É por esse viés crítico ao platonismo e citando Nietzsche, também defensor do conceito heracliteano e severo crítico do platonismo¹⁴, que Deleuze assinala que o devir de Heráclito e o aspecto cíclico do devir de Platão, de fato, não devem ser entendidos como excludentes, mas *complementares*. Para Deleuze, Heráclito talvez fosse o único entre os pré-socráticos a ter a noção de que não se deve submeter o devir a um julgamento, uma vez que este não existe para ser julgado e nem para receber sua lei de manifestação de fora para dentro. O devir, para Heráclito, é justo por si mesmo enquanto manifesta sua própria lei de atuação. Heráclito vislumbrou que caos e manifestação cíclica, de fato, não se opõem, mas se complementam. Portanto, não é que tenha havido um caos inicial que depois, aos poucos, adquiriu um movimento regular e cíclico em tudo, mas, ao contrário, para Heráclito, tudo isso é eterno e, portanto, imanente ao devir. Se houve um caos primordial, foi porque este é eterno e sempre se manifestou em todos os ciclos. O movimento circular e a massa de força atuante nesse movimento são leis originais, sem que haja nisso julgamento, e o devir ocorre no âmago desse ciclo e dessa massa de força¹⁵.

Platão concebeu o tempo cíclico, relacionando-o ao movimento circular, e, diferentemente de Heráclito, conceituou-o como uma categoria externa ao ser, submetida a uma cosmologia baseada nas ações de um demiurgo.

Quando o pai percebeu vivo e em movimento o mundo que ele havia gerado à semelhança dos deuses eternos, regozijou-se, e na sua alegria determinou deixá-lo ainda mais parecido com seu modelo. (...) Então, pensou em compor uma imagem móbil da eternidade, e, ao mesmo tempo em que organizou o céu, fez da eternidade que perdura na unidade essa imagem eterna que se movimenta de acordo com o número e a que chamamos tempo. (...) O nascimento do tempo decorre da sabedoria e desse plano da divindade, e para que o tempo nascesse, também nasceram a lua e os outros cinco astros denominados errantes ou planetas, para definir e conservar os números do tempo. (...) É fácil compreender que o número perfeito do tempo enche o ano perfeito, no momento em que as oito revoluções, com suas diferentes velocidades, completaram juntas seu curso e voltaram ao ponto de partida, calculadas aquelas pelo círculo

¹³ Gilles Deleuze, op. cit., p. 16.

¹⁴ Voltaremos posteriormente ao conceito de tempo em Nietzsche, via Deleuze, na segunda parte deste estudo, também devido à marca de influência deixada pelo filósofo alemão na obra deleuzeana e que se refletirá em sua leitura sobre o tempo no cinema.

¹⁵ Gilles Deleuze, op. cit., p. 16.

*do Mesmo na sua marcha uniforme. Assim e por essas razões foram gerados os astros que no seu curso pelo céu estão sujeitos à conversão, para que este mundo se parecesse o mais possível com o animal perfeito e inteligível, na imitação de sua natureza eterna*¹⁶.

No último segmento do capítulo “A repetição para si mesma”, de *Diferença e Repetição* (1968), Deleuze dedica algumas páginas a uma revisão mais pontual do platonismo. Aí analisa, inclusive, os motivos que levam Platão à determinação de uma visão moral do mundo que, a seu ver, na tentativa de combater o sofismo, acaba atuando como uma espécie de retrocesso em relação ao que Heráclito já havia concebido. Para Platão, a mera possibilidade de diferença surge como grande inimigo a ser combatido em sua visão moral do mundo. Assim, para o platonismo o modelo da repetição deve permanecer intocado para o bem da perfeição do mundo das ideias, e sob o jugo demiúrgico da eternidade. Vale a pena conferir um fragmento do capítulo, onde é possível se notar o tom incisivamente crítico de Deleuze em relação ao platonismo:

*Todo o platonismo está construído sobre essa vontade de expulsar os fantasmas ou simulacros identificados ao próprio sofista, este diabo, este insinuator ou este simulador, este falso pretendente sempre disfarçado e deslocado. Eis por que nos parecia que, com Platão, estava tomada uma decisão filosófica da maior importância: a de subordinar a diferença às potências do Mesmo e do Semelhante, supostamente iniciais, a de declarar a diferença impensável em si mesma e de remetê-la, juntamente com os simulacros, ao oceano sem fundo. Mas, precisamente porque Platão ainda não dispõe das categorias constituídas da representação (elas aparecerão com Aristóteles), é numa teoria da Ideia que ele deve fundar a sua decisão. O que aparece, então, no seu mais puro estado, é uma visão moral do mundo, antes que se possa desdobrar a lógica da representação. É por razões morais inicialmente que o simulacro deve ser exorcizado e que a diferença deve ser subordinada ao mesmo e ao semelhante. (...) O inimigo freme, insinuando-se por toda a parte no cosmos platônico, a diferença resiste ao seu jugo, Heráclito e os sofistas fazem uma algazarra dos infernos*¹⁷.

Ao trazermos à baila tais questões sobre o moralismo e a transcendência platonistas, aliados ao tempo, não temos por intenção nos afastar de nosso enfoque principal, mas pontuar uma base conceitual deleuzeana que também será de grande importância como fundamentação posterior para a leitura de Deleuze sobre o conceito de devir, que infere, fundamentalmente, a “diferença” na essência do movimento, e também sobre o conceito de

¹⁶ Platão, *Timeu*, pp. 73 a 76.

¹⁷ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, pp. 221-2.

imanência em contraponto ao da transcendência platonista, que servirão como fundamentação para sua leitura sobre o tempo aplicado ao cinema.

Assim, ao defender o conceito do devir de Heráclito, em *Nietzsche e a Filosofia*, Deleuze destaca, via Nietzsche, o fato de Heráclito não haver inculcado o devir, justamente por não estar subordinado a uma concepção moralista, como Platão. Para Heráclito, o devir é justo por si só como movimento de mudança intrínseca ao ser. Não lhe cabe, portanto, uma leitura moralista, mas sim o entendimento do devir como Aion¹⁸, ou seja, parte de um jogo de existência marcado pelo acaso intrínseco ao ato de jogar, todavia analisado sob a perspectiva, em essência inocente, de um mero jogador, de uma criança ou de um artista. Em Heráclito, reconhecer ao mesmo tempo o *ser* e o *ser do devir* são dois momentos de um mesmo jogo que se complementa com um terceiro elemento, o *jogador*, identificado também com o artista ou a criança. Sobre tal conceito, são belas as imagens metafóricas criadas por Deleuze, com citações de Nietzsche: “O jogador-artista-criança, Zeus-criança: Dionísio, que o mito nos apresenta rodeado por seus brinquedos divinos. O jogador abandona-se temporariamente à vida e temporariamente nela fixa o olhar; o artista se coloca temporariamente em sua obra e temporariamente acima dela; a criança joga, retira-se do jogo e a ele volta. Ora, é o ser do devir que joga o jogo do devir consigo mesmo: o Aion, diz Heráclito, é uma criança que joga”¹⁹.

O conceito de acaso, base intrínseca ao jogo, também surge aqui como fundamentação importante a ser retomada posteriormente, quando tratarmos da leitura que faz Deleuze desse mesmo conceito, em diálogo com a ciência, mais especificamente, a Mecânica Quântica.

2. Aion e Chronos: jogo e cronologia

Aion e Chronos são aspectos do tempo concebido pelos gregos, abordados em alguns momentos da obra de Deleuze, destacadamente no livro *Lógica do Sentido* (1969). Utilizaremos Chronos, a exemplo da grafia utilizada por Deleuze, em francês, no sentido mencionado por François Zourabichvili de “tempo cronológico ou sucessivo, em que o antes se ordena ao depois sob a condição de um presente”²⁰. Aqui, portanto, Chronos não se

¹⁸ Voltaremos ao conceito de Aion no próximo item, a partir da leitura deleuzeana.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche e a Filosofia*, p. 14.

²⁰ Cf. François Zourabichvili, *O Vocabulário de Deleuze*, p. 11.

confunde com Cronos (também identificado como Kronos ou Crono), titã da mitologia grega, filho de Urano (Céu) e Gaia (Terra)²¹.

Destacamos, por oportuno, uma passagem de *L'Image-Temps* em que Deleuze também propõe essa distinção entre a grafia e o sentido dos dois termos, aparentemente em consonância ao uso aqui proposto: “*L'image-cristal n'était pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal. On voit dans le cristal la perpétuelle fondation du temps, le temps non-chronologique, Cronos e non pás Chronos*”²². Em outros momentos, porém, nota-se que Deleuze não faz essa distinção, optando pelo uso de Cronos, no sentido que aqui atribuiremos a Chronos, conforme será possível verificar em algumas citações por nós utilizadas de *Lógica do Sentido*.

Uma definição mais conceitual, baseada na leitura deleuzeana dos estoicos e seu apreço pelos paradoxos, concebe Chronos como um presente sempre limitado (cronológico), sendo Aion, em contrapartida, passado e futuro essencialmente ilimitados (eternidade imanente). Quanto ao uso do termo “imanente”, apontamos a ressalva de François Zourabichvili, segundo a qual identificar Aion apenas como “eternidade”, representaria um erro conforme a leitura do termo no sentido que lhe foi atribuído por Deleuze, que identifica Aion em seu sentido estoico de eternidade imanente própria ao instante, nada tendo em comum, portanto, com a concepção cristã de eternidade, mais ligada ao sentido de transcendência advindo do platonismo²³.

A grandeza da concepção dos estoicos sobre essa questão, segundo Deleuze, reside no fato de eles haverem sustentado a necessidade paradoxal de ambas as leituras e, ao mesmo tempo, a necessidade de sua exclusão recíproca. A explicação paradoxal estoica é que tanto é possível afirmar que só o presente existe (Chronos), reabsorvendo ou contraindo em si o passado e o futuro (Aion), quanto se pode afirmar que, ao contrário, somente passado e futuro (Aion) subsistem, subdividindo cada presente (Chronos) ao infinito. Assim, os eventos estariam ligados a um presente (Chronos), que fixa os acontecimentos e os seres em uma certa medida. Tal presente, porém, não age sozinho, mas complementado simultaneamente por um aspecto eterno, incorpóreo e inalcançável, perpassado pelo jogo do acaso em seu aspecto imanente e indefinível, cúmplice dos acontecimentos e dos seres (Aion).

²¹ Cf. Pierre Grimal, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, p. 105.

²² Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, p. 109. “A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos”. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro, *Imagem-Tempo*, p.102.

²³ Cf. François Zourabichvili, *O Vocabulário de Deleuze*, p. 11.

Em *Lógica do Sentido*, Deleuze apresenta o conceito de Aion por meio desta elegante definição, misto de conceituação filosófica e poética literária:

O Aion é o jogador ideal ou o jogo. Acaso insuflado e ramificado. É ele a cartada única de que todos os lances se distinguem em qualidade. Ele joga ou se joga sobre duas mesas pelo menos, na juntura das duas mesas. Aí ele traça sua linha reta, bissetriz. Ele recolhe e reparte sobre todo o seu comprimento, as singularidades correspondendo às duas. As duas mesas ou séries são como o céu e a terra, as proposições e as coisas, as expressões e as consumações – [Lewis] Carroll diria: a tábua (table) de multiplicação e a mesa (table) de comer. O Aion é exatamente a fronteira das duas, a linha reta que as separa, mas igualmente superfície plana que as articula, vidro ou espelho impenetrável²⁴.

Ao desenvolver sua conceituação sobre Aion, Deleuze dialoga ainda com Mallarmé, cuja obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Um jogo de dados jamais abolirá o caso*), de 1897, é citação basilar quando o assunto é o conceito de jogo e acaso na literatura. Em suas considerações sobre o livro do poeta, em que o termo “livro” é, inclusive, mencionado entre aspas, destaque deleuzeano sobre a redimensionalidade do uso desse objeto por Mallarmé, nota-se que o filósofo destaca, na poesia mallarmeana, conceitos pertinentes a seu próprio corte filosófico, que se refletem também em seu olhar sobre o cinema moderno: singularidade, multiplicidade, ramificação, aleatoriedade, deslocamento:

[Aion] é o jogo de Mallarmé isto é, o “livro”: com suas duas tábuas (a primeira e a última folha num mesmo folheto dobrado), suas séries múltiplas interiores dotadas de singularidades (folhas móveis permutáveis, constelações problemas), sua linha reta com duas faces que refletem e ramificam as séries (“central pureza”, “equação sob um deus Jano”), e sobre esta linha o ponto aleatório que se desloca sem cessar, aparecendo como casa vazia de um lado, objeto extranumerário de outro (hino e drama ou então “um pouco de padre, um pouco de dançarina” ou ainda o móvel envernizado com compartimentos e o chapéu sem lugar para ocupar, como elementos arquitetônicos do livro)²⁵.

Na dimensão de Chronos, só o presente existe no tempo. Somente o presente preenche o tempo, sendo passado e futuro apenas duas dimensões relativas ao presente no tempo. Em Aion, somente passado e futuro insistem ou subsistem no tempo. Diferentemente de Chronos, que se estabelece no presente que absorve passado e futuro, Aion é um futuro e um passado

²⁴ Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido*, p. 67.

²⁵ Ibid.

que recortam o presente a cada instante, dividindo-o infinitamente em passado e futuro em ambos os sentidos ao mesmo tempo. Em outras palavras, Aion é o instante que subdivide cada presente em passado e futuro. Aion e Chronos são, portanto, opostos, e, ao mesmo tempo, de modo paradoxal, complementares e simultâneos. Enquanto Cronos refere-se à ação e criação dos corpos e suas qualidades, Aion apresenta-se como lugar dos eventos incorporais e dos atributos diferentes das qualidades. Enquanto Cronos apresenta-se inseparável dos corpos a preencherem-no como causa e matéria, Aion é repleto de efeitos a habitá-lo mas que nunca o preenchem. Cronos era limitado e infinito; Aion, ilimitado à semelhança do futuro e do passado, todavia, finito como o instante. Enquanto Cronos apresenta-se como inseparável da circularidade dos eventos, Aion se apresenta como linha reta e ilimitada em ambos os sentidos. Eternamente passado e devir simultâneos, Aion define-se como a verdade eterna do tempo, qual seja, uma pura forma vazia de tempo liberta de seu conteúdo a manifestar-se como presente a desenrolar o círculo e prolongar-se em uma reta. E justamente por isso mais labiríntica e tortuosa, portanto, perigosa²⁶.

Sob o efeito de tal densidade conceitual, o papel do instante também se faz componente relevante à manifestação de Aion. Esse detalhe se mostrará particularmente importante na construção argumentativa a ser desenvolvida mais adiante, quando mencionarmos o tempo morto erigido principalmente pelo cinema moderno e que se liga de modo fundamental à ordem de subjetividade do indivíduo/personagem retratado na tela. Isso porque, mantidas as devidas proporções, o Aion se aproximaria, em definição, de um tempo morto. O “tempo morto, que de certa forma é um não tempo, batizado também como ‘entre-tempo’ é Aion. Nesse nível, o acontecimento não é mais apenas a diferença das coisas ou dos estados de coisas; ele afeta a subjetividade, insere a diferença no sujeito”²⁷. Além disso, o entre-tempo está também intimamente ligado ao devir. De fato, para Deleuze ele é devir, coexistente ao instante, com toda dimensão de espera e reserva que tal manifestação carrega consigo. O entre-tempo não é nem eterno e nem é tempo, é fundamentalmente devir. O entre-tempo, embora também identificado como acontecimento, é tempo morto, momento onde nada se passa, marcado por uma espera. Infinitamente espera. Tal tempo-morto não se sucede aos acontecimentos, mas existe simultaneamente ao instante ou tempo do acontecimento, porém na amplitude do tempo esvaziado, onde é possível ver esse tempo vazio que ainda está

²⁶ Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido*, p. 170.

²⁷ François Zourabichvili, *O Vocabulário de Deleuze*, pp. 11-2.

por vir e já chegando ao mesmo tempo, em meio àquilo que Deleuze denomina de “estranha indiferença de uma intuição intelectual”²⁸.

Sobre o papel do instante na manifestação de Aion, Deleuze destaca um vínculo com o conceito de singularidade. Em Aion, o instante se apresenta como um extrator de pontos de singularidade bifurcados em direção ao presente e ao passado. O instante se lança assim feito fugidia espada afiada, instante inatingível, perpassando Chronos e Aion em suas manifestações complementarmente simultâneas. Nesse processo, o instante percorre toda a dimensão linear de Aion, sem parar de se deslocar em seu próprio lugar. O instante é ponto de aleatoriedade em bifurcação incessante, em movimento constante, manifestado nos dois sentidos – passado-futuro – ao mesmo tempo, sempre sobre a linha de Aion. “Este presente do Aion, que representa o instante, não é absolutamente como o presente vasto e profundo de Cronos: é o presente sem espessura, o presente do ator, do dançarino ou do mímico, puro ‘momento’ perverso. É o presente da operação pura e não da incorporação”²⁹.

Nessa espécie de dança de simultaneidade entre Chronos e Aion, vislumbramos, entre brumas, possibilidades de aproximações com a imagem-cristal. A imagem-cristal (*image-cristal*), termo criado por Deleuze a partir do termo “cristal de tempo” (*cristal de temps*), cunhado por Guattari³⁰, é imagem virtual em coalescência com a atual. Imagem mútua, presente e passada simultaneamente. Na imagem-cristal, o passado não se sucede ao presente que ele já não é mais, pois, de fato, coexiste com o presente que ele foi. O presente é a imagem atual, ao passo que seu passado contemporâneo é imagem virtual.

De saída, a possibilidade de uma aproximação conceitual entre Chronos (atualidade) e Aion (virtualidade) mostra-se muito tentadora, todavia, um olhar mais atento à concepção deleuzeana de imagem-cristal nos retira aos poucos das brumas, conduzindo-nos por veredas que certamente perpassam esses dois conceitos, mas vão além deles, em direção, de fato, a Aion e Mnemosine. Detalhe fulcral quando o que aqui se busca é um embasamento argumentativo clássico para aquilo que virá a ser abordado sobre a imagem-tempo e o cinema moderno em suas relações com os conceitos de tempo e memória, principalmente sob o viés proustiano, tão caro a Deleuze.

O cristal é um sólido com propriedades de formação e crescimento semelhantes às dos seres biológicos mais elementares. Nele, é possível vislumbrarmos o devir de uma forma

²⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é a Filosofia?*, pp. 203-204.

²⁹ Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido*, pp. 172-3.

³⁰ François Dosse, *Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*, p. 333.

bastante singular. Para Deleuze, o que vemos no cristal é sempre o jorro da vida, do tempo, em seu desdobramento ou diferenciação³¹. Isso porque nunca há um cristal completamente acabado, posto que todo cristal está se fazendo infinitamente, pela ação de elementos que incorporam o meio e a força de cristalizar. Daí a relevância em aproximar o conceito de formação do cristal em relação à manifestação do tempo, pois essa metáfora equivale a dizer que o cristal nos remete a ver o tempo como eterna bifurcação. Não uma síntese entre Chronos e Aion, já que Chronos é o tempo presente *separado* de sua imagem virtual, ou uma ordem sucessiva sempre já dada dos eventos. Trata-se mais, de fato, de uma síntese entre Aion e Mnemosine, ou seja, de uma temporalidade primordial intimamente ligada à memória, manifestando-se no plano de imanência que comporta todas as possibilidades de ocorrência (multiplicidades, simultaneidades) em que essa temporalidade se apoia.

Muito provavelmente, é por esse motivo que, em seus livros sobre cinema, Deleuze nunca afirma que a imagem-tempo elimina a imagem-movimento. Pelo contrário, o fato de a imagem-tempo ser essencialmente marcada pela metáfora cristalina é que permite a manifestação de uma e de outra em diferentes graus e momentos, perfazendo um agenciamento maquínico entre elas³². Para Deleuze, o que se percebe no cinema é, de fato, uma predominância de uma dessas formas, sempre agenciada pela outra.

3. *Mnemosýne*: memória, esquecimento, poesia

O conceito de memória, intrinsecamente atrelado à questão do tempo, traz em sua raiz uma concepção grega ligada à deusa titã *Mnemosýne*, irmã de *Crono* e de *Okeanos* e mãe das Musas³³. Para os gregos, ela é a condutora de uma função poética vinculada a uma manifestação da ordem do sobrenatural, por meio da qual o poeta-cantor (aedo) seria um ser especial que tem acesso à memória, portanto ao passado e à idade heroica, altamente valorizada pela cultura grega clássica.

Inspirado pelas Musas, o poeta é possuidor de dons sobrenaturais de vidência, exercitados por meio de rígidas regras disciplinares nas confrarias de aedos (poetas), cantores e músicos. É aquele que serve de intérprete para a Memória (*Mnemosýne*) e que tem acesso ao

³¹ G. Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 113

³² François Zourabichvili, *O Vocabulário de Deleuze*, p. 20.

³³ Cf. “Memória na Grécia Arcaica” in: Ana Maria Haddad Baptista, *Tempo-memória*, pp. 19-22 e “Aspectos míticos da memória e do tempo” in: Jean-Pierre Vernant, *Mito & Pensamento entre os gregos*, pp. 133-185.

mundo invisível. O fato de estar inserido no mundo visível e ter acesso ao invisível, permite-lhe também alcançar características do tempo inacessíveis ao homem comum. O poder de ser intérprete de *Mnemosýne* concede-lhe poderes divinatórios que fazem dos poetas seres altamente respeitados na Grécia clássica. Seu acesso a esse mundo invisível direciona-se quase que exclusivamente ao passado, não um passado qualquer, mas um passado com o peso da ancestralidade, ou idade heroica, um tempo de origem, primordial. O poeta, portanto, é aquele que tem o poder de acessar diretamente o passado ancestral e o privilégio que lhe é concedido por *Mnemosýne* é o de poder ter contato livre com dois mundos, sendo o passado visto como o além, o outro mundo.

Outra grande importância atribuída ao poeta na cultura grega clássica diz respeito ao fato de ele ser não somente um cultor da Memória, mas também do Esquecimento (*Léthe*), no âmbito de uma cultura basicamente oral. Memória e Esquecimento se complementam, mas também se contrapõem: a memória é o vínculo com a imortalidade e o esquecimento com a mortalidade. Nesse sentido, tem-se na *Teogonia*, do aedo Hesíodo, um dos maiores exemplos dessa tradição. Conforme Jaa Torrano, tradutor e estudioso da obra para o português brasileiro, em Hesíodo as palavras cantadas não se apresentam como conjunto de signos abstratos e esvaziados, mas, ao contrário, como forças divinas nascidas de Zeus e da Memória, sábios que conduzem o mundo, os Deuses e os fatos à luz da Presença, insuflando na vida dos homens um sentido que a centra e vai além. Conforme a percepção mítica arcaica, aquilo que ocorre como presente opõe-se ao passado e ao futuro, que se equivalem na indiferença inferida na exclusão e que se manifestam no reino do Esquecimento até que a Memória de lá os retire, fazendo-os concretizar-se como presente pelas vozes das Musas. Assim, o poeta é aquele que, pelo dom das Musas, é tido como profeta do passado e do futuro³⁴.

Na visão moderna de Deleuze, quando considerada em diálogo com essa perspectiva clássica, e especialmente com a obra de Proust, o artista ou os signos da arte seriam aqueles que conduzem não à memória salvadora do esquecimento, mas à *redescoberta* do tempo: “Os signos da arte nos trazem um tempo redescoberto, tempo original absoluto que compreende todos os outros”³⁵. Conforme Ana Maria Haddad, estudiosa da obra de Deleuze e da cultura grega, “tempo-memória é multiplicidade”³⁶. Tal afirmação, aparentemente direta e simples,

³⁴ Cf. Introdução por Jaa Torrano da obra *Teogonia: a Origem dos Deuses*, de Hesíodo, pp. 20-7.

³⁵ Gilles Deleuze, *Proust e os Signos*, p. 25.

³⁶ Ana Maria Haddad Baptista, *Tempo-memória*, p. 13.

porta, de fato, verdadeira complexidade em suas incontáveis possibilidades de leituras e facetas voltadas à filosofia, a ciência e à arte, a partir das considerações deleuzeanas, conforme a proposta deste estudo. Lembra, inclusive, o conceito de cristal do tempo, tão destacado por Deleuze, lançando-nos ao encontro do olhar deleuzeano que será oportunamente retomado quando abordarmos a imagem-tempo na obra de cineastas do tempo-memória, como Alain Resnais, Chris Marker, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski, Raoul Ruiz e Tom Tykwer.

Capítulo II – Interfaces deleuzeanas: Filosofia, Ciência e Arte rumo a conceituações sobre o tempo

1. Kant, Shakespeare, Rimbaud: flertes deleuzeanos sobre o tempo, a filosofia e a poesia

A exemplo do que constrói em toda sua filosofia, Deleuze também busca originalidade em sua leitura sobre o tempo: “Minha meta é chegar a uma concepção fabulosa do tempo”³⁷. Nessa busca, inclui-se notoriamente sua leitura de Kant sobre essa questão, à qual dedica vários momentos de sua obra e quatro aulas memoráveis em Vincennes³⁸. Deleuze termina por se afastar da concepção kantiana segundo a qual a multiplicidade é regida por um tempo uniforme, homogêneo e irreversível, na esteira do tempo e espaço absolutos de Newton, e que Kant adota como ponto de partida científica para suas teorizações filosóficas³⁹, revendo criticamente essas e outras teses sobre o tempo mais adiante em sua obra⁴⁰. Ao ler Kant, Deleuze percorre um caminho revisionista e crítico em relação ao filósofo alemão, como é próprio de seu estilo, reivindicando assim uma temporalidade heterogênea, composta por fragmentos que não se manifestam em um contexto homogêneo, mas heterogêneo⁴¹.

Mesmo sob um olhar crítico, Deleuze não deixa de manifestar admiração pela filosofia kantiana em vários momentos de sua obra e de suas aulas sobre o filósofo alemão. Essa admiração relaciona-se, sobretudo, ao fato de Kant haver levado a cabo aquilo que, segundo Deleuze, Shakespeare já havia concebido anteriormente, via Hamlet, como artista “antena da raça” que era, conforme diria Ezra Pound, e também Rimbaud, posteriormente⁴²: tirar o tempo de seus gonços, de seu eixo, abrindo o tempo cosmológico e circular platônico, essencialmente atrelado a um demiurgo, para uma nova concepção temporal que rompe o círculo e se transforma em linha, passando a incluir, entre outros elementos, uma independência de manifestação e a consideração do sujeito nesse processo. Assim, Kant não

³⁷ Gilles Deleuze, *Kant y el Tiempo*, p. 30.

³⁸ Cf. curso sobre Kant, ministrado por Deleuze em Vincennes em 14/03; 21/03; 28/03 e 04/04 de 1978, mencionado na bibliografia final.

³⁹ Sobre o interesse de Kant pela obra científica de Newton, cf. “O Criticismo Kantiano”, de Gonçal Mayos, mencionado na bibliografia final.

⁴⁰ Cf. Verbetes “Tempo” in: Howard Caygill, *Dicionário Kant*, pp. 304-307.

⁴¹ Cf. “O incontornável Kant” in: François Dosse, *Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*, pp. 107-8.

⁴² Cf. “Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana” in: Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*, pp. 36-44.

somente rompe como desenrola o círculo do tempo platônico e, nesse percurso, redimensiona ainda o cogito cartesiano, lançando ao pensamento e à humanidade alguns dos grandes diferenciais sobre o tempo propostos em sua filosofia crítica, que Deleuze resume em três fórmulas, duas delas conceituadas em diálogo com a literatura⁴³: a) “O Tempo está fora dos eixos (*The time is out of joint*)”, o tempo fora dos eixos – frase de Hamlet, aplicada a Kant, para dizer que na concepção do filósofo alemão, o tempo, tanto quanto o espaço, são dados *a priori*, portanto, independentes da experiência; b) O tempo se torna o elemento principal a ser considerado e não mais o movimento. O movimento, portanto, é que se subordina ao tempo e não o contrário, como era próprio do tempo circular platônico; c) “Eu é um outro” (*Moi c’est un autre*), frase de Rimbaud aplicada a Kant, para dizer que o eu está inserido no tempo e em constante mudança. Um eu passivo, e não ativo (*moi* e não *je*), portanto receptivo para experimentar as mudanças inerentes ao devir. Quanto a essas três fórmulas, elaboradas para suas aulas sobre o tempo na filosofia kantiana, em Vincennes, ministradas em 1978, e que nos interessam particularmente na citação mencionada, Deleuze as revisa no ensaio “Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana”, publicado em *Crítica e Clínica* (1993), ampliando-as então para quatro: uma alusão a Shakespeare – via Hamlet –, duas a Rimbaud e o acréscimo de uma a Kafka.

Tais mudanças conceituais sobre o tempo se mostrarão tão relevantes quanto as de Bergson, quando nos referirmos aos conceitos de Deleuze sobre o cinema, pois será possível notar que o olhar deleuzeano também está marcado pela perspectiva kantiana quando, por exemplo, ele menciona que na imagem-movimento o tempo se encontra predominantemente subordinado ao movimento, sendo que na imagem-tempo se dá o contrário: o movimento é que se subordina ao tempo.

A imagem-tempo é a apresentação direta do tempo, em seu estado puro, diferentemente da imagem-movimento, fundamentalmente ligada à representação indireta do tempo. No cinema moderno, a imagem-tempo já não se define como empírica ou metafísica, mas transcendental no sentido kantiano do termo. Em outras palavras, o tempo sai dos eixos, apresentando-se em estado puro. Por outro lado, a imagem-tempo não significa ausência de movimento, apesar de implicar frequentemente em uma escassez de sua manifestação, mas significa, de fato, uma inversão de subordinações, uma vez que não é mais o tempo que se subordina ao movimento, mas, ao contrário, o movimento é que fica subordinado ao tempo⁴⁴.

⁴³ Cf. “Tres fórmulas para pensar el tiempo em Kant”, in: Gilles Deleuze, *Kant y el Tiempo*, pp. 47-66.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 322.

Em suas aulas sobre os conceitos de tempo na filosofia kantiana, Deleuze faz a importante ressalva de que não se trata de considerar Kant isoladamente, pois suas ideias não se separam de toda uma tradição científica precedente que o filósofo apenas tomou em consideração. Conforme Deleuze, sem dúvida essa revisão sobre o tempo já se dera como expressão científica com Newton⁴⁵, porém com Kant ela vai conceitualmente além e se desprende em um sentido mais estrito: rompe-se, desenrola-se do círculo e devém linha reta pura.

A linha cíclica, conceito essencialmente platônico, apresenta-se como delimitadora e limitadora do mundo, conceito de alta relevância para os gregos. Assim, afirmar que o tempo devém linha reta pura, no sentido kantiano, significa dizer que esse tempo não mais delimita e limita o mundo, mas sim que o transpassa, atravessando-o. O rompimento e o desenrolar do tempo cíclico efetuado por Kant muda, de fato, o sentido do conceito de *limite*. Este não mais significa a circunscrição de algo, mas o movimento de finalização para o qual algo pode se direcionar. Em outras palavras: tempo, devir.

O esquema do tempo cíclico, portanto, é substituído por um tempo como linha reta marcado por uma cesura que demarca um antes de um depois não simétricos. Essa cesura, por sua vez, é o presente puro. “Esta forma do tempo – cesura distribuidora de um antes e um depois, portanto forma linear desse tempo marcado por um presente puro em função do qual se produz no tempo um passado e um futuro – é a da consciência moderna do tempo, por oposição à consciência antiga”⁴⁶.

Assim, o tempo fora dos eixos significa, para Deleuze, um tempo “enlouquecido” porque desvincilhado da imposição de curvatura cíclica que lhe era forçada por um demiurgo. Tempo liberto de sua relação anterior de subordinação ao movimento. Tempo como manifestação mais pura, sem condicionantes. O tempo em si deixa de ser círculo e se transforma em linha reta de manifestação, em ordem do tempo. O tempo não é visto como fato empírico e dinâmico, mas como pressuposto, dado *a priori*, fixo e demarcador de uma ordem estática, e não subordinado ao movimento⁴⁷. Essa submissão do movimento ao tempo, que privilegia a relação entre o tempo e o ser, deixa inferir uma série de consequências da leitura filosófica de Deleuze, com destaque para sua leitura sobre os dispositivos

⁴⁵ Gilles Deleuze, *Kant y el Tiempo*, p. 49.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁷ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, pp. 168-9.

cinematográficos. O fato de o tempo sobrepujar o movimento, não mais se submetendo a ele, serve como um dos fortes argumentos para a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo no cinema.

Nessa passagem, o tempo fora dos eixos é visto como aquele que deixa de ser o tempo submetido a um determinismo de caráter externo, condicionado ao conceito de sucessão, para se tornar um tempo com manifestação intrínseca e relativa ao sujeito, submetido ao acaso, à multiplicidade e à simultaneidade próprias do indeterminismo estudado pela ciência moderna e muito moderna e retratado pela arte moderna, notoriamente o cinema francês no conjunto da *Nouvelle Vague*.

Entre tantos conceitos que Deleuze destaca em Kant, entre eles o de introduzir o tempo no cogito e o tirar dos eixos, um dos mais sublimes seria aquele que dá a imaginação como apreendedora dos movimentos relativos. E este parece ser, de fato, um segundo aspecto do tempo fora dos eixos: o intervalo já não entendido como um presente que varia, mas como um fenômeno aberto, não limitador, abrangendo a amplitude do passado e do futuro. Um tempo que se apresenta não mais como sucessão de unidades de momento, mas como simultaneidade pertencente ao todo do tempo. Conforme Deleuze, foi, de fato, esse ideal de capturar e retratar a simultaneidade que obcecou o cinema moderno francês em seu surgimento, assim como também obcecou a pintura, a música e a literatura⁴⁸.

Para o filósofo, há que se destacar ainda dois aspectos em Kant: primeiro uma revolução tecnológica na maneira como o tempo passa a ser encarado como linha reta, segundo a inferência da noção de função, que, inclusive, é a base com a qual Deleuze define o papel da ciência: criar funções. Em complemento a essa visão sobre o tempo a partir da perspectiva kantiana, veremos a seguir, como a leitura de Nietzsche a complementa sob o olhar deleuzeano que fundamenta sua leitura sobre o cinema.

2. Nietzsche e o tempo senhor do acaso

Na obra *Nietzsche e a Filosofia* (1962), Deleuze retoma conceitos de Heráclito e os coloca em diálogo com conceitos de Nietzsche sobre o tempo. Segundo ele, se Heráclito fez do devir uma afirmação, Nietzsche, por seu turno, fez do acaso uma afirmação⁴⁹. Todavia,

⁴⁸ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, pp. 69-70.

⁴⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche e a Filosofia*, pp. 14-5.

devir, acaso, probabilidade e entropia são conceitos que dialogam de perto, principalmente quando lidos à luz das descobertas filosófico-científicas da Mecânica Quântica relacionadas ao Princípio da Incerteza, e também aos estudos mais modernos sobre a Segunda Lei da Termodinâmica, que serão retomados oportunamente mais adiante. A beleza da filosofia heraclitiana, para Nietzsche e, por extensão, também para Deleuze, está na consideração que ela faz do *jogo* e da existência do ser como um *fenômeno estético* desatrelado de concepções morais ou religiosas. Não há culpa nem expiações na existência do ser, pois não há determinação ditando as regras de sua existência, mas, pelo contrário, o que há é indeterminação, jogo, acaso.

Na leitura de Deleuze sobre Nietzsche, com ambos tomados na esteira de Heráclito, a parcela que aqui nos interessa é aquela que se volta ao conceito de *acaso*. O acaso é visto por Nietzsche como lance de dados marcado por dois lugares distintos: a terra (de onde os dados são lançados) e o céu (de onde os dados caem). O jogo se dá, portanto, sobre duas mesas: uma terrena, outra divina.

Nesse jogo, destaca-se um olhar de frescor para a vida. Olhar dionisíaco, que aceita como mais do que bem-vinda a indeterminação trazida pelo acaso e pelas possibilidades dos eventos de vida possíveis que esse jogo comporta. Zaratustra assume-se porta-voz desse momento libertário. Tomamos o fragmento a seguir como um exemplo em que Nietzsche defende o lance de dados divino na fala de Zaratustra. No subtexto, insinua-se a crítica do filósofo alemão a Platão:

*Em verdade, é uma bênção, e não uma blasfêmia, quando eu ensino: “Acima de todas as coisas está o céu acaso, o céu inocência, o céu casualidade, o céu arrojado”. “Por casualidade” – esta é a mais velha nobreza do mundo; e foi ela que devolvi às coisas, redimindo-as da sua escravidão à finalidade. Essa liberdade e essa serenidade celestes coloquei como azul redoma sobre todas as coisas, quando ensinei que acima delas e através delas não há o querer – de nenhuma “vontade eterna”. (...) Esta bem aventurada certeza eu achei em todas as coisas: que é ainda com os pés do acaso que elas preferem – dançar. Ó céu sobre mim, céu puro, céu alto! É esta a tua pureza, agora, para mim: que não existe nenhuma aranha nem teia de aranha da razão; - que és, para mim, o salão de baile de divinos acasos, que és, para mim, divina mesa para divinos dados e jogadores de dados!*⁵⁰

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Assim Falou Zaratustra*, pp. 201-2.

Em outro momento, em que Zaratustra fala sobre o lance de dados terreno, evidencia-se a visão de Nietzsche sobre o fato de o homem estar sujeito ao acaso, não como vítima, mas como personagem de um bem-vindo legado, posto que isso lhe oferece a oportunidade de se aproximar de um olhar destituído de moralismo, criativo e de frescor pela vida, com toda a riqueza de suas probabilidades. Nisso, reafirma-se não somente o devir atrelado ao acaso, mas o *ser* do devir atrelado ao acaso. “Se algum dia, na divina mesa da Terra, joguei dados com deuses, a tal ponto que a Terra tremeu e fendeu-se e expeliu torrentes de fogo; - porque divina mesa é a Terra e trépida de novas palavras criadoras e divinos lances de dados”⁵¹.

Entretanto, as duas mesas do jogo de Nietzsche não são mesas separadas. Na leitura deleuzeana elas são dois momentos, duas horas, de um mesmo mundo que comporta uma atuação peculiar do jogador e também o exemplo da atitude da criança e do artista, abertos às possibilidades do novo, da indeterminação. Faz-se importante, contudo, a ressalva de que Nietzsche se refere a somente um único lance de dados que, devido à combinação de suas probabilidades, acaba sendo retomado, e somente a combinação vencedora garante o retorno para um novo lançamento. Os dados lançados uma única vez são a consolidação do acaso, as probabilidades de combinação que eles adquirem ao cair são a consolidação de uma necessidade (destino), e essa necessidade se consolida no acaso quando o ser, jogador, afirma-se no devir e o um (lance) se afirma no múltiplo (dados). Assim, o que Nietzsche considera como necessidade, ou destino, não é a eliminação do acaso, mas a combinação possível dos dados no lance. Necessidade e acaso, portanto, mostram-se interligados no jogo.

Para Nietzsche, saber jogar é saber afirmar o acaso. O mau jogador é que aquele que insiste em negar o acaso e se apega à ilusória possibilidade de vários lances de dados sendo jogados incontáveis vezes, no sentido sempre de se buscar um caminho de causalidade, de determinação em um percurso notoriamente probabilístico. A essa armadilha, ele chama de “eterna aranha” ou “teia de aranha da razão”. Os conceitos de causalidade e finalidade são, em Nietzsche, substituídos pelo de acaso e necessidade (destino). Seu olhar dionisíaco comporta todo o acaso em um único lance, precipitando não aquilo que o ser espera como finalidade desejada, mas como necessidade.

O modo de lidar com os conceitos de probabilidade, acaso e indeterminismo, entre outros, mostra que Nietzsche estava atento às discussões científicas sobre a física e a termodinâmica em sua época. De fato, Deleuze afirma que ele tinha uma certa concepção da

⁵¹ Ibid., p. 272.

física, embora sem nenhuma pretensão de físico⁵². Dá-se, na verdade, quase que uma licença poética e filosófica para pensar as possibilidades da ciência. Tinha também, e isso parece se revelar ainda com mais evidência, um olhar original sobre o papel do artista nesse contexto de relevância do acaso e da necessidade. Sobre a justificação estética da existência, conforme Deleuze, Nietzsche afirma que se observa no artista o jogo e a necessidade (destino), bem como o conflito e a harmonia em casamento para a criação da obra de arte⁵³. Todavia, uma proposta de diálogo entre Nietzsche e Mallarmé, sobre o acaso, por mais que tentadora, não deve ser vista com exagerada aproximação, aos olhos de Deleuze, uma vez que não houve nenhuma influência direta de um sobre o outro. Todavia, isso não exclui momentos de possibilidades de diálogo, dadas as devidas proporções, tal como é comum no corte filosófico deleuzeano.

O acaso, tema caro não somente a Nietzsche e Mallarmé mas à geração do *nouveau roman*, acabou gerando repercussões detectáveis no cinema moderno francês, especialmente na *Nouvelle Vague*. É possível, inclusive, perceber que tais influências também subjazem à leitura que faz Deleuze do cinema moderno. É quase como se toda uma classe de artistas modernos estivesse muito atenta ao conceito de que acaso e necessidade (destino) interagem intimamente na criação da arte, principalmente a obra de arte moderna, estilhaçadora da rigidez de estruturas anteriores. No cinema, esse corte nietzschiano que valoriza o frescor dionisíaco do olhar do artista e da criança como seres afirmadores do acaso ocorre, por exemplo, naquele que é considerado o filme que inaugura a *Nouvelle Vague*: *Os Incompreendidos (Les 400 Coups)*, de François Truffaut, de 1959. Como filme autobiográfico, nele, personagem principal (Antoine Doinel, adolescente de 14 anos), ator principal (Jean-Pierre Léaud) e diretor (Truffaut) parecem dialogar e se confundir todo o tempo, em uma aposta cinematográfica reveladora do acaso e da necessidade (destino) na existência do ser⁵⁴.

3. Filigranas deleuzeanas e haroldianas: ciência e poesia do acaso

No ensaio “Barrocol  dio Deleuzeano”, um dos que compõem a obra *Gilles Deleuze: uma Vida Filosófica*, organizada por   ric Alliez e publicada em 2000, Haroldo de Campos

⁵² Gilles Deleuze, *Nietzsche e a Filosofia*, p. 17.

⁵³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴ Voltaremos a esse filme de Truffaut com mais detalhes no terceiro capítulo.

revela-se não somente leitor de Deleuze, mas admirador do filósofo, notadamente em seu aspecto provocador: “Parece-me necessário assinalar a importância da intervenção deleuzeana no vivo do debate estético e crítico da arte e da literatura contemporânea. (...) As ideias provocativas de Gilles Deleuze são um estímulo à reflexão e ao debate”⁵⁵.

À luz dessa afirmação, portanto, é que propomos alcances de um possível diálogo entre ambos, com reverberações que aplicaremos mais adiante em relação ao cinema moderno. Haroldo também foi um intelectual provocador. Em face do visor monumental de sua obra, acreditamos mesmo que não seria de todo ousado afirmar que, tanto quanto Deleuze, Haroldo foi também um intenso defensor de que a arte, a ciência e a filosofia são igualmente criadoras. Isso fica evidente se nos voltamos ao seu interesse constante e provocador pelo diálogo entre essas áreas, sempre norteado por sua admirável erudição e pelo refinamento de seu olhar poético:

-einstein então encurva o espaço: menos / seguro fica o deus-relojeiro / da clássica mecânica ou ao menos / desenha-se outro enredo sobranceiro / ao de newton: do espaço - qual sensório / de deus - de um absoluto verdadeiro / espaço que se quer não-ilusório / como de um tempo-vero (é em si só e / aparte por um sumo ordenatório / omni-poder que tudo rege e move) / -einstein encurva o espaçotempo e o demo / determinista e previsor remove- / o dâimon-sabedoria esse plusdemo / de laplace que vê antecipado / o futuro e o pretérito cinemo (...) volantim entre a causa e o casual- / à entropia (maré sempre montante / da desordem) suspende um demo tal (...) mas volto ao dâimon e à questão da origem: / einstein dizia: “deus não joga dados” / do aleatório (desse acaso-esfinge (...) à física do tempo: mallarmé / sabia (seu coetâneo) que ao azar / jamais abolirá un coup de des⁵⁶.

Não por acaso, Haroldo dedicou-se significativamente ao estudo das interfaces entre ciência e arte, tendo como resultado requintadas produções científico-poéticas como *No Espaço Curvo Nasce um Crisantempo* (1998) e *A Máquina do Mundo Repensada* (2000), entre outras. Nesta última, o poeta traça um diálogo entre Dante, Camões e Drummond por meio de toda uma cosmogonia poética promotora de reflexões sobre os alcances científicos como influenciadores da arte poética. Conforme afirma Leda Tenório da Motta, em sua análise de fôlego sobre esse trabalho do poeta-pensador, as muitas máquinas que a máquina de Haroldo mobiliza estão “presas ao fio da inextricável meada elocutória do próprio poeta, que – nisto, principalmente, essencialmente moderno – põe-se a reescrever tudo de novo,

⁵⁵ Haroldo de Campos, “Barrocolúdio Deleuzeano” in: *Gilles Deleuze: uma Vida Filosófica*, p. 531.

⁵⁶ Haroldo de Campos, *A Máquina do Mundo Repensada*, pp. 44-5 e 51.

retomando a retomada nesse seu texto-palimpsesto em que todos falam ao mesmo tempo. Numa progressão por ciclos ou cantos em que tudo, ao mesmo tempo, se separa e se mistura”⁵⁷.

No instigante diálogo “A Acaso”, ocorrido entre Haroldo de Campos e o físico e poeta Luis Carlos de Menezes⁵⁸, em 1995, a riqueza das possibilidades de interfaces entre a ciência e a arte se torna não apenas evidente, mas sedutora. Em um dos momentos do diálogo, por exemplo, em complemento a um comentário de Haroldo sobre o fato de o poema “Um Lance de Dados”, de Mallarmé, haver redimensionado a espacialização do poema no século XIX, provocando assim uma revolução na física, ou microfísica, do poema, Luis Carlos de Menezes oferece uma ressalva perspicaz: enquanto Haroldo diz que mudou a física do poema, ele próprio diria que na mesma época (século XIX) mudou também a poesia da física.

A mudança na “poesia da física” se deu, de fato, com as inovações trazidas não apenas pela Teoria da Relatividade, elaborada por Einstein, mas fundamentalmente com a Mecânica Quântica, no que tange ao sentido da “microfísica” mencionada por Haroldo. A física quântica estuda as dimensões atômicas ínfimas da matéria, enquanto a relatividade se ocupa de dimensões macroespaciais, astronômicas. Daí a dificuldade encontrada pela ciência de propor maiores aproximações entre esses dois campos de pesquisa. O redimensionamento sobre a visão de mundo trazido pela Mecânica Quântica foi, de fato, tão profundo que provocou desconforto até mesmo no próprio Einstein que, diante da indeterminação inferida pelo “Princípio da Incerteza”, postulou sua famosa frase: “Deus não joga dados”.

No contexto da Mecânica Quântica, essencialmente indeterminista, imprevisível e, por isso mesmo, libertador para alguns, desconfortável para outros, o *acaso* surge como componente basilar e ao mesmo tempo desafiador. É ele o regente do Princípio da Incerteza. A partir dele, os cálculos matemáticos para os eventos da natureza não determinam mais os fenômenos em si, com características deterministas mais apropriadas à perspectiva advinda das ideias de Newton, mas somente a *possibilidade* de sua ocorrência, ou seja, a *probabilidade* da ocorrência dos fenômenos⁵⁹. Para Newton, os fenômenos comportam um alto teor de determinação, adquirindo, portanto, uma previsibilidade passível de ser

⁵⁷ Leda Tenório da Motta, *Sobre a Crítica Literária Brasileira no Último Meio Século*, p. 169. Sobre a obra legado de Haroldo de Campos, conferir também: Leda Tenório da Motta (org.) *Céu Acima: por um Tombeau de Haroldo de Campos*.

⁵⁸ Cf. Haroldo de Campos e Luis Carlos de Menezes, “O Acaso”. Série *Diálogos Impertinentes*. TV PUC-SP e Folha de São Paulo, citado na videografia final.

⁵⁹ Max Born *et alii.*, *Problemas da Física Moderna*, p. 16.

mensurada matematicamente. Ainda que em seus estudos o físico inglês tenha pontuado algumas inferências sobre a relatividade nos fenômenos⁶⁰, por fim esse detalhe acabou sendo deixado de ser mencionado em associação ao nome de Newton, diante da força de suas teorizações sobre tempo e espaço absolutos. Assim, o que prevaleceu, e que ainda serve de mensuração para várias áreas de estudos da física até os dias atuais, é o caráter determinístico de seu entendimento sobre tempo e espaço.

Na virada dos séculos XIX para o XX, porém, a perspectiva newtoniana foi revista a partir dos estudos de Einstein e também dos cientistas ligados à Mecânica Quântica: Niels Bohr, Werner Heisenberg, Max Planck, Max Born, Erwin Schrödinger, entre outros. Dentre os apontamentos da física moderna, aquele que aqui nos interessa mais de perto, e que lida intimamente com o acaso, é o “Princípio da Incerteza”, elaborado pelo físico alemão Werner Heisenberg. O Princípio da Incerteza traz como postulado que nada é absolutamente determinado, sendo o *acaso* um dado presente na microfísica e, portanto, no “jogo universal”. De acordo com o Princípio da Incerteza, em termos bastante resumidos, não é possível mensurar simultaneamente a posição e a velocidade de um elétron, já que quanto mais se detecta com aproximada precisão uma dessas medidas, menos é possível detectar precisamente a outra.

Nesse novo contexto de observação de mundo, outro fator de importância primeira é o papel do observador nesse processo. Pela Mecânica Quântica, em essência, o observador influencia aquilo que é observado em um meio incontavelmente flutuante que é aquele do posicionamento *versus* velocidade da partícula. Em resumo, durante uma observação que se proponha a mensurar a velocidade *versus* a posição do elétron, o observador nunca consegue ter absoluta certeza de onde o elétron poderá estar exatamente dentro da nuvem de posições probabilísticas em que ele poderá ser encontrado. No entanto, uma vez procurado em algum lugar específico dentro da nuvem, ali o elétron estará. Portanto, encontrar ou não a partícula observada depende fundamentalmente da interação do observador. Na definição de Menezes, apresentada no diálogo “O Acaso”, o que Heisenberg aponta é que a observação interfere. Não há observação que não interfira, qualquer que seja ela. No raio-X, por exemplo, ou por

⁶⁰ Cf. Almir de Andrade, “Tempo e Movimento na Física Moderna” in: *As Duas Faces do Tempo*, pp. 207-9. As citações da obra de Newton são mencionadas pelo autor a partir da seguinte referência bibliográfica: Sir Isaac Newton’s *Mathematical Principles of Natural Philosophy and his System of the World*, transl. by Andrew Motte in 1729, appendix by Florian Cajori, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1962, 2 vols. “Definitions”, Scholium, vol. I, p. 6-8.

outro método, a luz que atinge aquilo que o observador vê não pode deixar de interferir naquilo que ele vê. Na tentativa de explicar mais didaticamente esse contexto de mensurações ínfimas, o físico afirma que é como se o ser humano não pudesse ser um *voyeur* que vê a natureza intocada, mas é como se o ser humano fosse um cego que só pode apalpar a natureza nua e, portanto, que já não a vê sem que ela saiba que ele a está vendo. Ou seja, de certa maneira, nós apalpamos a natureza. Não podemos ser um *voyeur* que disfarçadamente olha a natureza como ela é, como ela seria se nós não a víssemos, pois ela é desse jeito *porque nós a vemos* e, nesse sentido, tem razão Heisenberg. Nós vemos a nossa interação com a natureza e não uma objetividade que para nós, efetivamente, não existe. A natureza intocada é um ser metafísico.

Menezes ressalta, ainda, a importância da consideração do acaso nesse contexto, afirmando ser este uma base de independência, de liberdade no fundamento da matéria, e que ter compreendido isso foi um passo muito importante para a física. A ciência evoluiu para perceber, sobretudo ao longo do século XX, o papel fundamental desse imponderável. A partir dessa constatação, lidar com o acaso passa a ser parte da lógica da ciência e não, como se fazia até então, insistir em negar o acaso, por receio dos prováveis perigos vinculados à ideia da incerteza, do incontrolável, da imprevisibilidade. Haroldo de Campos complementa essa ideia, lembrando ser o acaso uma condição com a qual o homem tem de se defrontar como parte da natureza que ele próprio é. O acaso, nas palavras do poeta-pensador, e que lembram as mesas de jogo do lance de dados vislumbradas por Nietzsche, “é o tabuleiro onde fazemos nosso jogo e seria muita pretensão o homem querer revogar o acaso, até porque isso não seria possível”⁶¹.

Conforme Menezes, mesmo o determinismo clássico, newtoniano, era equivocado e já se sabia equivocado. A Mecânica Quântica causou decepção porque, pelo modelo determinístico newtoniano, tinha-se até então a falsa pretensão de o conhecimento das condições iniciais de um sistema possibilitaria prever sua evolução. Ora, ainda que se pudesse conhecer – o que se sabe, impossível – a posição de todas as partículas em um certo instante, qualquer erro infinitesimal na posição de uma delas se propagaria de uma maneira completamente incontrolável. Ainda que fosse possível determinar, mas a ciência moderna afirma que não é. Bastam três partículas em interação para o problema mecânico ser classicamente, ou seja, do ponto de vista newtoniano, insolúvel. Assim, já era uma pretensão

⁶¹ Haroldo de Campos in: “O Acaso”. Série *Diálogos Impertinentes*. TV PUC-SP e Folha de São Paulo, citado na videografia final.

ilusória, mesmo durante o advento da Mecânica Clássica, ter-se a determinação completa, mecanicista do mundo. Com o advento da Mecânica Quântica, a ideia de um controle mecanicista completo foi então superada. Devido ao Princípio da Incerteza, pode-se ter a impressão de que a Mecânica Quântica trouxe imprecisões, mas, pelo contrário, ela introduziu *precisões* onde a visão clássica, newtoniana, era imprecisa.

Haroldo de Campos complementa o raciocínio de Menezes, dizendo que o que há, de fato, é uma *dialética* entre ordem e acaso. Aplicando a isso seu olhar de poeta, afirma que o poema é constelação, e que a constelação é resgatada do acaso. A vida é um enclave de ordem em um universo fadado à morte térmica, entropia, muito bem estudada pelo Nobel de Química, Ilya Prigogine. As menções que Haroldo e Menezes fazem de Prigogine, nesse diálogo, mostram-se relevantes, inclusive, como antecipação ao que retomaremos sobre as conceituações do químico sobre a Segunda Lei da Termodinâmica, a flecha do tempo e a entropia, quando analisarmos, à luz da filosofia de Deleuze, que também se mostrou ciente da importância das teorias de Prigogine, o documentário “Toda a Memória do Mundo”, de Alain Resnais.

Em termos resumidos, adiante-se, a Segunda Lei da Termodinâmica postula que a entropia de um sistema fechado sempre aumenta. Assim, um sistema fechado caminhará de estados mais ordenados para estados mais desordenados, a menos que nele seja injetada alguma ordem exterior. A palavra “entropia” advém do grego *en* (para dentro) e *trepen* (tornar, deslocar, dar direção a). Entropia, portanto, significa a ação de ser dirigido para dentro⁶². Na definição de Prigogine: “A entropia é um elemento essencial introduzido pela termodinâmica, a ciência dos processos irreversíveis, ou seja, orientados no tempo. (...) A distinção entre processos reversíveis e irreversíveis é introduzida na termodinâmica pelo conceito de entropia, que Clausius associa, já em 1865, ao ‘segundo princípio da termodinâmica’. Recordemos seu enunciado sobre os dois princípios da termodinâmica: ‘A energia do universo é constante. A entropia do universo cresce na direção de um máximo’. Contrariamente à energia, que se conserva, a entropia permite estabelecer uma distinção entre os processos reversíveis, em que a entropia permanece constante, e os processos irreversíveis, que produzem entropia. O crescimento da entropia designa, pois, a direção do futuro, quer no nível de um sistema local, quer no nível do universo como um todo”⁶³.

⁶² David Penny, “As implicações das duas leis da termodinâmica na origem e destino do universo”, p. 01.

⁶³ Ilya Prigogine, *O Fim das Certezas*, pp. 24-6.

Tempo e acaso, inevitavelmente, favorecem o aumento da entropia. Reversibilidade e irreversibilidade temporais envolvem a conceituação sobre a dinâmica da entropia, porém, conforme nos lembra Manuel DeLanda, estudioso de fôlego da obra de Deleuze, o termo “reversibilidade temporal” não tem nada a ver com a ideia do tempo fluindo para trás, do futuro para o passado, mas sim com o fato de que se considerarmos determinado processo, tomado como uma série de eventos, e revertermos sua ordem sequencial, as propriedades relevantes do processo não mudarão. Tomando-se um exemplo básico da física clássica, como o movimento de um objeto em um meio destituído de atrito, como uma bola arremessada no vácuo, e que volta à posição inicial, apareceria exatamente como o mesmo movimento em um filme que projetasse o processo de modo reverso⁶⁴.

Um dos aspectos destacáveis nas pesquisas de Prigogine é o que remete à dialética entre acaso e ordem. A visão antiga de uma antinomia (oposição ou contradição entre duas leis, dois princípios) entre acaso, desordem e ordem e o pensar o conhecimento como um civilizar, um incutir ordem, alinhar a natureza, tudo isso se trata de visão superada. De fato, a visão rica não é a da antinomia entre ordem e desordem, mas a da *dialética* entre ordem e desordem. Isso porque o movimento que desordena também é aquele que ordena, e foi exatamente essa riqueza dialética que Prigogine percebeu muito bem. Quando se tem uma área quente e uma área fria, a tendência ao caos, ou à desordem, portanto a uma homogeneização, é que deflagra uma corrente de energia de uma direção para outra a fim de produzir a desordem, ou seja, a fim de produzir o caos e acabar com as diferenças. Ora, mas em tal processo, essa mesma corrente desordenadora é também ordenadora, pois produz velocidades privilegiadas em uma direção onde antes não havia movimento. Assim, a relação é *dialética*: da ordem vem a diferença que promove a desordem, porém a própria promoção da desordem é geradora de uma nova ordem que não existia antes. O conceito de dialética, com toda a riqueza de possibilidades entendidas a partir da raiz de seu sentido, derivado de diálogo⁶⁵, lembra-nos igualmente a importância de pensarmos as possibilidades de diálogo entre áreas do conhecimento vistas como distantes ou mesmo separadas, principalmente a partir da imposição das especializações trazida cada vez mais à baila a partir do século XIX. Tanto quanto para Deleuze filosofia, ciência e arte são igualmente criadoras, no diálogo entre Haroldo e Menezes, também fica evidente que, para ambos os pensadores, a criação tanto na ciência como na arte pertencem a domínios bastante aproximados. Sobre esse aspecto, faz-se

⁶⁴ Manuel DeLanda, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, pp. 104-5.

⁶⁵ Cf. “Dialética” in: Nicola Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, pp. 269-274.

oportuno destacar as ideias do norte-americano David Bohm e do brasileiro Mário Schenberg, também físicos de finas observações sobre as possibilidades de diálogo entre arte e ciência. Este último, inclusive, é mencionado por Haroldo e Menezes no diálogo aqui em referência, pois foi na casa do físico brasileiro, “leonardesco”, conforme Haroldo de Campos o define, que ambos se conheceram.

David Bohm, físico quântico que trabalhou com Einstein, na Universidade de Princeton, após a Segunda Guerra Mundial, lecionou na Universidade de São Paulo, na década de 50, quando veio para o Brasil fugindo das perseguições do macartismo⁶⁶. Para viabilizar sua vinda para a USP, contou com o amigo Albert Einstein, que escreveu para Abrahão de Moraes, então Chefe do Departamento de Física da USP, para o Presidente Getúlio Vargas e para o Governador do Estado, Lucas Nogueira Garcez. Contou também com o empenho do físico brasileiro Mário Schenberg, na época Catedrático de Mecânica Racional e Celeste, além da colaboração de José Leite Lopes e Jaime Tiomno, atuantes em Princeton, naquele período. Na USP, foi nomeado Professor da Cátedra de Física Teórica e Física Matemática, chegando ao Brasil em outubro de 1951 e permanecendo até janeiro de 1955.

Bohm também trouxe à baila, finalmente, a possibilidade de um diálogo entre a arte e a ciência, propondo como pontos em comum às duas áreas o uso da criatividade, a busca de uma verdade e o desejo essencial da harmonia estética⁶⁷. Segundo o físico, tanto o artista, quanto o músico, o arquiteto e o cientista, por exemplo, sentem uma necessidade fundamental de descobrir e criar algo novo que se constitua em uma totalidade, em algo belo e harmonioso⁶⁸. Bohm salienta que grande parte dos cientistas parece sentir que as leis do universo possuem, em sua essência, uma espécie de beleza bastante significativa, sugerindo que, intimamente, esses pesquisadores não o veem como mero mecanismo. Segundo o físico, portanto, uma das ligações possíveis entre a arte e a ciência, seria essa orientada essencialmente pelo conceito de busca pela beleza⁶⁹.

Ainda de acordo com Bohm, existem evidências consideráveis de que a beleza não é uma mera resposta arbitrária que nos excita de maneira prazerosa. Na ciência, por exemplo, é possível ver e sentir a beleza de uma teoria somente se esta estiver ordenada, coerente e em

⁶⁶ Cf. Olival Freire Jr.; Michel Paty; Alberto Luiz da Rocha Barros, “David Bohm, sua estada no Brasil e a teoria quântica”. SciELO Brasil, Estudos Avançados, vol. 8, no. 20.

⁶⁷ As ideias de Bohm são aqui revisitadas a partir de meu livro publicado em 2010: Márcia Fusaro, *Literatura e Ciência: um diálogo sobre o tempo*.

⁶⁸ David Bohm, *On Creativity*, p. 3.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 31.

harmonia com todas as outras partes geradas de princípios simples, todas trabalhando juntas de modo a formar uma estrutura total harmônica e unificada.

Desse modo, para o cientista, tanto o universo quanto aquela teoria por ele criada, e que tenta explicar esse mesmo universo, são belos de uma maneira bastante similar àquela como uma obra de arte pode ser considerada bela. Evidentemente que também há diferenças importantes entre o trabalho do cientista e o do artista, e Bohm não deixa de apontá-los. O cientista, mesmo trabalhando no nível das ideias muito abstratas, tem seu contato perceptivo com o mundo mediado por instrumentos. O artista, por sua vez, trabalha na criação de objetos concretos que podem ser perceptíveis sem o uso de instrumentos.

Todavia, o que nos interessa aqui enfatizar são os movimentos sutis de aproximação das duas áreas que o físico sublinha. Conforme aponta, quando nos aproximamos do campo da ciência, descobrimos critérios de verdade e beleza intimamente relacionados, pois o que o artista cria deve ser verdadeiro em si mesmo, do mesmo modo como a teoria científica, no sentido amplo, deve ser verdadeira em si mesma. Assim, tanto o cientista quanto o artista não se mostram satisfeitos em considerar a beleza apenas como aquilo que excita nossa imaginação. Em vez disso, tanto na arte quanto na ciência as estruturas são de alguma forma avaliadas, consciente ou inconscientemente, no sentido de serem verdadeiras em si mesmas, sendo aceitas ou rejeitadas sob tal critério, quer gostemos ou não. Por esse viés, o artista também precisa de uma atitude científica para com seu trabalho, da mesma forma como o cientista deve ter uma atitude artística em relação ao seu. De acordo com Bohm, portanto, seria na questão da verdade e da beleza que se encontraria a raiz mais íntima da relação entre a arte e a ciência⁷⁰.

Para Haroldo de Campos, voltando-nos mais uma vez ao diálogo “O Acaso”, a dialética entre arte e ciência poderia ser explicada a partir do domínio do icônico, à luz da semiótica de Peirce. Ou seja, trata-se de aspectos que não se baseiam em uma lógica discursiva. Nesse sentido, ressalta-se, inclusive, que a escolha de Peirce, por Deleuze, como um dos fundadores de suas obras sobre o cinema se deu pelo fato, justamente, de a semiótica peirceana se voltar, entre tantos conceitos, ao icônico e ao *signo em movimento*, sendo portanto mais adequada, a seu ver, ao contexto cinematográfico, em contraposição à perspectiva da semiologia saussureana, voltada a uma estrutura mais estática⁷¹.

⁷⁰ Ibid., pp. 31-3.

⁷¹ Cf. David N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, pp. 38-78.

Comenta Haroldo que Einstein, por exemplo, relatando sobre como chegava às suas descobertas, dizia que nunca pensava em termos de números ou de palavras, mas que surgiam formas cinéticas (imagens em movimento) em sua mente, e depois é que ele encontrava uma formulação matemática para aquilo. Nesse campo que Peirce chamava de icônico, convivem a poesia, a metáfora, a imagem poética, e também os diagramas da álgebra, ou seja, as construções gráficas com que um físico, um químico ou um matemático procuram expressar seu pensamento.

Para Menezes, trata-se de um equívoco muito comum imaginar que a ciência é feita, sobretudo, de dedução como uma experimentação planejada, amarrada e toda correta. Segundo ele, a ciência é muito rica de intuição, tanto quanto a arte. E nisso o acaso tem um papel muito importante. Em outras palavras, o acaso, o aleatório, aquilo que não se planeja muitas vezes é o que vai estimular o indivíduo a parar de olhar aquilo que não está funcionando, porque às vezes não se resolve um problema justamente porque o sujeito está olhando com insistência excessiva para onde não há solução. É preciso se deixar estimular pelo que não é controlado. O acaso, nesse sentido, casa-se com a intuição. Todavia, a intuição não é o acaso, a intuição é um outro tipo de saber que não estabelecemos como racional, mas que tem sua lógica. O acaso é o parceiro da intuição. A intuição é uma atenção especial, é estar aberto para perceber o novo.

Em aparente convergência com as ideias de Bohm, Menezes menciona ainda que é possível identificar no período finissecular diferentes poéticas dentro da física, quer dizer, diferentes estéticas e diferentes buscas, pois a física, segundo ele, é muito regida pela estética, e sempre houve uma estética e uma poética dentro da física. À medida que a Mecânica Quântica traz sua base probabilística e, mais recentemente, quando a física se dedica ao acaso, ou seja, ao caos, ao aleatório e aos fenômenos que estão na fronteira, na proximidade do caos, fenômenos como a vida, e fenômenos que se chamam de maneira mais geral de “ordens emergentes”, adquirem uma nova perspectiva. Isso significa que em uma situação que aparentemente é caótica, há emergência de outras ordens inauditas. A física que está percebendo esses fenômenos, observa-os a partir de uma perspectiva diferente, pois passa a haver um perceber das ordens emergentes na própria natureza, um reinterpretar da natureza que tem a ver com compreender esse caos. Haroldo complementa o raciocínio de Menezes dizendo ser isso a “escuta poética da natureza”, mencionada por Prigogine. O físico concorda, acrescentando que essa escuta poética, de fato, seria ainda uma outra poesia da física. A seu ver, a física teve a poesia da intervenção, a poesia do fazer, uma poesia muito ao gosto do que

foi considerado o pensamento ocidental, fundado na intervenção. Mas a partir da física de Niels Bohr, outro dos fundadores da Mecânica Quântica, que elaborou o “Princípio da Complementaridade”, que afirma ser dual a natureza da matéria e da energia, sendo os aspectos corpuscular e ondulatório presentes em ambas não contraditórios, mas *complementares*, a física se transformou muito mais em um estudo das grandes harmonias, do pensar o conjunto, do pensar a harmonia, e, portanto, muito mais *oriental*. Por isso também, muito mais fundamentada na ideia de estética e de harmonia, do que na ideia de intervenção e causalidade.

A propósito da questão do tempo e da memória, Haroldo nota que uma das mais belas teorias físicas a impressioná-lo foi a do “demônio de Maxwell”. Na teoria dos gases, o demônio de Maxwell, formulado no século XIX pelo físico e matemático britânico James Clerk Maxwell, seria um minúsculo demônio que teria a capacidade seletiva de, em determinada situação, distinguir entre as partículas mais rápidas e as menos rápidas e produzir assim um tipo de organização que se aproximaria exatamente desse estado da vida, ou seja, a entropia seria suspensa e essa organização ficaria de repente submetida a um estado de ordem. Segundo Haroldo, esse demônio de Maxwell, por uma coincidência incrível, é quase que parafraseado no poema “Um lance de Dados”, de Mallarmé, contemporâneo do cientista. O poema de Mallarmé, de 1897, menciona “um ulterior demônio imemorial”. O lance de dados é como que feito, portanto, em diálogo com um ulterior demônio imemorial. Ainda conforme Haroldo, o filósofo contemporâneo Jean Hyppolite, tradutor da fenomenologia de Hegel para o francês, tem um trabalho intitulado “O lance de dados de Mallarmé” em que faz especificamente essa comparação, que é muito ousada, mas que Haroldo se atreve também a fazer por ser ela mencionada por Hyppolite, considerado uma autoridade filosófica. Hyppolite vê no demônio de Maxwell e nesse “ulterior demônio imemorial” algo que se projeta da memória para o futuro, e que tem, portanto, uma espécie de flecha temporal. O curioso, segundo Haroldo, é que ao contrário do tempo reversível da física clássica, onde passado e futuro eram reversíveis, nas estruturas caracterizadas pela suspensão da entropia, o tempo passa a ser um tempo irreversível, ou seja, Proust passa a fazer tanto sentido quanto fazem Newton ou Einstein para determinados contextos, ou ainda, curiosamente, Bergson e Proust passam a fazer sentido⁷². Menezes, então, em complemento ao raciocínio de Haroldo, salienta

⁷² Abordaremos esse enfoque no último segmento deste capítulo, intitulado “Proust e Bergson sob a lente deleuzeana”.

que essa estética nova, ou nova poesia da física, leva a física a se tornar mais próxima da biologia e mais próxima do ser humano e da arte.

Analisada com tal fineza, por poetas e cientistas conceituados, não parece tão discrepante, como às vezes querem fazer parecer estudiosos mais conservadores, a ideia de que as descobertas científicas possibilitem a revisão de antigos posicionamentos, abrindo espaço para um diálogo entre as diversas áreas do conhecimento, incluindo o campo artístico.

Em relação à temática do tempo, que nos interessa de modo mais circunscrito, acreditamos inferir-se de modo mais claro, na esteira das reflexões até aqui desenvolvidas, que as artes são caudatárias também do debate científico e filosófico sobre a questão do tempo. Na perspectiva por nós enfocada, e a ser aplicada mais adiante quanto aos dispositivos cinematográficos e à produção cinematográfica moderna, ganha relevância o debate iniciado em meados do século XIX, refinado ao longo do século XX, sobre a Teoria da Relatividade, a Mecânica Quântica e os estudos mais modernos sobre a Segunda Lei da Termodinâmica, estudos estes ainda muito prementes no debate contemporâneo, quando nos surpreendemos, por exemplo, com títulos de livros científicos como *O Universo Elegante (The Elegant Universe)*, evidente alusão a um conceito estético aplicado à ciência, lançado em 1999, por Brian Greene, físico quântico com formação em Harvard. Ou mesmo o fato de físicos de olhar esteticamente mais refinado haverem se dedicado à música, como o próprio Einstein, que tocava violino, Max Planck, um dos físicos fundadores da Mecânica Quântica, que tocava piano, órgão e violoncelo e compôs músicas e óperas, além de outros que se voltaram à literatura, a exemplo do próprio físico Luis Carlos de Menezes, autor do livro de poemas *Lições do Acaso* (2009) e dos belos contos sobre o tempo publicados pelo físico norte-americano Alan Lightman, atuante no MIT (Massachusetts Institute of Technology), em seu livro *Os Sonhos de Einstein* (2001)⁷³.

Nas palavras de Lucia Santaella, “do mesmo modo que na física, berço do mecanicismo, a teoria da relatividade e, mais tarde, a teoria quântica iriam minar os alicerces do modelo newtoniano de universo, em todos os campos artísticos entrariam em ação forças desconstrutoras dos códigos e sistemas herdados do Renascimento”⁷⁴. Sob esse prisma, na literatura, por exemplo, o caráter do tempo absoluto, verdadeiro e matemático, comparável a

⁷³ Também vale a pena conferir, do mesmo autor: *Viagens no tempo e o cachimbo do vovô Joe*, traduzido para o português brasileiro e publicado em 1998.

⁷⁴ Lucia Santaella, *Cultura das Mídias*, p.128.

um relógio universal único que funcionasse uniformemente em correlação com o espaço⁷⁵ (também absoluto) da física newtoniana, ditou por muito tempo os parâmetros pelos quais os romancistas articulavam suas narrativas. Uma evidência disso era o modo como o romance dito “tradicional” se desenvolvia sob a perspectiva de um tempo notadamente cronológico, com começo, meio e fim, e onde não ocorriam maiores cogitações de rupturas dessa base temporal.

No século XX, idade da consolidação do cinema como arte, a Teoria da Relatividade reviu essas teorizações ao considerar os acontecimentos simultâneos, entre outros de caráter revisionista, ao mesmo tempo em que a Mecânica Quântica e os estudos modernos acerca da Segunda Lei da Termodinâmica traziam à baila, no bojo do indeterminismo, a noção de acaso, de probabilidade, de entropia e de uma íntima interação entre observador e observado.

A ciência clássica privilegiava a ordem e a estabilidade, ao passo que a ciência moderna passou a reconhecer o papel primordial das flutuações e da instabilidade. Com isso, a significação das leis da natureza adquiriu um novo sentido e as questões ligadas ao tempo trouxeram à tona o papel do observador e sua conseqüente responsabilidade pela quebra de simetria temporal observada na natureza⁷⁶.

As reflexões de Arlindo Machado sobre a influência dos fatos científicos sobre os procedimentos cinematográficos, tomados a partir de uma perspectiva salientada por ele mesmo como metafórica, também refletem, ao longo do capítulo intitulado “A Quarta Dimensão da Imagem” de seu livro *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas* (2007), a aproximação de possíveis influências científicas modernas sobre a questão do tempo e do espaço na arte cinematográfica. A Teoria da Relatividade encara o tempo como algo passível de ser materializado. Einstein contrapôs-se à tese kantiana, que inferia a impossibilidade de visualizar o tempo de maneira direta, apresentando a tese da visibilidade do tempo e da legibilidade da duração na matéria. Assim, em termos semióticos, segundo Machado, o tempo passa a ser visto como um elemento transformador e capaz de abalar a estrutura da matéria, comprimindo-a, dilatando-a, multiplicando-a e torcendo-a ao limite da transformação. Tais fatos influenciaram a maneira como o tempo e o espaço passaram a ser tratados pelos dispositivos cinematográficos⁷⁷.

⁷⁵ Benedito Nunes, *O Tempo na Narrativa*, p.18.

⁷⁶ Ilya Prigogine, *O Fim das Certezas*, pp. 12-3.

⁷⁷ Arlindo Machado, *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*, pp. 58-74.

Fase de transição tanto na ciência quanto na arte, o período transcorrido entre meados do século XIX e todo o século XX se constituiu, portanto, em uma passagem marcada por uma desconstrução de códigos e valores. Nesse amplo e complexo contexto, a relação entre arte e ciência foi se tornando mais estreita, uma vez que a arte iniciou uma espécie de absorção das descobertas científicas. Uma dessas absorções evidenciou-se certamente por meio do enfoque descontínuo, não-linear, com que o tempo passou a ser manifestado tanto na literatura quanto, posteriormente, no cinema.

Não esqueçamos, porém, que o cinema e a literatura possuem manifestações discursivas bastante particulares. Ainda que o objetivo desta pesquisa não seja o estudo de adaptações literárias para o cinema, consideramos que uma abordagem que perpassasse ambas as artes em suas preocupações com a captura do tempo, particularmente o instante, para o âmago de suas narrativas, venha a se tornar especialmente rica em suas possibilidades de *complementação teórica*. Ainda mais tendo sido uma das preocupações de destaque da *Nouvelle Vague* a possibilidade ou impossibilidade de diálogo entre cinema e literatura. Além disso, vale lembrar também o fato de Deleuze haver dedicado toda uma obra ao estudo do tempo na literatura de Proust (*Proust et les Signes*), de 1976, e que, inclusive, serve de fundamentação para suas reflexões filosóficas sobre o cinema⁷⁸.

Como uma possível leitura das influências científicas nos fatos artísticos, tem-se, conforme Deleuze, os “cronosignos” que vão marcar as diversas apresentações da imagem-tempo direta, evidenciada por índices “quânticos” de não-linearidade, simultaneidade, descontinuidade e devir. O primeiro cronosigno se refere à ordem do tempo, que não é constituída pela sucessão e nem se confunde com o intervalo ou o conjunto da representação indireta. O primeiro cronosigno se refere às relações interiores do tempo, na forma topológica ou quântica. Trata-se das pontas do presente tomadas em simultaneidade, eliminando qualquer ideia de sucessão exterior e realizando saltos quânticos entre os presentes redobrados do passado, do futuro e do próprio presente. Um segundo tipo de cronosigno, para Deleuze, seria aquele que se constitui no tempo como série. Nele, o antes e o depois não se referem à sucessão exterior, mas à qualidade intrínseca daquilo que se constitui no tempo. Devir. A

⁷⁸ Retomaremos adiante as reflexões de Deleuze sobre a obra de Proust em diálogo com seus estudos sobre Bergson, como uma das fundamentações a serem aplicadas posteriormente ao estudo do tempo no corpus cinematográfico selecionado para esta pesquisa.

imagem-tempo, nesse caso, não se concretiza por meio de simultaneidades, mas por meio do devir entendido como potência, ou como uma série de potências⁷⁹.

Em *Ecologia Pluralista da Comunicação* (2010), novas reflexões de Lucia Santaella também chamam a atenção sobre as veredas de interfaces entre arte e ciência. Em sua hipótese, durante períodos de mudança que se intensificam, como aquele da passagem dos séculos XIX para o XX, é preciso voltar uma atenção ainda mais significativa ao que os artistas estão fazendo, pois é com suas antenas sensíveis para pensar seu próprio fazer que eles indicam os rumos da humanidade⁸⁰. Reflexões como a de Santaella, sinalizadoras do artista como “antena da raça”, lembrando a definição do poeta e ensaísta norte-americano Ezra Pound⁸¹, também podem ser identificadas, conforme visto até aqui, nas ideias de grandes pensadores contemporâneos como Gilles Deleuze e Haroldo de Campos, cujas filigranas intelectuais relativas à arte em diálogo com a ciência e a filosofia consideram tais possibilidades de intercâmbio com a devida seriedade sem abrir mão da sensibilidade.

Santaella também nos chama a atenção para a instigante perspectiva movediça da arte muito moderna: “De 1960 para frente, começaram a irromper em todas as áreas das artes (arquitetura, música, dança, literatura, artes plásticas etc.) práticas e desejos proliferantes, justapostos e disjuntos direcionados para a multiplicidade em detrimento da unidade, da diferença em lugar da identidade, para o movimento dos fluxos e dos arranjos móveis em detrimento dos sistemas”⁸². No conjunto desse contexto, surge um apontamento central na pós-modernidade, com relação específica ao tempo, e cujo alcance também nos interpela: “No território mais amplo da cultura de que a arte é parte e grande sinalizadora, essas práticas sintonizavam com (...) o *questionamento da concepção de tempo e história como progressão linear*, teleológica que norteou o projeto da modernidade desde seu apogeu iluminista” [grifo nosso]⁸³.

A partir especificamente do enfoque dado à questão do tempo pela física quântica e seus desdobramentos sobre o entendimento da percepção da realidade, vê-se uma nova preocupação surgir tanto no cinema quanto na literatura em relação a como repassar com o máximo de fidelidade a captura do “tempo real” para o “tempo ficcional”. Talvez por isso não seja de todo ousado inferir que a (im)possibilidade de captura do instante, atrelada às noções

⁷⁹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, pp. 325-6.

⁸⁰ Lucia Santaella, *Ecologia Pluralista da Comunicação*, pp. 220 e 233.

⁸¹ Ezra Pound, *ABC da Literatura*, p. 13.

⁸² Lucia Santaella. op.cit., p. 234.

⁸³ Ibid.

de acaso, descontinuidade, simultaneidade e devir, marque um momento de convergência entre o cinema e a literatura no século XX. Lembrando a hipótese de Deleuze, a revolução científica moderna consistiu em já não referir o movimento ao instante privilegiado (*instant privilégié*), mas ao instante qualquer (*instant quelconque*)⁸⁴. Inere-se nisso, portanto, o conceito de *acaso*, trazido pela física moderna, e que certamente passou a influenciar a estrutura da narrativa literária, bem como a montagem da narrativa cinematográfica.

Ao longo de sua obra, vemos destacáveis indícios de que para Deleuze os movimentos artísticos, por meio do uso da *diferença* de seus dispositivos, servem como *máquinas de guerra* –tomando-se *diferença* e *máquina de guerra* no sentido de dois de seus conceitos filosóficos –, identificadores e potencializadores que são de novas estéticas. Dessa forma é que nos interessa a maneira, arriscaríamos a dizer quase premonitória, como Deleuze antecipa certos contextos complexos que surgiriam mais notadamente a partir da década de 1990 e no início do século XXI, em que é possível perceber a arte manifestando-se cada vez mais sem delimitações estéticas precisas, mas como uma simultaneidade de manifestações movediças. Devir-arte, conforme talvez definiria Deleuze, e por isso mesmo sem delimitações precisas, mas, ao contrário, em estado de simultaneidades moventes, trazendo-nos à lembrança as imagens deformadas dos quadros de Francis Bacon, artista de destaque na arte muito moderna do século XX e que chamou a atenção de Deleuze justamente pela maneira como parecia exercitar a captura de devires na tela, e ao qual o filósofo dedicou a obra *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (*Francis Bacon: Logique de la sensation*), lançada em 1981.

Por oportuno, imaginemos agora Deleuze como um terceiro interlocutor participante do diálogo “O Acaso” entre Haroldo de Campos e Luis Carlos de Menezes. Deleuze representando a filosofia, Haroldo a arte, Menezes a ciência. Dado esse contexto imaginário, acrescentemos a análise fina que Deleuze desenvolve sobre a arte de Francis Bacon, em sua perspectiva que se volta ao acaso, posto que tal diálogo, mesmo imaginário, nos servirá de base mais adiante ao analisarmos, sob enfoque deleuzeano, uma proposta de interface entre os quadros trípticos de Bacon e o filme *Corra, Lola, Corra* (1998) do cineasta alemão Tom Tykwer, também fundamentado em uma proposta tríptica sobre o tempo e as manifestações do acaso.

No capítulo intitulado “A Pintura antes de Pintar”, em *Lógica da Sensação*, Deleuze aborda a maneira como Bacon desterritorializa (*detrterritorialisé*), para usar um termo

⁸⁴ Gilles Deleuze. *A Imagem-Movimento*, p. 15.

deleuzeano, o conceito de captura do tempo na arte produzida até então ao voltar-se à tentativa de capturas simultâneas do tempo e do acaso, notadamente em seus quadros tríplexes. Não que tal intento tenha sido inédito, como bem o sabemos, até por causa do legado de Picasso, entre outros. Todavia, o pincel manipulado por Bacon trouxe uma nova dimensão à captura do tempo para a arte pictórica. Sob visível influência dos fatos científicos mais modernos, aos quais se mostrou atento em vários momentos de sua obra, Deleuze utiliza, sobre a arte de Bacon, termos como “acaso” e “ordem de probabilidades”. Lembrando-nos também o lance de dados de Mallarmé e Nietzsche, e mencionando os quadros tríplexes de Bacon como três mesas onde o pintor “joga” simultaneamente, Deleuze infere a captura e a lida com o acaso como um fator caro à obra do pintor anglo-irlandês.

Em sua análise, Deleuze afirma que Bacon joga com roletas e em várias mesas ao mesmo tempo. Três, por exemplo, quando contemplamos seus painéis tríplexes. De fato, trata-se de um conjunto de probabilidades visuais utilizado por Bacon somente no momento pré-pictórico que não se integra necessariamente ao ato de pintar, pois este, em si, já infere escolha, manipulação. Em Bacon, a escolha do acaso em cada uma de suas pinceladas é não pictórico, mas *torna-se pictórico*, conforme se integra ao ato de pintar, por meio das marcas manuais de Bacon que orientam e reorientam o conjunto visual, extraíndo uma figura improvável de um conjunto de probabilidades pictóricas. Na percepção de Deleuze, a distinção entre o acaso e as probabilidades tem destacável importância para Bacon, pois para o pintor o acaso (escolha) é manipulável, enquanto as probabilidades são concebidas ou vistas. Portanto, é na consequência das interferências manuais sobre o conjunto visual da obra que o acaso se torna pictórico, integrando-se ao ato de pintar. Por isso a insistência de Bacon, embora em geral não fosse compreendido, em afirmar que só existe acaso manipulado e acidente utilizado⁸⁵.

Essa aposta por uma jogada tríplex com o acaso lembra a escolha de narrativa cinematográfica feita por Tom Tykwer em *Corra, Lola, Corra*, em que o cineasta alemão enfoca um mesmo recorte narrativo retratado cinematograficamente em três momentos de construção temporal diferenciados, onde o acaso, com sutis intervenções, surge como deflagrador de pequenas ou grandes mudanças nas escolhas e nos caminhos de ação da protagonista, com toda uma série de consequências narrativas para cada escolha. Adiante analisaremos com mais detalhes a proposta temporal desse filme e de que maneira ela pode dialogar com as apostas pictóricas de Francis Bacon, à luz do enfoque deleuzeano.

⁸⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, pp. 91-101.

Mesmo na fase de fundação do cinema, época que, aliás, coincide com aquela das descobertas da física moderna, as repercussões das influências científicas podem ser detectadas no discurso de renomados cineastas-teóricos, notadamente aqueles que se preocuparam com a construção e o revisionismo da linguagem cinematográfica.

Dessa forma, não seriam casuais as reflexões, por exemplo, sobre o cinema como arte influenciada pelas descobertas da física moderna. Baseando-nos em uma ordem cronológica de existência, podemos iniciar mencionando, sob tal viés, o cineasta alemão Siegfried Kracauer (1889-1966). Na análise de Ismail Xavier, a estética de Kracauer é típica de uma visão fragmentária. A decadência de ideias ultrapassadas é, para o cineasta alemão, correlata ao desenvolvimento da ciência, que ele reconhece como amplamente legítima e digna de admiração. Nesse sentido, Kracauer mostra-se otimista em sua visão sobre a ciência e suas influências na arte, especialmente a cinematográfica. Para ele, a ciência é promotora de constantes desafios, como aqueles trazidos pelos conceitos de indeterminismo e descontinuidade (postulados da Mecânica Quântica e da Segunda Lei da Termodinâmica). Para ele, nesse sentido, o cinema deve se posicionar como instância privilegiada de busca de respostas a tais desafios⁸⁶.

Outro nome não menos importante a ser mencionado na história de fundação do cinema é o do russo Dziga Vertov (1896-1954), especialmente em relação ao cinema que se volta ao conceito de montagem e do então chamado “cinema direto” que mais tarde viria a ser nomeado de “documentarista”. Não por acaso foi ele o homenageado por Godard na criação do Grupo Dziga Vertov, em 1968, quando o cineasta francês reviu suas posições na *Nouvelle Vague* sobre a “política dos autores” e passou a denunciar a ditadura do diretor. Realizador do antológico *O Homem com uma Câmera* (1929), Vertov também se voltou para o tema dos alcances da ciência na arte cinematográfica, e o fez sob visível influência das teorias de Einstein: “Eu penso no Cine-Olho. Ele nasce como um olho célebre. Como consequência, a ideia do Cine-Olho se expande: Cine-Olho como cine-análise; Cine-Olho como teoria dos intervalos; Cine-Olho como teoria da relatividade na tela”⁸⁷. Mais um nome a se destacar na interface arte-ciência voltada ao cinema é o do cineasta polaco-francês Jean Epstein (1897-1953), cujo interesse em seu diálogo com a ciência se voltou de maneira explicitamente textual, em inúmeros ensaios, nos quais tratou, inclusive, sobre questões como irreversibilidade e entropia:

⁸⁶ Ismail Xavier, *O Discurso Cinematográfico*, pp. 68-9.

⁸⁷ Dziga Vertov, “Nascimento do Cine-Olho” (1924) in: Ismail Xavier (org.) *A Experiência do Cinema*, p. 261.

Experiências sem fim preparam o dogma da irreversibilidade da vida. (...) O aumento da entropia é essa trava que impede que as engrenagens da máquina terrestre e celeste movam-se ao contrário. Nenhum tempo pode retornar à sua origem; nenhum efeito pode preceder sua causa. (...) Mas, eis que, num velho filme de vanguarda, em algum burlesco, vemos uma cena projetada ao contrário. E, de repente, o cinema descreve com precisa clareza um mundo que vai do fim ao começo, um antiuniverso que até então o homem não conseguia representar. (...) Aqui, a repulsão universal, a diminuição da entropia, o aumento contínuo da energia, formam as verdades inversas da lei de Newton⁸⁸.

Por fim, como derradeiro exemplo de cineasta sensível para esse olhar que se volta à ciência em diálogo com a arte, e que serve de fechamento para as reflexões propostas neste segmento, temos ninguém mais ninguém menos do que o cineasta russo Serguei Einsenstein (1898-1948). Em um de seus textos, intitulado “Novos Problemas da Forma Cinematográfica”, de 1935, afirma o cineasta russo que “é extremamente curioso o fato de certas concepções e teorias, representativas do conhecimento científico em uma dada época histórica, decaírem enquanto ciência em períodos posteriores, mas continuarem, válidas e admissíveis, a existir, não mais no domínio da ciência, mas no domínio da arte e da imagicidade⁸⁹”.

Em suma, vê-se que determinadas interfaces interessaram, e continuam interessando, conforme vimos, cientistas, filósofos e artistas de envergadura, dentre estes últimos, inclusive, cineastas de renome na história do cinema. Tais interfaces justificam-se, portanto, como fundamentação basilar para análise e entendimento mais criteriosos sobre as propostas de captura e retratação do tempo pelo cinema, especialmente o cinema moderno, cujos alcances nos interessam mais de perto no escopo desta pesquisa.

4. Filigranas deleuzeanas e barthesianas: a captura do instante

Em um primeiro momento, pode causar compreensível espanto uma aproximação entre Gilles Deleuze e Roland Barthes, mesmo porque Deleuze foi um crítico do

⁸⁸ Jean Epstein, “A Inteligência de uma Máquina – Excertos” (1946) in: Ismail Xavier (org.). Ibid., p. 261.

⁸⁹ Serguei Einsenstein, “Novos Problemas da Forma Cinematográfica” (1935) in: Ismail Xavier (org.). Ibid., p. 220.

estruturalismo, notadamente o saussuriano⁹⁰, o qual, para ele, mutilava a positividade potencial da diferença⁹¹.

Todavia, a começar pela maneira como cada um deles, a seu modo, repensou o conceito de simulacro, revendo criticamente as ideias feitas sobre a caverna platônica ao redor, sinalizamos certas filigranas intelectuais que, a nosso ver, pedem uma escuta mais apurada em relação a essas duas vozes de peso, especialmente no tocante ao tema da captura do tempo na fotografia e no cinema. Para Deleuze, filósofo realista⁹², “subverter o platonismo significa: recusar o primado de um original sobre a cópia, de um modelo sobre a imagem. Glorificar o reino dos simulacros e dos reflexos”⁹³. Para Barthes, os realistas, dentre os quais ele próprio também se situa, “não consideram de modo algum a fotografia como uma ‘cópia’ do real, mas como uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte”⁹⁴.

Detectamos, ainda, outras filigranas a aproximarem ambos, como o fato de haverem desenvolvido um destacável apreço intelectual por temas anticanônicos. Deleuze, por exemplo, “com a arte consumada de pensar contra seu tempo, (...) assume uma posição diametralmente oposta das afirmações peremptórias das tradições triunfantes e reabilita as tradições esquecidas, as possibilidades não confirmadas. Dá atenção aos vencidos, frequentemente portadores de devires mais interessantes do que aqueles, logo institucionalizados, dos vencedores”⁹⁵. Barthes, por sua vez, dedica-se à abordagem das *mass media*, considerado tema menor, ou mesmo indigno, pelo *staff* acadêmico, e para o qual, conforme nos aponta Leda Tenório da Motta, inclusive o meio acadêmico brasileiro de formação francesa da universidade pública torcia o nariz⁹⁶. Ressalte-se ainda que o último trabalho de Barthes, *A Câmara Clara* (1980), encampa uma abordagem crítica sobre a fotografia, tema, à época, também academicamente irrelevante aos olhos de qualquer intelectual que se considerasse “de estirpe refinada”. Ainda uma outra aproximação digna de

⁹⁰ Faz-se oportuna a ressalva de que, ainda que Saussure tenha adotado o termo “sistema”, e não “estrutura”, em sua principal obra *Curso de Linguística Geral*, lançada em 1916, aquele que prevaleceu foi “estrutura”, utilizado pela primeira vez por Jakobson no Primeiro Congresso Anual de Linguística, em 1928. Para maiores detalhes, cf. o capítulo “O que é o estruturalismo?” in: Leda Tenório da Motta, *Roland Barthes: uma biografia intelectual*, pp. 196-206.

⁹¹ François Dosse, *Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*, p. 191. Para maiores detalhes sobre as críticas de Deleuze ao estruturalismo, cf. o capítulo “A máquina contra a estrutura”, pp. 189-201.

⁹² Cf. Manuel DeLanda, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, pp. 3-5.

⁹³ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 136.

⁹⁴ Leda Tenório da Motta, op.cit., p. 188.

⁹⁵ François Dosse, op.cit., p. 138.

⁹⁶ Leda Tenório da Motta, op.cit., p. 177.

ser mencionada, conforme bem nos lembra a própria Leda, é a fina admiração de ambos pela obra de Proust, também ele um antiplatonista⁹⁷.

De resto, ao que parece, Deleuze e Barthes tiveram algumas oportunidades de se encontrar pessoalmente, dentre as quais destacamos pelo menos duas anunciadas por François Dosse, em sua biografia sobre Deleuze e Guattari. Uma delas em 1976, na banca de defesa de doutorado de Noëlle Châtelet, esposa do filósofo François Châtelet, por quem Deleuze nutria uma profunda amizade. Orientada por Deleuze, em Vincennes, Noëlle teve Roland Barthes como um dos membros de sua banca⁹⁸, quando defendeu uma tese de viés sociológico e filosófico sobre comportamento alimentar intitulada *Le Corps à corps culinaire: images et institutions*. O título e a presença de Deleuze como orientador e de Barthes como membro da banca, ao que parece, reforçam a menção do interesse de ambos por temas anticanônicos. Outro momento de encontro ocorreu em 1978, quando Deleuze e Barthes participaram como palestrantes convidados de um seminário sobre o tempo musical organizado pelo renomado maestro e compositor francês de música clássica Pierre Boulez, evento para o qual Michel Foucault também foi convidado como palestrante⁹⁹. Diga-se de passagem que um convite dessa ordem, não por acaso, ressoa o admirável alcance intelectual desses pensadores.

Aproximações enfim sinalizadas, uma filigrana intelectual à qual nos voltaremos agora com mais atenção é aquela que propõe novas reflexões sobre o simulacro platônico, tema caro tanto a Deleuze quanto a Barthes. Conforme já mencionado, é pelo viés da filosofia da imanência, em contraponto ao da transcendência platônica, que se dá a fundamentação mais expoente da filosofia deleuzeana e, por extensão, também sua leitura sobre o cinema. Baseando-se em suas reflexões sobre as teorias de Bergson sobre tempo, memória e duração, sobre as quais faremos considerações mais detalhadas no próximo segmento deste capítulo, o que Deleuze chama de “instante privilegiado” (*instant privilégié*), próprio da pose da captura fotográfica, portanto platonicamente articulada para o registro do melhor estado – transcendente – contrapõe-se ao “instante qualquer” (*instant quelconque*) – imanente – próprio do processo cinematográfico em que fotografamas em movimento (imagem-movimento) não privilegiarão instantes, mas capturarão todos os instantes equidistantes, quaisquer que sejam eles, como parte do âmago da ação de filmar. Nessa concepção, a diferença entre a relação tempo-imagem no período pré-cinema, quando comparada ao

⁹⁷ Leda Tenório da Motta, op. cit., p. 181.

⁹⁸ François Dosse, op. cit., p. 288.

⁹⁹ Ibid., p. 360.

período pós-cinema, dá-se pelo fato de o período pré-cinema haver sido da ordem das formas *transcendentes* que se atualizavam em instantes de captura imóvel, posada, (fotografia), ao passo que o período pós-cinema produz instantes *imanentes*, ou seja, instantes ainda de captura imóvel, mas quaisquer e equidistantes, por isso não-posados (fotograma) e posteriormente postos em movimento (cinema) ou, conforme Deleuze, imediatamente imagem-movimento, estando o devir inferido em tal processo. “A revolução científica moderna consistiu em já não referir o movimento a instantes privilegiados, mas ao instante qualquer. Isentos de recompor o movimento, *já não o recompunham a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes)* [grifo do autor]. Em vez de fazer uma síntese inteligível do movimento, fazia-se uma análise sensível”¹⁰⁰.

Nesse sentido, Deleuze menciona consequências na arte, dentre elas uma nova evolução que modificava o conceito de movimento, inclusive na pintura. Com essa mudança, também o teatro e a dança começaram a se afastar cada vez mais das figuras e poses, anteriormente fundamentadas no idealismo platônico, abrindo um novo espaço cada vez mais significativo para a libertação de valores não posados, não pulsados, relacionados ao instante qualquer e, portanto, muito mais fundamentados no conceito de imanência¹⁰¹.

Na esteira de sua leitura crítica de Bergson, Deleuze diferencia, assim, estes dois conceitos aqui já mencionados: “instante privilegiado” (*instant privilégié*) e “instante qualquer” (*instant quelconque*). Instante privilegiado seria aquele da captura de um instante posado, à maneira do *studium* barthesiano. Em *A Câmara Clara*, Barthes define *studium* como a imagem fotográfica sem força expressiva porque dotada de um interesse geral, foto ensaiada, excessivamente posada, portanto, da ordem do idealismo platônico. *Punctum*, por sua vez, seria aquilo que em determinada imagem fotográfica nos transpassa como uma flecha, perfura a alma, fere, punge, portanto da ordem do simulacro platônico, porém revestido por uma nova ótica de valorização da imagem capturada no instante qualquer. Para além do instante capturado, Barthes o associa, ainda, diretamente ao acaso, ao lance de dados: “O *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)”¹⁰².

¹⁰⁰ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 15.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰² Roland Barthes, *A Câmara Clara*, p. 46.

Por esse viés, o *punctum* barthesiano e o instante qualquer (*instant quelconque*) deleuzeano apresentariam, a nosso ver, um destacável grau de parentesco, ou um agenciamento (*agencement*), para utilizar um conceito deleuzeano de definição mais completa, tanto quanto, respectivamente, o *studium* e o instante privilegiado (*instant privilégié*). Para Deleuze, em termos resumidos, o agenciamento se dá quando é possível a identificação e a descrição do acoplamento de um conjunto de relações materiais com um regime de signos correspondente¹⁰³. A nosso ver, tal filigrana intelectual merece, portanto, maior atenção, pois infere um revisionismo da transcendência platônica, singrada no idealismo, em direção a afluentes que redimensionam o conceito de simulacro e desembocam na valorização do conceito de imanência, caro a Deleuze e aqui, por extensão e mantidas as proporções, reverberado por Barthes. Curiosamente, ao mencionar a fotografia como primeira condição determinante do cinema, nota-se também que é quase como se Deleuze, por seu turno, também reverberasse Barthes: “De fato, as condições determinantes do cinema são as seguintes: não somente a fotografia, mas a fotografia instantânea (a fotografia de pose pertence a outra linhagem) (...)”¹⁰⁴. Mantidas as proporções, não seria possível detectar nessa passagem, ainda que breve, uma inferência da fotografia instantânea como aparentada do *punctum* em contraposição à fotografia de pose, “pertencente a outra linhagem”, aparentada ao *studium*? Provavelmente a resposta seja sim, se tal inferência for encarada como mais uma filigrana intelectual a aproximar os dois pensadores.

O idealismo platônico consagra a transcendência como um conceito fundamentalmente hierarquizante e verticalizador ao separar o mundo ideal (inteligível), demiúrgico, do mundo não-ideal da aparência (sensível), terreno, portanto apartado daquele da perfeição e, por consequência, imperfeito. A imanência, em contrapartida, especialmente aquela que encampa o conceito de plano de imanência (*plan d'immanence*), cunhado por Deleuze, em parceria com Guattari, e no qual ele apoia sua filosofia considerada por vários de seus leitores como “geográfica”, fundamenta-se nas possibilidades dos deslizamentos horizontais e transversais não lineares, rizomáticos, nômades, flutuantes entre os conceitos. Terreno este, portanto, intelectualmente infértil ao pensamento hierarquizador – mais apropriado, segundo Deleuze, aos alcances da religião –, mas desejavelmente fértil à dialética, à epistemologia e à consagração da *diferença*, conceito sempre tão caro à filosofia deleuzeana, situado “geograficamente” no plano de imanência e, por consequência, destituído de qualquer

¹⁰³ Para mais detalhes, cf. François Zourabichvili, *O Vocabulário de Deleuze*, p. 9.

¹⁰⁴ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 16.

grau de hierarquização. “Há religião cada vez que há transcendência, Ser vertical, Estado imperial no céu ou sobre a terra, e há Filosofia cada vez que houver imanência, mesmo se ela serve de arena ao agôn [contenda] e à rivalidade”¹⁰⁵. Isso posto, destaca-se que é pelo plano de imanência, portanto, que localizamos o agenciamento aqui inferido entre Deleuze e Barthes no tocante à captura do instante na fotografia e no cinema.

Vale ressaltar que, muito antes de Deleuze e Barthes, no século XVIII, o poeta, filósofo e crítico de arte alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) já havia se preocupado com o tema da captura do tempo pela arte, mais precisamente o instante capturado pela pintura. Em seu clássico tratado *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, de 1766, o pensador alemão elaborou a base do conceito que viria a ser conhecido como “instante pregnante”¹⁰⁶, ou seja, o momento mais carregado de significado a ser capturado e retratado pela pintura que se queira ideal: “A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá”¹⁰⁷. Fundamentado no idealismo platônico, percebe-se que tal conceito aponta, inclusive, nuances sobre devir ou duração, indiciadas pelo desejo do querer tornar mais compreensível na pintura “o que já se passou e o que se seguirá”. O resultado, conforme assinala Jacques Aumont, são as cenas teatralizadas, por vezes até caricaturais, retratadas nas pinturas do período ¹⁰⁸. Por fim, a doutrina do instante pregnante acabou sendo subvertida com a invenção da fotografia, cuja capacidade de captura do instante, por mais que ainda fundamentada no idealismo platônico em seu primeiro momento, acabaria sendo revista a partir dos novos debates estéticos nascidos com o surgimento da arte moderna, notadamente o impressionismo, movimento para o qual o conceito de instante pregnante já não se mostrava nem um pouco adequado, uma vez que para os impressionistas o importante era justamente a valorização da captura do efêmero, da circunstância e da sensação¹⁰⁹, portanto, a contrapelo daquilo que era defendido pelo idealismo do instante pregnante.

Voltando-nos mais uma vez ao agenciamento entre o *punctum* barthesiano e o instante qualquer deleuzeano, temos nestas duas teorias *sui generis* um deslocamento do entendimento da captura da imagem. Vê-se, inclusive, pela valorização do acaso, do lance de dados, do

¹⁰⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é a Filosofia?*, p. 60.

¹⁰⁶ Jacques Aumont, *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*, p. 81.

¹⁰⁷ G. E. Lessing, *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, pp. 195-6.

¹⁰⁸ Jacques Aumont, op. cit., p. 84.

¹⁰⁹ Ibid., p. 83.

imponderável, inferida tanto na leitura deleuzeana quanto na barthesiana, possíveis influências advindas das teorias que também a ciência pós-física quântica passou a considerar. Especificamente em relação a Deleuze, tem-se uma evidência disso nas próprias palavras de seu biógrafo, François Dosse, quando afirma que “a evolução do pensamento científico na direção da teoria do caos, das teorias genéticas ou da física das partículas torna possíveis novas conexões com a ontologia filosófica e, portanto, com as posições de Deleuze”¹¹⁰. Para o olhar moderno e muito moderno, referências sobre as quais Deleuze e Barthes se apresentam como notáveis representantes, os ricos rumores já não se mostram mais como aqueles da ordem do ensaiado, do posado, do idealizado. Ao contrário, evidenciam-se inferidos na flecha que punge o observador – em termos barthesianos – como potência estética para além do efêmero da captura do instante qualquer, captura esta detectável em pleno voo por sobre a territorialização (*territorialisation*) constituidora da geografia do plano de imanência do artista – em termos deleuzeanos –, seja um fotógrafo lidando com a imagem capturada em estado de aparente congelamento no tempo, seja um cineasta lidando com a imagem qualquer em movimento no tempo (imagem-movimento; imagem-tempo). “Quando se relaciona o movimento a momentos quaisquer, tem de se devir capaz de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular, em qualquer desses momentos”¹¹¹.

Em complemento ao agenciamento aqui inferido, ressalte-se ainda que o *punctum*, deixa-se associar ao cinema por trazer ao observador pungido pela imagem fotográfica um “campo cego”, que somente o cinema consegue manifestar. Para ele, a tela do cinema se apresenta como uma espécie de esconderijo em que o personagem que nela habita continua a viver fora do quadro e é a esse “fora de campo”, em termos cinematográficos, que Barthes chama de “campo cego”. “O cinema tem um poder que, à primeira vista, a Fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão parcial”¹¹². Na fotografia, inclusive naquelas que apresentam um bom *studium*, não há campo cego, apenas registro em uma imagem imóvel. Em contrapartida, quando há *punctum*, segundo Barthes, cria-se ou adivinha-se um campo cego para além do registro fotográfico e é nisso que o *punctum* se aproxima do registro cinematográfico. Em suas palavras, “o *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além

¹¹⁰ François Dosse, *Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*, p. 385.

¹¹¹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 19.

¹¹² Roland Barthes, *A Câmara Clara*, p. 86.

daquilo que ela dá a ver”¹¹³. Não surpreende, assim, que o mesmo Aumont tenha feito do “punctum” um verbete de seu *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, identificando-o aí ao conceito de “sentido obtuso” ou “terceiro sentido”, que Barthes formulou especificamente para o cinema¹¹⁴.

Tanto quanto o *punctum* barthesiano, o instante qualquer deleuzeano, fundamentado em seu revisionismo sobre as teses de Bergson relativas ao movimento, apresenta-se igualmente atrelado à noção de acaso, de lance de dados. Captura do momento qualquer sobrepujado à ação do movimento, isto é, instantes equidistantes acionados de maneira a dar a impressão de continuidade. Imagem-movimento e, em alcances mais profundos, imagem-tempo. Por esse viés, o instante qualquer regido pelo princípio de movimento, seria, portanto, aquele definidor da base de atuação dos dispositivos cinematográficos.

À luz, portanto, da inferência dessas filigranas intelectuais passíveis de uma aproximação entre Deleuze e Barthes, sobre a captura do instante pela fotografia e o cinema, retoma-se, em caráter resumido, o conjunto dos conceitos aqui apontados como caros a ambos os pensadores: a subversão do platonismo, com a atribuição de uma nova dimensão intelectual exaltadora do simulacro; a influência da ciência pós-física quântica evidenciada pela valorização do acaso e do lance de dados; o *punctum* e o instante qualquer como dimensões privilegiadoras do “pungir o observador”. Veremos, inclusive, mais adiante, que este último aspecto ganhará contornos destacáveis especialmente no cinema moderno, valorizador da captura do instante qualquer não mais somente em termos da captura da imagem, mas, sobretudo, em relação à montagem cinematográfica tornada pungente – em termos barthesianos – e que, para tanto, utiliza-se da imagem-tempo como artifício filosófico – em termos deleuzeanos – para considerar o acaso, o indeterminismo, o imponderável como elementos articuladores do fazer cinematográfico, a exemplo de Renais, Godard e Tykwer, entre outros cineastas sobre os quais aplicaremos a fundamentação dessas teorias no terceiro capítulo.

¹¹³ Ibid., p. 89.

¹¹⁴ Jacques Aumont e Michel Marie, *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, p. 248.

5. Proust e Bergson sob a lente deleuzeana

Ler Proust e Bergson sob a lente deleuzeana é, de saída, identificar, já nos ensaios iniciais de Deleuze sobre a obra de ambos, *Proust e os Signos* (1964) e *Bergsonismo* (1966), conceitos que viriam a fundamentar definitivamente não apenas sua tese *Diferença e Repetição* (1968), mas toda sua obra, com destaque para os conceitos de tempo, memória e diferença.

Em suas leituras sobre ambos, Deleuze infere algumas possíveis ciladas que podem conduzir a leituras superficiais, dentre elas, o equívoco de se acreditar que a obra de Proust se baseia na obra de Bergson, interpretação desavisada, além da tentativa desenvolvida em leituras menos cuidadosas de se “psicologizar” Proust e Bergson. Para Deleuze, psicologizar a leitura de ambos é limitá-las em seus alcances filosóficos, científicos e artísticos, com destaque de que não se trata propriamente de ousadia atribuir tais alcances à obra de ambos, posto haver Proust, pelo olhar de Deleuze, filosofado via arte literária, incluindo-se nesse filosofar, inclusive, leituras sobre fatos científicos do período até por haver convivido de perto com pessoas da área da ciência, devido aos círculos frequentados por seu pai, Adrien Proust, notável professor de Medicina. Bergson, por sua vez, é válido lembrar, além de sua obra filosófica, foi laureado com um Nobel de Literatura em 1927, além de haver se mostrado atento também aos fatos científicos no percurso de toda sua obra filosófica.

Para Deleuze, o que move tanto Proust, em sua arte literária, quanto Bergson, em sua filosofia, é, de fato, a busca da *verdade*, busca esta levada a cabo por intermédio de suas leituras e tentativas de entendimento sobre as manifestações do tempo e da memória. Essa busca da verdade também promove possibilidades de aproximação entre ambos, do ponto de vista da perspectiva científica, ainda que sem demasiada identificação, posto que, conforme nos aponta o físico David Bohm, a ciência também é movida pela busca da verdade¹¹⁵. Para Deleuze, tanto quanto para Bohm, conforme apontado anteriormente, a arte, a exemplo da ciência, também busca a verdade. E o que perpassa ambas as buscas é o fato de estas estarem essencialmente relacionadas ao tempo. Ciência e Arte, portanto, buscam uma verdade, e a noção de verdade está intrinsecamente ligada ao tempo¹¹⁶.

Ainda que *Proust e os Signos*, conforme o próprio título indicia, traga a dimensão dos signos como algo fundamental na obra de Proust, deteremo-nos, conforme comprometimento

¹¹⁵ David Bohm, *On Creativity*, pp. 32-3.

¹¹⁶ Gilles Deleuze, *Proust e os Signos*, pp. 15-8.

do escopo deste estudo, nos aspectos dessa leitura dos signos pelo recorte que se direciona às manifestações do tempo e da memória, ou tempo-memória, dado seu caráter de relação intrínseca. A bússola a nos guiar na busca de fundamentação sobre alguns momentos singulares de diálogo entre o filósofo e o escritor, pelo olhar de Deleuze, será aquela já solicitada em outros momentos deste estudo, qual seja, a filosofia da imanência deleuzeana em contraponto à transcendência platônica.

Bergson é aquele que mais se fundamenta no idealismo platônico e, talvez por isso, explique-se o fato de ele haver sido por muito tempo desacreditado pela comunidade acadêmica mais moderna e de, inclusive, continuar sendo visto com preconceito em alguns círculos acadêmicos até os dias atuais, resultado de leituras menos avisadas¹¹⁷. Deleuze, com seu apreço por temas e autores anticanônicos, conforme já pontuado, retoma a obra de Bergson e a redimensiona de forma a lhe atribuir toda a seriedade de que, a seu ver, ela se mostra merecedora. Proust, por sua vez, e para cuja obra Deleuze dedica todo um ensaio anterior àquele dedicado a Bergson, mantém com este, na leitura deleuzeana, alguns pontos aproximados que não os confunde, mas que nos alcances multitentaculares da monumental obra literária de Proust toma rumo próprio, chegando mesmo a uma perspectiva de imanência naquilo que Deleuze denomina de *reminiscência proustiana*, em contraponto à reminiscência platônica.

Bergson se mostra mais conservador em referência ao idealismo ou reminiscência platônica, considerando o virtual (passado em si) como uma essência inalcançável, *transcendente*, ao passo que a reminiscência proustiana, ainda que também reconheça o passado em si como essência, admite, para além, que este pode ser vivido, experimentado na prática, por intermédio de uma manifestação *imane*nte: a memória involuntária. Para Deleuze, nesse detalhe é que reside a originalidade da reminiscência proustiana: partir de um estado subjetivo, ressaltando-se, em suas próprias palavras, que “só há intersubjetividade artística”¹¹⁸, e vinculá-lo a todas as associações permitidas por uma tal afirmação a partir de um ponto de vista da arte como criadora, notavelmente manifestado por uma arte subversora do platonismo, como a proustiana. Tanto quanto Deleuze afirma que Kant é aquele que introduz o ser no cogito cartesiano, conforme apontado anteriormente, arriscamos aqui

¹¹⁷ No Brasil, sobre a revisão da importância da obra de Bergson, além do trabalho de Bento Prado Júnior, já mencionado anteriormente, destacamos também a obra de Franklin Leopoldo e Silva, também a buscar a devida valorização da obra de Bergson.

¹¹⁸ Gilles Deleuze, op. cit., p. 42.

afirmar, mantidas as proporções, que Proust insere o ser na reminiscência platônica, subvertendo-a pelo viés da imanência ontológica do tempo-memória.

A obra de Bergson serve de base a Deleuze não somente para a fundamentação da obra *Bergsonismo*, mas também, posteriormente, como vimos, para *Cinema 1: Imagem-Movimento* e *Cinema 2: Imagem-Tempo*. De fato, ainda que Deleuze se proponha inicialmente a fundamentar sua obra sobre cinema em Peirce e Bergson, nota-se que é para as teorias bergsonianas que ele mais acaba se voltando¹¹⁹. Em sua leitura sobre Bergson, no conteúdo que dirige ao estudo do virtual e do atual, é que, segundo Deleuze, dá-se a *diferença*, pois, conforme Bergson, a lembrança é portadora da diferença¹²⁰, de uma essência ou impulso vital que, atrelada ao imprevisível e ao indeterminado, mostram-se como não acidentais, mas, pelo contrário, essenciais, posto que a própria vida é movida por uma tendência constante à mudança, à diferença. Assim, a diferença, tanto para Bergson, quanto para Deleuze, dá-se como relação essencial com a vida. Diferenciar-se é virtualidade que devém atualização.

Ainda que os olhares de Bergson e Proust se contraponham em relação ao processo de resgate do passado – Bergson, em seu viés platonista, *transcendente*, afirma ser o passado em si (virtual) inalcançável, e Proust, por seu viés antiplatonista, *imane*nte, afirma ser o passado em si passível de ser vivenciado (atualizado) por meio da memória involuntária – ainda assim ambos se tocam, quando lidos a partir de Deleuze, em relação ao conceito de que passado e presente não se sucedem, mas *coexistem*. Na leitura deleuzeana sobre o tempo-memória, considerada na esteira bergsoniana, o presente *existe* e o passado *insiste*. A cada instante, o *presente era* e o *passado é*¹²¹. O fato é que tal perspectiva se aplica tanto a Bergson quanto a Proust, ainda que cada um trate essa questão de modo particular. Ambos também se aproximam, sem se confundirem e via Deleuze, ao nível da memória, não da duração, ressalte-se, em suas leituras de que o acesso à memória se dá, entre inúmeros conceitos, por meio de imagens ou signos que se condensam de alguma maneira. Para Bergson, em *Matéria e Memória (Matière e Mémoire)*, de 1896, citado por Deleuze, “o presente encerra a *imagem* sempre crescente do passado”¹²², para Proust, os *signos* da memória são decisivos e reminiscências constitutivas da obra de arte¹²³.

¹¹⁹ Cf. Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, pp. 65-66.

¹²⁰ Gilles Deleuze, *Bergsonismo*, pp. 106-114.

¹²¹ *Ibid.*, p. 42 e 57-8.

¹²² *Ibid.*, p. 39.

¹²³ Gilles Deleuze, *Proust e os Signos*, p. 55.

Ambos também se mostram influenciados pelas perspectivas científicas próprias da virada dos séculos XIX para XX. Proust enfoca o acaso e o indeterminismo que permeiam o acesso ao tempo-memória em seu método “cinematográfico” de explicar por meio de imagens, signos. Aponta Deleuze: “[Em Proust] a ‘desordem assustadora’, sobretudo não preocupada com o todo nem com a harmonia, é conservada e elevada a um novo valor. Em Proust o estilo não se propõe descrever nem sugerir: (...) ele é explicativo, ele explica através de imagens”¹²⁴. Para Deleuze, um conceito filosófico basilar, ou tema fundamental de um possível “método proustiano” seria a ideia do acaso dos encontros e a pressão das coações, perpassados pelo tempo-memória¹²⁵. Em Proust, a busca da verdade se submete ao encontro de algo que força a pensar e a procurar essa verdade. Buscar a verdade, em Proust, é interpretar, decifrar ou explicar, mas essas ações se confundem com o próprio desenvolvimento do signo no tempo-memória. Nas palavras de Olgária Matos: “Em um mundo que aprisiona o homem num espaço que ocupa o da duração, que exclui o acontecimento vital, a memória metaforiza o esforço de recuperação da experiência do passado, contra sua redução à pontualidade, a instantes fixados e paralisados no tempo. Seria esta a senda aberta por Proust na *Recherche*, como tentativa ininterrupta de preencher inteiramente o tempo vivido com o máximo de presença do pensamento, quer dizer, de atualização”¹²⁶. Por essa via, e conforme Deleuze, “a *Recherche* é sempre temporal e a verdade sempre uma verdade no tempo”¹²⁷. Assim, a própria circunscrição da *Recherche* concretiza o Tempo como sendo plural. E por meio dessa circunscrição concretizadora da multiplicidade, dá-se finalmente a diferença entre o tempo perdido e o tempo redescoberto: cada um deles possui uma verdade própria. “Proust nos fala da plenitude das reminiscências ou das lembranças involuntárias, da alegria celestial que nos dão os signos da Memória e do tempo que eles nos fazem bruscamente redescobrir. Os signos sensíveis que se explicam pela memória formam na verdade um ‘começo de arte’, eles nos põem ‘no caminho da arte’”¹²⁸.

Bergson, por sua vez, acessou conceitos da ciência muito moderna, como, por exemplo, suas análises sobre as teorias de Einstein, ainda que com admitidas lacunas em sua

¹²⁴ Ibid., p. 166.

¹²⁵ Ibid., p. 16.

¹²⁶ Olgária Matos, *Contemporaneidades*, pp. 74-5.

¹²⁷ Gilles Deleuze, op. cit., pp. 16-7 e 54.

¹²⁸ Ibid.

interpretação¹²⁹, e também utilizou a metáfora do cinema, mídia ainda emergente em sua época, para fundamentar seus postulados sobre o conceito de duração.

O instante cinematográfico – “corte imóvel”, pela perspectiva bergsoniana revista por Deleuze, que a reconsidera como “corte móvel” – evidenciado por cada um de seus fotogramas (atualmente 24 por segundo; 18 nos primórdios do cinema) – é abordado por Deleuze em sua revisão conceitual sobre uma das teses de Bergson presente nas obras *Matéria e Memória (Matière e Mémoire)*, de 1896, e *A Evolução Criadora (L'évolution créatrice)*, de 1907. Para Bergson, quando o cinema reconstitui o movimento com cortes imóveis, não faz senão aquilo que fazemos em nossa percepção natural¹³⁰. Em uma leitura crítica à tese de Bergson, Deleuze aponta o aparente equívoco cometido pelo filósofo ao igualar a maneira como ele manifesta a percepção do tempo ao modo como o cinema o captura e concretiza. Deleuze revisa essa tese e afirma que, na verdade, o alcance dessa questão é bem mais sutil e complexo, posto que o cinema não nos apresenta uma imagem imóvel à qual simplesmente se acrescenta movimento, como defendia Bergson, mas imediatamente uma “imagem-movimento”, implicando, portanto, o conceito de instante atrelado à imagem, impregnado pelo devir.

Nesse sentido, considerando-se Bergson e Proust por uma perspectiva deleuzeana de contraponto entre transcendência e imanência, em busca de maiores alcances reflexivos sobre o tempo e a memória, é que consideramos essa leitura dialética entre ambos, sem desconsiderar os muitos estudos já realizados sobre suas obras e também esclarecendo que o alcance aqui proposto é de aplicar, mais adiante, os conceitos da leitura dialética aqui apresentada a filmes que, a nosso ver, proporcionam possibilidades de toque com essa dialética, com destaque para obras de Alain Resnais, Ingmar Bergman e Raoul Ruiz.

¹²⁹ Faz-se oportuna a ressalva de que as considerações de Bergson sobre as teorias de Einstein, tratadas principalmente em sua obra *Duração e Simultaneidade* (1922) foram reconsideradas pelo próprio autor, que reconheceu, posteriormente, equívocos em sua abordagem sobre a teoria da relatividade desenvolvida nessa obra, devido às lacunas em seus conhecimentos matemáticos que não lhe permitiam acompanhar com detalhes o desenvolvimento da relatividade geral, conforme é possível verificar-se na nota para a sétima edição, publicada na edição brasileira de 2006, publicada pela editora Martins Fontes. Por isso, inclusive, esclarecemos nossa opção de não a havermos considerado como parte integrante de nossa bibliografia para este estudo.

¹³⁰ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, pp. 12-3.

Capítulo III – Tempo-memória e cinema

1. O paradoxo do instante (in)capturável

Afinal, por que o instante? Qual sua relação com o cinema? Quando, ainda no início deste estudo, mencionamos uma abordagem que perpassaria o tema da captura do instante pelos dispositivos cinematográficos, movemo-nos pela instigante ação paradoxal imanente a esse processo, evidenciando-se nisso, inclusive, o título atribuído à pesquisa e o uso dos parênteses como índice dessa paradoxalidade – *O instante (in)capturável: tempo-memória e cinema*. Amparando-nos pelo viés da perspectiva deleuzeana que se fundamenta no conceito de devir, o que de fato nos intrigava eram quais seriam as possíveis implicações e repercussões filosóficas, científicas e artísticas inferidas no processo de captura do instante pelos dispositivos maquínicos vinculados ao registro e à edição cinematográfica.

Inicialmente, tem-se a fotografia, ainda nos primórdios do surgimento da possibilidade de captura da imagem por um dispositivo maquínico (século XIX) – a câmera fotográfica – quando então, assombrosamente, mostrou-se ser possível “congelar o instante”, capturar o tempo e render-lhe significado: “[Fotógrafo] é aquele que lança ao mundo um olhar discriminatório, buscando flagrar e capturar um instante que, no correr da vida, esteja carregado de algum sentido. (...) Depois do clique, depois do gatilho, do corte ao vivo de uma fatia única e singular de espaço e tempo, não há mais como mudar o instante que se congelou para sempre”¹³¹. Ou, ainda, conforme Barthes, capturando o instante como uma expressão poética da singularidade: “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”¹³².

Não muito tempo depois, tem-se o fotograma que redimensiona o conceito de fotografia ao colocá-la em movimento, quando do surgimento dos dispositivos cinematográficos, processo este definido por Deleuze como imediata imagem-movimento. Por último, e com mais interesse, perguntamo-nos, em relação ao instante, de que maneira essa tentativa de captura do tempo, por meio do instante qualquer capturado em imagens equidistantes, própria do cinema, repercutiria na maneira como os cineastas-filósofos, conforme a concepção deleuzeana, pensam e trabalham o plano de imanência que

¹³¹ Lucia Santaella, *Lições e Subversões*, pp. 56-7.

¹³² Roland Barthes, *A Câmara Clara*, p. 13.

(re)dimensiona esse processo. Em resumo, pensamos na captura do instante inicialmente entendido no contexto do cinema clássico, perpassado pela imagem-movimento, e que se estende para novos alcances no cinema moderno, perpassado pela imagem-tempo que, inclusive, passa a valorizar na tela, entre outras características às quais voltaremos, a “dilatação” do tempo, incluindo-se nisso o uso enfático de tempos mortos e do tempo-memória. Enfim, como sondar o instante de captura temporal pela câmera, momento este submetido posteriormente aos recursos da edição, como agenciador dessa tentativa de captura e representação temporal cinematográfica sempre, ao que parece, fadada a uma espécie de descompasso para aquém do desejado como manifestação realista, imanente, seja na literatura, seja no cinema, ainda que, no caso deste último, submetido às possibilidades de experimentação proporcionadas pela imagem-tempo, conceito este que nos interessa mais de perto no escopo deste estudo.

Com a fotografia e o cinema, ter-se-ia enfim descoberto o segredo, aquele sentido de “magia” atribuído à fotografia, por Roland Barthes, de se manipular, de alguma maneira, o tempo? Seriam a fotografia e, posteriormente, o cinema, chaves decisivas nesse processo? De qualquer maneira, não resta dúvida de que ambos se tornaram chaves decisivas para novas leituras e entendimentos sobre o caráter de manifestação do tempo na modernidade.

O devir comporta a cada momento um tempo que se divide em presente que passa e passado que se conserva. Porém, enquanto se divide, cada momento também se duplica: o passado passa a existir com o presente que ele foi e o passado é preservado em si mesmo como tempo não cronológico, espécie de arquivo virtual do passado mais geral. Tal complexidade parece ser o motivo pelo qual o tempo-memória nunca tem como ser representado fielmente pelo cinema, que em sua estrutura maquínica mais primordial ainda trabalha com uma sucessão linear de imagens imóveis. Este talvez seja o paradoxo mais intrigante apresentado pela imagem-tempo¹³³.

O instante, entendido como elemento temporal imanente ao devir, simultânea e paradoxalmente presente e passado, pelo viés deleuzeano, seria ele, de fato, passível de ser capturado por um dispositivo maquínico? Paradoxalmente, uma resposta possível seria “sim e não”, dada a evidência do registro pela câmera e, ao mesmo tempo, dado o caráter fugidio e inalcançável do tempo, que, diga-se de passagem, sempre foi um conceito difícil de definir e que tem intrigado pensadores ao longo da história da humanidade. O paradoxo e o problema, aliás, não são de maneira alguma entendidos como empecilhos para o pensar pelo

¹³³ David N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, p. 126.

viés deleuzeano. Para Deleuze, são eles que forçam o pensar que conduz à *diferença*. Em outra de suas subversões filosóficas, Deleuze aponta que temos, de fato, de nos dar o direito aos problemas, pois, no limite, são eles que nos levam, movidos que somos pela insatisfação que estes nos provocam, ao devir do pensar e do agir em busca da diferença. Por oportuno, cabe-se inclusive a ressalva de que a questão dos paradoxos também se faz muito presente no contexto da ciência moderna desafiada, por exemplo, a trabalhar com um conceito como o da dualidade onda-partícula, em que a luz é entendida como onda e partícula manifestadas simultaneamente, no contexto da Mecânica Quântica¹³⁴.

Tanto quanto o cinema, os paradoxos também intrigaram e fascinaram Deleuze. Um ponto alto de seu acesso ao estudo dos mesmos se deu principalmente por meio de suas reflexões baseadas nos estoicos, corrente filosófica que se voltou com maior atenção aos paradoxos. Nas palavras de Peter Pál Pelbart, estudioso da obra deleuzeana, é nos estoicos que ele vai buscar o frescor do paradoxo, extraindo destes uma perturbação temporal que marca boa parte de sua obra, desde *Lógica do Sentido* até seus textos sobre o cinema¹³⁵. Para os estoicos, o tempo é um incorporal, ou seja, um quase-ser que não tem realidade própria e que depende dos corpos ou agentes para se manifestar, estando, portanto, a estes subordinados. Somente assim os incorporais se incorporam e nesse processo é que se dá a dinâmica do tempo, atrelada a do espaço¹³⁶. Para Deleuze, os estoicos assumem duas leituras simultâneas do tempo: Aion e Chronos, sendo o instante elemento a perpassar ambos. O instante que perverte o presente em futuro e passado insistentes, na linha reta do Aion, e o instante que se atualiza sempre por meio do presente pontual incorporado por Chronos.

Em meio às suas reflexões sobre a arte contemporânea, fundamentadas por conceitos estoicos, diz-nos a filósofa contemporânea Anne Cauquelin: “[No] instante cada vez único, incessantemente recomeçado (...) apreendemos em um só movimento a aparição e desaparecimento do tempo”¹³⁷. Para ela, os artistas contemporâneos são, de fato, os virtuosos do paradoxo vinculado à intemporalidade do tempo¹³⁸. Nesse sentido de virtuosismo atrelado ao trabalho de retratação do tempo na arte é que situaremos a obra de cineastas-filósofos como, por exemplo, Alain Resnais. Movidos pela tentativa, corajosa de saída, de retratar as multiplicidades e simultaneidades fugidias do tempo-memória na imagem-tempo, própria da

¹³⁴ Brian Greene, *O Universo Elegante*, pp. 123-8.

¹³⁵ Peter Pál Pelbart, *O Tempo Não-Reconciliado*, pp. 66-7.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁷ Anne Cauquelin, *Frequentar os Incorporais*, p. 46.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 99.

narrativa (diegese) cinematográfica do cinema moderno, portam-se como artistas-filósofos a perseguir uma espécie de sombra sempre fugidia e inalcançável, ainda que imanente, conforme a perspectiva deleuzeana. Sonia Guedes Leal utiliza essa metáfora da sombra em relação à palavra e a estendemos aqui também aos signos cinematográficos: “A captura do instante está na mecânica da palavra como sombra. Na arte esta sombra germinará, sintoma que atuará como signo”¹³⁹.

Mostra-se intrigante, a nosso ver, o paradoxo implícito ao processo de captura do instante, ou do tempo, pelos dispositivos cinematográficos – congelamento e movimento imanentes a uma mesma ação implicada, intensiva, própria do plano de imanência em que atua o mecanismo maquínico da câmera cinematográfica – e, ao mesmo tempo, ação simultaneamente explicada, extensiva, própria do plano de imanência em que atuam os dispositivos que envolvem tempo e espaço próprios da diegese cinematográfica – enquadramento, corte, edição, entre outros. Quando considerado em relação ao cinema, devir infere *movimento*, dinamicidade, mas, ao mesmo tempo, de modo paradoxal, *congelamento* de instantes quaisquer equidistantes executado pelo mecanismo maquínico dos dispositivos cinematográficos.

Sobre a captura do instante pelo cinema em seus primórdios, faz-se oportuno destacar dois nomes importantes em atuação absolutamente contemporânea no período – ambos nasceram e morreram nos mesmos anos (1830-1904) – Étienne-Jules Marey e Eadweard J. Muybridge. Marey inventou a técnica da cronofotografia, processo de análise do movimento através de fotografias sucessivas e que serviu para demonstrar o papel crucial do instante fotográfico e da instantaneidade no registro do movimento e do tempo. Muybridge inventou o zoopraxiscópio, que teve participação decisiva na transformação da fotografia em cinema, por meio do movimento de quadros (*frames*)¹⁴⁰. Tratava-se de um dispositivo para exibir imagens de forma animada, acionando-se uma manivela onde um disco girava intercalando fotografias de um mesmo objeto em posições diferentes, conferindo-lhe movimento.

A leitura deleuzeana destes trabalhos ressalta a *imanência* inferida na atuação de suas invenções, em contraponto à *transcendência* platônica. Partindo do exemplo já consagrado do galope do cavalo, Deleuze lembra que o galope do animal só pôde ser decomposto a partir das gravações gráficas de Marey e dos instantâneos equidistantes de Muybridge, que associavam o movimento organizado do galope a um ponto qualquer. Ainda que os instantes capturados

¹³⁹ Sonia Guedes Leal, *A Poética da Agoridade*, p. 84.

¹⁴⁰ Mary Ann Doane, *The Emergency of Cinematic Time*, p. 29.

possam ser associados a tempos notáveis, em que o animal pode ser visto com quantidades diferentes de patas a tocar o chão, Deleuze aponta a ressalva de que de maneira alguma esses registros equidistantes devem ser lidos como as poses anteriormente associadas à fotografia, ou seja, instantes privilegiados, entendidos em sua característica de buscar transcendência. Ainda que lidem, de alguma maneira, com instantes destacáveis, os estudos de Marey e Muybridge não lidam com poses ensaiadas, transcendentais, mas sim com pontos equidistantes de registro imagético, imanentes ao movimento. Extrai-se, assim, o singular do qualquer. “O instante qualquer é o instante equidistante do outro. Nós definimos o cinema como o sistema que reproduz o movimento ao relacioná-lo ao instante qualquer¹⁴¹”.

Os estudos de ambos surgiram em meio a um contexto que apresentava o cinema como produto de uma ilusão ótica gerada por uma série de quadros imóveis postos em movimento. Vários pensadores, entre eles Bergson, situavam o cinema como instrumento de sondagem sobre o postulado de Zenão de que movimento e mudança não existem de fato e são apenas aparentes. Conforme Mary Ann Doanne, a dialética da descontinuidade e continuidade, conceitos relevantes para pensadores como Bergson e Peirce, fundamentadores das reflexões de Deleuze sobre cinema, opera em dois níveis em relação a este: no intervalo entre os quadros, oculto pela produção da ilusão de movimento, e no corte, também oculto pelas técnicas de continuidade da edição¹⁴².

Nesse sentido, e com o acréscimo das reflexões de Doanne sobre o surgimento do tempo cinematográfico, chegamos ainda a uma nova síntese de reflexões complementares àquelas desenvolvidas até aqui em relação ao que buscávamos sondar sobre o instante relacionado ao tempo-memória no cinema. Segundo Doanne, o cinema que captura o instante e põe a imagem resultante disso em movimento aciona múltiplas temporalidades e também as desaciona. Assim, tem-se primeiramente a temporalidade do dispositivo em si: linear, irreversível e mecânica. Em segundo lugar, tem-se também, em paralelo, a temporalidade da diegese, inferida na maneira como o tempo, em toda sua complexidade, consegue ser representado por meio do registro e da edição da imagem cinematográfica. Tem-se ainda, em um terceiro alcance, a temporalidade da recepção, teoricamente diferenciada, mas, mesmo assim, uma temporalidade que no desenvolvimento do cinema clássico, norteador primordialmente pela imagem-movimento, tentou aproximar-se o máximo possível daquela do dispositivo, impregnando o fazer cinematográfico da mesma continuidade linear,

¹⁴¹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, pp. 16-7.

¹⁴² Mary Ann Doane, *op.cit.*, pp. 28-9.

previsível e irreversível próprias do dispositivo maquínico. Por essa feita, o cinema migrou então do status de máquina assombrosa, por sua capacidade de gravar o tempo e o movimento, para o de máquina produtora de temporalidades que imitavam o “tempo real”¹⁴³. Todavia, conforme fundamentaremos mais adiante, durante a análise do corpus fílmico selecionado para este estudo, o futuro, com o advento do cinema moderno, é que apontaria direções mais perspicazes de registro do tempo “real” com o surgimento do cinema da imagem-tempo, conforme apontado por Deleuze.

2. Por que o cinema fascina Deleuze

Na manhã de 10 de novembro de 1981, na universidade experimental de Paris VIII, Deleuze iniciou a aula que o conduziria dali a surpreendentes três anos letivos dedicados ao cinema e que resultariam em sua monumental obra sobre o tema, dividida em dois tomos. Essa nova fase investigativa se deu imediatamente após sua parceria mais intensa com Guattari. Com a mudança da universidade de Vincennes para Saint-Denis, por questões administrativas, favoreceu-se física e intelectualmente uma maior aproximação entre os departamentos de estudos cinematográficos e o de filosofia. Na época, a universidade de Paris VIII era o principal reduto de estudos teóricos e práticos sobre cinema na França. Nesse período de mudança de *campus*, o departamento de cinema decidiu oferecer um curso de pós-graduação *stricto sensu* em cinema. Para aprovação do curso e valorização do diploma, optou-se por convidar nomes de peso para o *staff* acadêmico, dentre eles, Deleuze, que percebeu nisso a oportunidade de encampar academicamente sua paixão pelo cinema.

Desde meados da década de 1970, fora frequentador assíduo da semana de filmes inéditos promovida pela equipe dos *Cahiers du Cinéma*, respeitada revista francesa fundada na década de 1950, por André Bazin, entre outros nomes, dedicada à crítica do cinema, e em cuja equipe ingressaram posteriormente, entre outros, nomes como Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer e Chabrol, criadores da *Novelle Vague*. O resultado das frequentes visitas de Deleuze ao festival foi uma rica aproximação entre ele e os críticos dos *Cahiers*. Sua maior ligação com eles ocorreu por intermédio de Jean Narboni, crítico de cinema colaborador dos *Cahiers* e também professor na universidade de Paris VIII, que ouvira falar do filósofo pela primeira vez em 1964, quando o cineasta francês Barbet Schroeder contou-lhe haver lido um livro

¹⁴³ Ibid., pp. 30-1.

extraordinário: *Proust e os Signos*, de Gilles Deleuze. Alinhado aos *Cahiers*, Deleuze inclusive defende igualmente a qualidade da arte de Hitchcock¹⁴⁴, ainda que em momento posterior ao intenso movimento de reconhecimento encampado por Truffaut, em meados da década de 1960, com a colaboração dos colegas¹⁴⁵.

Provavelmente o cinema fascina tanto Deleuze por ser, em essência, antiplatônico e, ao mesmo tempo, apresentar um simulacro do tempo¹⁴⁶. Para ele, o cinema se situa entre as artes mais significativas por atribuir forma material a variedades de movimento, tempo e devires que filosoficamente podem, por sua vez, formular conceitos e interpretar valores¹⁴⁷. Também a imagem do pensamento é dotada de ênfase em seu universo de reflexões sobre o cinema¹⁴⁸. Essa concepção aplicada ao cinema não surpreende, dado o conceito da arte para Deleuze abrigar não valores de entretenimento, mas de um esforço de pensamento que, de preferência, conduza a uma diferença nesse pensar. A evolução do cinema como revelação de uma novidade iniciou-se quando os cineastas começaram a se voltar para a montagem, a câmara móvel, emancipando a captação da imagem de um corte imóvel para um corte móvel. Somente então, afirma Deleuze, o cinema manifestará a imagem-movimento apontada no primeiro capítulo de *Matéria e Memória (Matière e Mémoire)*, de Bergson¹⁴⁹.

Em se tratando da imagem-movimento e da imagem-tempo, considerá-las em oposição, como uma forma que nega a outra, ou então descrevê-las como “sintaxes” completamente distintas do cinema é, de saída, equivocar-se. Entendidos como regimes de signos, os planos de imanência da imagem-movimento e da imagem-tempo devem ser situados dialeticamente, ainda que se apresentem como dois planos distintos, com suas particularidades, e que raramente se apresentam de forma pura¹⁵⁰. O próprio Deleuze nos alerta no sentido de considerá-los como complementares, em uma perspectiva dialética na diegese cinematográfica, ainda que a primeira se volte mais para a abordagem do cinema clássico e a segunda se manifeste com ênfase no cinema moderno. Para ele, relembramos, o cinema filosofa, mas em vez de conceitos, seus diretores/pensadores pensam por meio de

¹⁴⁴ Voltaremos à leitura de Deleuze sobre Hitchcock no próximo segmento deste capítulo.

¹⁴⁵ Para maiores detalhes sobre o contexto que envolveu a aproximação de Deleuze com a crítica do cinema francês moderno, cf. o capítulo “Deleuze vai ao cinema” in: François Dosse, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*, pp. 325-344.

¹⁴⁶ Cf. David N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, p. 136 e Mary Ann Doane, *The Emergency of Cinematic Time*, p. 172.

¹⁴⁷ David N. Rodowick, op. cit., p. 140.

¹⁴⁸ François Dosse, op. cit., p. 110.

¹⁴⁹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 14.

¹⁵⁰ David N. Rodowick, op. cit., p. 175.

imagens-movimento e imagens-tempo: “Os grandes autores de cinema podem, não só ser confrontados com pintores, arquitetos, ou músicos, mas ainda com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e imagens-tempo, em vez de conceitos”¹⁵¹.

Em suas reflexões sobre o cinema clássico, norteadas pelo conceito de imagem-movimento, Deleuze apresenta duas “fórmulas” do cinema clássico: SAS (Situação/Ação/Situação) e ASA (Ação/Situação/Ação). Cabe aqui, a nosso ver, uma pausa para algumas reflexões em diálogo com a ciência. Embora nascida em um contexto já perpassado pelas teorias científicas da Teoria da Relatividade e da Mecânica Quântica, a forma narrativa do cinema clássico, entendida a partir de princípios sensórios motores, tem na verdade alcances mais aproximados da condição linear própria da mensuração de tempo e espaço clássicos newtonianos, também evidenciada na estrutura narrativa dos romances “bem-feitos” – com começo, meio e fim – conforme Haroldo de Campos os conceitua em *A Arte no Horizonte do Provável* (1969), e anteriores ao movimento de desconstrução narrativa moderna. Nesse sentido, dado seu caráter de fragmentação, multiplicidade, descontinuidade e simultaneidade, entre outros, a narrativa moderna aproxima-se, mantidas as proporções, das funções não-lineares da Relatividade e da Mecânica Quântica apontadas pela ciência muito moderna. Exemplo disso na literatura é o *nouveau roman* e, no cinema, a imagem-tempo.

No cinema moderno, conforme Deleuze, fundamentado mais de perto pela imagem-tempo, os elos sensoriais motores, notoriamente lineares (newtonianos), que perfaziam a imagem-ação do cinema clássico são substituídos por noções de um conjunto dispersivo numa totalidade aberta, com personagens e situações oscilantes, descontínuos, indeterminados e submetidos ao acaso. Parece, portanto, ressoar características próprias dos alcances científicos mais modernos: reversibilidade/irreversibilidade entrópica relacionada à termodinâmica, Relatividade, Mecânica Quântica. As situações sensório-motoras (cinema clássico/imagem-movimento) cedem lugar às situações óticas e sonoras (cinema moderno/imagem-tempo).

Para Deleuze, desde seu surgimento, algo diferente se dá no cinema moderno que não o torna necessariamente mais bonito, nem profundo, nem verdadeiro, mas faz dele uma proposta diferente, desterritorializante (*deterritorialisé*). Todavia, embora o esquema sensório-motor já não se exerça com tanta ênfase, ele também não é deixado de lado. Ainda assim, estilhaça-se de dentro para fora. Como consequência, as ações e percepções já não se encadeiam e os espaços passam a se apresentar de modo descordenado, sem se preencher. As personagens passam a se envolver em situações diretamente óticas e sonoras, parecendo

¹⁵¹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 9.

fadadas a vagar, perambular, comportando-se como testemunhas videntes e praticamente inertes de um mundo que se mostra distanciado, inóspito. O cotidiano parece insuportável, dando-se então a reversão em relação ao cinema clássico: o inusitado da ação (ou da não-ação) vale por isso mesma como elemento da diegese cinematográfica, retratando o tempo em sua concepção mais direta. Em suas palavras: “ ‘O tempo sai dos eixos’: ele sai dos eixos que lhe fixavam as condutas no mundo, mas também os movimentos de mundo. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A relação *situação sensório-motora/imagem indireta do tempo* é substituída por uma relação não-localizável *situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta*” [grifos do autor]¹⁵².

Nesse sentido, o cinema moderno dialoga de forma muito mais próxima com a ciência da pós-relatividade e mais ainda com a Mecânica Quântica, fundamentada no acaso, na indeterminação, nas probabilidades. Para Deleuze, em relação ao cinema moderno, partiu-se a linha de universo que ligava e prolongava os acontecimentos uns nos outros, dando-lhes alguma garantia de linearidade. A elipse não é mais retratada como um elo que vincula uma ação a uma situação parcialmente revelada (cinema clássico), no cinema moderno, ela deixa mesmo de pertencer à situação narrada, que passa a mostrar uma realidade dispersiva, descontínua e repleta de lacunas tanto quanto a percepção dos indivíduos. A necessidade da “atenção à vida”, bergsoniana, mostra-se mais premente que nunca. Encadeamentos, *raccords* e ligações se mostram deliberadamente inconsistentes. O *acaso* passa a ser o único fio condutor. Acontecimentos e personagens que se deixam levar por tempos mortos ou então por uma ansiedade injustificada¹⁵³.

Por esse viés, passaremos a seguir à análise do *corpus* fílmico selecionado para este estudo. Em termos resumidos: arte-filosofia de cineastas da imagem-tempo vinculada ao tempo-memória. Optaremos por apresentar diretores em diálogo entre si ou com outros artistas e pensadores, sempre amparando-nos pelo fino estilo deleuzeano que tão bem nos ensina quão ricos podem ser os alcances das interfaces entre arte, filosofia e ciência. Não por acaso, somente a Alain Resnais será reservado um momento exclusivo, por tratar-se, conforme já mencionado, do cineasta preferido de Deleuze ou, em termos deleuzeanos, um cineasta-filósofo.

¹⁵² Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 55.

¹⁵³ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 274.

3. Hitchcock e Welles: tempo de passagem

Para Deleuze, a crise entre o cinema clássico e o moderno – passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo – dá-se com Alfred Hitchcock e também com Orson Welles, a partir da introdução da imagem mental ou imagem-relação no cinema (Hitchcock) e da imagem-cristal (Welles), que abrirão caminho ao cinema moderno pensante, a exemplo da posterior *Nouvelle Vague*. Nesse sentido, para o filósofo o cinema de Hitchcock, tanto quanto o de Welles, foi um verdadeiro divisor de águas. Isso parece se evidenciar, inclusive, no fato de Deleuze haver dado mais atenção à obra de Hitchcock no último capítulo do primeiro tomo de *A Imagem-Movimento*, intitulado “A crise da imagem-ação”. Nessa crise de passagem, as fórmulas SAS (situação/ação/situação) e ASA (ação/situação/ação) são postas em cheque por meio de um novo paradoxo: o que Hitchcock havia desejado evitar, ou seja, uma crise da imagem tradicional no cinema, chegava, de modo paradoxal, em parte justamente por intermédio das próprias inovações cinematográficas do chamado “mestre do suspense”.

O cinema de Hitchcock inaugura com essa crise o “forçar a pensar”, tão valorizado por Deleuze sempre que reflete sobre grande arte. Para ele, tanto quanto para os criadores da *Nouvelle Vague*, principalmente Truffaut, Hitchcock promoveu a grande virada do cinema de ação para o cinema do intelecto. Esse reconhecimento, contudo, não se deu facilmente, muito pelo contrário. Para defender o cineasta inglês, a essa altura já fixado nos Estados Unidos e exercendo sua arte a todo vapor, na década de 1960, Truffaut teve de comprar uma verdadeira briga ideológica contra aqueles que se consideravam os críticos de mais alta estirpe do cinema francês. Dessa empreitada surgiria o livro *Hitchcock/Truffaut* (1966), com o tempo, carinhosamente, renomeado pelos cinéfilos “Hitchbook”, nascido, como se sabe, de uma longuíssima entrevista feita por Truffaut com o cineasta inglês. De fato, não muito tempo depois de seu lançamento, em 1967, esse livro passaria a ser considerado um dos mais importantes da história do cinema, não somente devido ao notável diálogo dos dois importantes cineastas, mas também pelo esmero da edição de imagens, acompanhada em cada detalhe e muito de perto por Truffaut. Tanto quanto este e os demais membros da *Nouvelle Vague*, Deleuze também, sabemos, como grande apreciador que era dos debates envolvendo temas anticanônicos, enxergou igualmente a grandiosidade de Hitchcock e o defendeu tanto quanto os *Cahiers*, lendo-o como um dos primeiros cineastas que se volta ao cinema do

pensar¹⁵⁴. Citando Truffaut, Deleuze afirma que, na história do cinema, Hitchcock inicia a compreensão da montagem de um filme onde já não se concebe o desenvolvimento de um filme fixado somente por dois termos – o diretor e o filme a ser feito. Com seu cinema que inicia o pensar, Hitchcock introduz um terceiro elemento – o público – cuja atenção e reações passam a ser tão importantes quanto as intenções do diretor e do filme em si. Tanto quanto o debate científico moderno anteriormente indicara com a Relatividade e principalmente a Mecânica Quântica, dá-se também na arte nova dimensão de importância ao papel do *observador*. Mantidas as proporções, esse postulado científico também se faz muito presente na arte de Hitchcock. A nova condição de importância atribuída à participação do observador – o espectador – cria, de fato, o sentido explícito do *suspense*, já que é dado ao espectador, quase sempre, saber antecipadamente as relações estabelecidas pelas imagens¹⁵⁵. Considerações estas que não podem ser ignoradas quando pontuadas por um Deleuze: “Hitchcock introduz a imagem mental no cinema. [Com ele], aparece uma nova espécie de ‘figuras’, que são figuras do pensamento”¹⁵⁶. Ou seja, o cinema de Hitchcock toma a *relação* como o próprio objeto da imagem, que dialoga com as imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afecção, assimila-as no enquadramento cinematográfico e as transforma. A importância da lida com o tempo no fazer cinematográfico não passou despercebida por Hitchcock, muito pelo contrário. Tomemos um trecho da entrevista que vale a pena ser aqui citado:

[Truffaut:] Creio também que seu estilo e as necessidades do suspense o levam constantemente a jogar com o tempo, a contrai-lo de vez em quando, mas ainda com mais frequência a dilatá-lo, e é por isso que o trabalho de adaptação de um livro é muito mais difícil para você do que para a maioria dos cineastas.

[Hitchcock:] É, mas contrair ou dilatar o tempo não é a primeira missão do diretor de cinema? Você não acha que no cinema o tempo jamais deveria ter relação com o tempo real?

[Truffaut:] Certamente, é um jogo essencial, mas que só se pode descobrir rodando o seu primeiro filme; por exemplo, as ações rápidas devem ser exageradas e dilatadas, sob pena de serem quase imperceptíveis para o espectador. É preciso tarimba e autoridade para controlar bem isso¹⁵⁷.

¹⁵⁴ François Dosse, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*, p. 330.

¹⁵⁵ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 267.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 269.

¹⁵⁷ François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*, pp. 74-5.

Esse breve recorte do diálogo é suficiente para demonstrar a dimensão da lucidez artística de ambos quanto à lida com o tempo cinematográfico. Dá-se por aí, inclusive, pode-se agora afirmar, um dos principais motivos que faz de Hitchcock um ídolo para os diretores da *Nouvelle Vague*. Em seu vanguardismo, a princípio muito mal compreendido, de resto como todo vanguardismo que se preza, o “mestre” literalmente abriu caminho para eles.

Falando-se em vanguardismo, aliás, é que nos remetemos obrigatoriamente ao cinema de Orson Welles, também este um nome que não pode deixar de ser mencionado nesse contexto de crise de passagem do cinema de ação para o cinema de pensamento. Tanto quanto Hitchcock, Welles também se volta ao cinema do pensar, e com um acréscimo essencial: o tempo-memória retratado na tela do cinema. Em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*), de 1941, o tempo sai dos eixos, revertendo sua relação de dependência com o movimento. A temporalidade então se mostra por si mesma, e em caráter introdutório no cinema, na forma de uma simultaneidade nebulosa, movediça e rizomática de regiões de imagens-lembrança a explorar. Ao recordarem Kane (já morto), as personagens criam uma virtual polifonia de lembranças nebulosas e particulares atualizadas pelo presente narrativo. Mas, ainda para além disso, e de forma mais complexa, cria-se um índice de mistério em um lençol de passado a ser sondado por meio de “*rosebud*”, última palavra pronunciada por Kane antes de sua morte e que ninguém sabe o que é. Dá-se então um lençol de passado virtual por onde passam a circular as imagens-lembrança atualizadas no presente pelas personagens que tentam decifrar onde se encontra o tal enigma. O passado virtual é mostrado em sua atualidade temporal ocorrida no passado e, ao mesmo tempo, é perpassado por imagens-lembrança simultaneamente atualizadas no presente diegético do filme, por meio da narrativa memorial das personagens. Concretiza-se então em *Cidadão Kane* um dos melhores exemplos cinematográficos de um dos mais belos conceitos sobre tempo-memória criados por Deleuze: a imagem-cristal. Princípio orgânico, multifacetado, que concretiza a ação simultânea do virtual e do atual na constituição da imagem-tempo: “A imagem-cristal é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstituir¹⁵⁸. A clássica cena de Kane diante de dois espelhos que se refletem entre si, criando uma reprodução infinita de sua imagem, é a bem-sucedida metáfora icônica de Welles para esse conceito. Por isso sua direção é tão notável para Deleuze, pois trata-se de uma das primeiras a demonstrar com maestria a concepção da

¹⁵⁸ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 103.

imagem-tempo. Para o filósofo, a grande genialidade de Welles foi mostrar Kane como um herói que vai da ascensão à queda, movendo-se essencialmente no passado virtual atualizado pelas imagens-lembrança de outras personagens, dando concretude à imagem-cristal. Dessa forma, “o tempo não está mais subordinado ao movimento, mas o movimento ao tempo”¹⁵⁹.

Nesse sentido de resgate de um tempo virtual que se atualiza, a nosso ver, pode-se dizer que *Cidadão Kane* dialoga de perto com o posterior *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*), de Hitchcock, de 1958. Diga-se de passagem que o fato de *Cidadão Kane* haver sido lançado dezessete anos antes só reforça o índice do vanguardismo de Welles. Em *Um Corpo que Cai*, Scottie (James Stuart), a personagem principal que sofre de acrofobia vai aos poucos, literalmente, reconstruindo a imagem, via memória – imagem-lembrança, em termos deleuzeanos –, de uma mulher, interpretada por Kim Novak, que ele perdera no passado. Todavia, essa reconstrução é sempre movediça, instável e submetida às crises de vertigem de Scottie, metáfora provável do desconforto provocado no ser humano quando confrontado muito de perto com questões envolvendo o acaso e a imprevisibilidade. Uma instabilidade movediça se estabelece então na narrativa, sendo a acrofobia da personagem deflagadora de inúmeras cenas em plano *plongée* e *contra-plongée*¹⁶⁰ ao longo do filme. Um exemplo disso é o plano-sequência que abre o filme mostrando uma perseguição policial que leva Scottie a um momento indicial de sua acrofobia, quando ele termina a sequência pendurado na borda do telhado de um prédio¹⁶¹.

Welles também faz amplo uso desse recurso na construção da imagem de Kane por meio da imagem-lembrança das outras personagens. A ascensão e queda de Kane são indicadas em vários momentos com uso dessa técnica que, nesse caso, serve para enaltecer a imagem da personagem (*contra-plongée*) ou inferir sua decadência (*plongée*). Seu vanguardismo abriga também novas noções de uso de enquadramento e de plano-sequência para mostrar eventos ocorrendo simultaneamente em uma mesma sequência. Utilizando-se de uma técnica desenvolvida na época, que permitia manter no mesmo foco da câmera vários planos mostrados simultaneamente, sem perda de nitidez da imagem, Welles chegou a filmar até três planos simultâneos (plano de fundo, plano médio e primeiro plano) em um único

¹⁵⁹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, pp. 129-130.

¹⁶⁰ Do francês *plongée* (mergulho): plano com enquadramento de cima para baixo (*plongée*) e de baixo para cima (*contra-plongée*).

¹⁶¹ Especificamente sobre esse famoso plano-sequência e sua construção já vista como clássica, faz-se oportuno o comentário de que foi, a nosso ver, amplamente revisitado na virada do século durante todo o plano-sequência inicial do primeiro filme da trilogia *Matrix* (1999-2003), dirigida pelos irmãos Wachowski, em que Trinity, uma das personagens principais, é perseguida por policiais sobre telhados de prédios.

enquadramento. Deleuze também destaca esse recurso inovador de Welles, lembrando a maneira como o diretor utiliza os planos em diálogo entre si. Ao criar uma profundidade de campo em diagonal, durante o enquadramento, faz dialogarem, por exemplo, o plano de fundo e o primeiro plano. Como exemplo, cita a cena da tentativa de suicídio de Susan, esposa de Kane, quando este entra subitamente no plano de fundo, por uma porta tornada muito pequena por efeito resultante do uso desse tipo de técnica, enquanto a outra personagem se encontra agonizante na cama, em plano médio, e vê-se no primeiro plano um copo tornado enorme, por efeito da técnica, com a água que ela tomara ao tentar o suicídio por meio de remédios. Em resumo, três enfoques simultaneamente considerados em um único enquadramento. Pode-se acrescentar ao exemplo de Deleuze também a cena em que Welles já se encontra na sala onde um jornalista, seu conhecido, dorme bêbado sobre a máquina de escrever onde acabara de escrever um artigo criticando acidamente a atuação de atriz da esposa de Kane em uma estreia de espetáculo. Quando o contador de Kane adentra a sala, no plano de fundo, o jornalista se encontra em plano médio e vê-se uma garrafa enorme em primeiro plano. Citamos ainda um terceiro e destacável exemplo, em uma cena resgatada no lençol de passado de Kane mostrando o momento em que sua mãe o vende a um banco em troca de dinheiro. Em primeiro plano, a mãe assina o contrato, ao lado do pai de Kane, enquanto ambos dialogam com o banqueiro que se encontra em plano médio e, simultaneamente, vê-se em plano de fundo, através de uma janela, Kane ainda criança brincando com neve. A técnica do foco visível da câmera permite a visão nítida dos três planos ao mesmo tempo. O lance de brilhantismo de Welles nessa sequência é fazer o menino “atirar” uma bola de neve em sua mãe quando esta assina o contrato, como se ele estivesse ciente do que se passa no interior da casa. Assim, além da perspectiva simultânea de planos, Welles viabiliza ainda, genialmente, o diálogo entre os três planos. Oportuniza-se, então, a captura inovadora e criativa da simultaneidade temporal pelo cinema sem perda de qualidade técnica. Com isso, o valor da simultaneidade também ganha uma nova dimensão, pois em *Cidadão Kane* todos os eventos adquirem o mesmo grau de importância. Enfim, todo o conjunto do tempo se mostra relevante na utilização do passado em função do presente, momento de “atenção à vida”, diria Bergson¹⁶².

¹⁶² Gilles Deleuze, *Bergsonismo*, p. 55.

*Travellings*¹⁶³ e elipses¹⁶⁴ também são recursos amplamente utilizados por Welles, criando uma noção enfática de devir ao longo do filme. Dos primeiros, temos o exemplo já clássico do *travelling* inicialmente frontal e que mergulha em *plongée* pelo teto de vidro de uma casa noturna. A utilização de maquetes e pinturas simula a impressão de cenários reais enquanto uso de elipses viabilizadas por meio de truques de edição com jogo de luz e sombra criam um efeito de *raccord*¹⁶⁵ que mescla maquetes e movimentos de câmera e personagens sem que se perceba. Como na sequência da cena do café da manhã de Kane com a primeira esposa em que o efeito da passagem do tempo e os índices da monotonia para o qual caminha a relação do casamento de ambos se dá não somente com efeitos de maquiagem, mas também por efeitos de *raccord* com elipses intercaladas por varridos de imagens a separar uma elipse da outra.

Nesse sentido, também Hitchcock traz marcas interessantes e vanguardistas de uso de construção do tempo cinematográfico em seus filmes. Em *Festim Diabólico (Rope)*, de 1948, por exemplo, toma a sequência ininterrupta do tempo teatral como mote temporal para a filmagem e a edição do filme, que narra a história de um assassinato cometido por dois jovens, baseado em um livro escrito a partir de fatos reais, como era característica das escolhas de roteiros feitas por Hitchcock. Esse foi seu primeiro filme colorido, filmado em um único plano-sequência, verdadeira “cilada” em suas próprias palavras¹⁶⁶, dada a extensão do desafio. Hitchcock buscava um diálogo entre o teatro e o cinema, por meio do tempo, fazendo o filme ter a mesma duração da ação contínua de uma peça de teatro. Apesar do resultado bem-sucedido, acabou se arrependendo posteriormente, por considerar que com isso se deixara levar pelo desafio da filmagem sem perceber que, no fundo, traía sua própria tradição, ao renegar suas teorias sobre a fragmentação do filme e as potencialidades dos efeitos da montagem para se narrar visualmente uma história¹⁶⁷. Para Deleuze, o ponto alto desse filme evidencia-se no fato de que, diferentemente dos planos-sequência de Welles, que tendem a

¹⁶³ Movimento de câmera em que esta se desloca fisicamente no espaço, seja com o cinegrafista acompanhando um ator, seja sobre um *travelling* (trilho por onde a câmera pode se deslocar, denominado pelo mesmo nome da técnica), ou então com uso de um carrinho com pneus que amaciam o movimento durante a filmagem executada pela câmera, chamado de *dolly*. O *travelling* se opõe aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmara apenas gira sobre seu próprio eixo, sem se deslocar.

¹⁶⁴ Saltos no tempo da narrativa (diegese) que exigem que o espectador preencha mentalmente os intervalos entre os fatos narrados.

¹⁶⁵ Técnica de montagem pela qual se atribui efeito de continuidade à diegese cinematográfica, encadeando-se as mudanças de planos em um filme e, tanto quanto possível, disfarçando-se o processo, criando-se assim para o espectador uma noção de continuidade na narrativa visual.

¹⁶⁶ François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, p.177.

¹⁶⁷ *Ibid.*

subordinar o enquadramento a um todo diegético, o plano-sequência único de *Festim Diabólico* subordina o agenciamento das *relações* (inclusive emocionais) entre a ação e seus autores ao enquadramento. Ação, percepção e afecção são assim enquadrados em um único *tecido de relações* que constitui então a imagem mental¹⁶⁸. Características estas, aliás, que constituem uma das grandes marcas da digital estilística de Hitchcock.

Em *O Terceiro Tiro* (*The Trouble with Harry*), de 1954, esse agenciamento de relações que constituem a imagem mental criada por Hitchcock vai além, prolifera-se e multiplica-se, lidando com detalhes de simultaneidade ligados à previsibilidade e à imprevisibilidade das ações¹⁶⁹. Perpassado pelo característico olhar de refinada ironia de Hitchcock, o filme narra, com um humor macabro, tipicamente inglês¹⁷⁰, um inusitado contexto de confusão surgido em uma cidade pacata quando um corpo é encontrado em uma floresta. A partir daí, todos querem esconder ou fazer algo com o tal corpo, sem levantar suspeitas. Indagado por Truffaut, que sente no diretor um afeto especial por esse filme, Hitchcock confessa uma intenção que reforça seu vanguardismo e apreço em combater lugares-comuns e também uma marca de intensa poeticidade em seu olhar: “[*O Terceiro Tiro*] correspondia a meu desejo de trabalhar no contraste, de lutar contra a tradição, contra os estereótipos. Em *O terceiro tiro*, o melodrama sai da noite negra e é levado à luz do dia. É como se mostrasse um assassinato à beira de um riacho que canta, em cuja água límpida eu derramasse uma gota de sangue. Desses contrastes surge um contraponto, e talvez até uma súbita elevação das coisas cotidianas da vida¹⁷¹”. O caráter burlesco se reforça pela já impecável e marcante trilha sonora de Bernard Hermann, parceiro de longa data de Hitchcock, e cujo trabalho ganharia grande destaque alguns depois, a partir da trilha sonora de *Psicose* (1960), verdadeiro marco musical na história do cinema. O já clássico enquadramento em *contra-plongée* de um menino segurando uma arma de brinquedo, ajoelhado de uma forma a completar a parte de cima do cadáver de Harry, cujos sapatos enormes jazem em primeiríssimo plano, parece mesmo dialogar, só que com um refinado tom burlesco, com o primeiro plano dos enquadramentos triádicos de Orson Welles. Shirley MacLaine, em seu primeiro papel no cinema, curiosamente já parece antecipar, só que em tez morena, aquele que seria o visual loiro e de cabelos bem curtos, criando uma imagem meio andrógena, da protagonista de *Acosado* (*À Bout de Souffle* - 1959), de Goddard, lançado cinco anos depois e

¹⁶⁸ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, pp. 265-6.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 268.

¹⁷⁰ François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, p. 81.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 227-8.

que, por sua vez, traça um diálogo com as loiras fálicas e glaciais hitchcockianas, com seus cabelos de coques espiralados. Em *O Terceiro Tiro*, os *raccords* sempre acabam se voltando ao cadáver e sobre o que fazer com ele. O tempo se dilata em torno de um único evento, mantendo índices de vínculo com a fórmula SAS (situação/ação/situação), própria do cinema clássico, não por características diegéticas internas, referentes à subjetividade ou a alguma densidade emocional das personagens, mas, pelo contrário, com leveza, por uma forma externa de agenciamento de relações que já aponta para um tratamento mais moderno do tempo pelo cinema – a imagem-tempo – deflagradas por um evento (postulado, segundo Hitchcock) a partir do qual surge todo um encadeamento de ações conjuntas (tecido de relações ou agenciamento, conforme Deleuze) que sempre se volta à pergunta “O que fazer com Harry?”. Para Deleuze, não somente Lewis Carroll, cuja obra recebeu um denso tratamento filosófico em *Lógica do Sentido*, mas todo um pensamento inglês, incluindo-se o de Hitchcock, demonstrou que a teoria das relações é o principal elemento da lógica, e que podia ser encarada de maneira igualmente profunda e divertida¹⁷².

Vários outros filmes de Hitchcock e Welles poderiam exemplificar esse contexto de passagem do cinema clássico para o moderno. Todavia, a consciência das incontáveis possibilidades de leitura e a noção de que nunca seria possível esgotá-las, além da intenção de não nos estendermos em demasia somente nesses dois diretores, posto ainda temos outros tantos a considerar no corpus deste trabalho, leva-nos a considerar suficientes, por enquanto, as reflexões aqui desenvolvidas sobre ambos, amparadas pelo olhar deleuzeano. Sem a intenção de um esgotamento temático, mas de provocar um forçar a pensar por meio da arte, como quer Deleuze em relação ao cinema-filosofia, tais reflexões se mostram, a nosso ver, suficientes para mostrar ao leitor os índices da dimensão de importância de Alfred Hitchcock e Orson Welles na história do cinema em relação ao tratamento do tempo cinematográfico. Partamos então para um novo diálogo, dessa vez entre Goddard e Truffaut, diálogo este que se reportará a Hitchcock e Welles mas irá além, ao estabelecer os novos rumos do cinema moderno com o uso criativo e agora definitivo da imagem-tempo.

¹⁷² Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, pp. 266-8.

4. Truffaut e Godard em defesa da imagem-tempo

Considerados os dois *enfants terribles* da *Nouvelle Vague*, François Truffaut e Jean-Luc Godard estilhaçaram de dentro para fora os ditames do cinema clássico francês na segunda metade da década de 1950 e ao longo da década de 1960, sempre a comprar grandes brigas intelectuais com os cineastas conservadores da época. Como exemplo, lembramos aquela que Truffaut encampou em defesa de Hitchcock, já mencionada, e também a do cinema de autoria estabelecida em tom ácido e iconoclástico por Godard, a exemplo dos demais colegas vanguardistas, dentre eles o próprio Truffaut, contra os diretores conservadores da “tradição da Qualidade”¹⁷³ que insistiam em querer interpretar a linguagem do cinema pelos signos da literatura. Ambas as contendidas, sabe-se, foram brilhantemente bem-sucedidas, tendo os dois jovens diretores se inspirado, dentre outros alcances, nos novos rumos do cinema moderno delineados por Hitchcock e Welles.

O filme de estreia de Truffaut, *Os Incompreendidos (Les 400 Coups)*, de 1959, logo de saída venceu o Festival de Cannes, mostrando que aquele jovem diretor que fazia parte da equipe de colaboradores da respeitada revista *Cahiers du Cinéma* e que publicava artigos acidamente críticos, mas inegavelmente inteligentes, contra o cinema conservador da época, sabia muito bem o que estava dizendo e fazendo a respeito de cinema moderno. Seu filme estreante, considerado pela maioria dos críticos como aquele que inaugura a *Nouvelle Vague* juntamente com *Acosado (À Bout de Souffle –1959)*, de Godard, é pura poesia da imagem-tempo, mostrando a força expressiva de um adolescente que, de tão sensível e transtornado pela opressão dos adultos, adquire um olhar precocemente maduro para o mundo. Alter ego do próprio Truffaut, que também tivera uma infância terrível, marcada pelo pai desconhecido, a rejeição da mãe, a passagem por reformatórios e o envolvimento com pequenos furtos. Jean-Pierre Léaud, ator-mirim   época com treze anos, e que interpreta o papel de Antoine Doinel, mostra-se tão brilhante em sua atuação quanto Truffaut na direção,   época com apenas vinte e sete anos. O filme consagraria não somente Truffaut como respeitável diretor do cinema moderno, mas também Léaud como um dos principais atores da *Nouvelle Vague*. A relação estabelecida entre ambos a partir desse filme tornou-se de fato muito intensa, quase como se também fora da tela Léaud houvesse se tornado uma espécie de alter ego de Truffaut. Isso levou o diretor a rodar outros quatro filmes com Léaud no papel principal, transformando

¹⁷³ Antoine de Baecque, *Cinefilia*, pp. 161-196.

Antoine Doinel em uma personagem com continuação narrativa de vinte anos: *O Amor aos Vinte Anos* (*L'Amour à Vingt Ans* - 1962), *Beijos Proibidos* (*Baisers Volés* - 1968), *Domicílio Conjugual* (*Domicile Conjugal* - 1970) e *Amor em Fuga* (*L'Amour en Fuite* - 1979). Como ator ligado à *Nouvelle Vague*, Léaud também atuou em filmes de Godard, como *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot le fou* - 1965), *Masculino-feminino* (*Masculine-feminine* - 1966), *A Chinesa* (*La Chinoise* - 1967), entre outros.

Em *Os Incompreendidos*, a infância de Doinel se torna insuportável pela atitude medíocre e opressora dos adultos, mas é salva por seu amor pelo cinema e a literatura, tanto quanto a de Truffaut também fora salva pelo mesmo motivo no passado. O filme inicia um trabalho mais direto com o tempo – a imagem-tempo direta, em termos deleuzeanos –, por meio da ênfase dada à retratação direta de situações óticas e sonoras (opsignos e sonsignos), em detrimento de uma preocupação com situações sensório-motoras, como era próprio no cinema clássico. A utilização de tempos mortos, como, por exemplo, em algumas sequências mais longas como aquelas em que Doinel perambula pelas ruas, sozinho ou com René, seu melhor amigo de infância, parando para brincar em casas de diversão, e de longos planos-sequência, como o já clássico e longuíssimo que finaliza o filme, inauguram uma das grandes marcas estilísticas do cinema moderno. Retratar ações cotidianas com fortes índices de acaso e indeterminismo, perambular sem necessariamente se ter um lugar para chegar, mostrar cenas externas, filmadas em plena rua e com fluxo constante de transeuntes e de carros – Hitchcock já abrira caminho para isso em seus filmes – são algumas das mais importantes assinaturas estilísticas da *Nouvelle Vague* e que já aparecem muito bem definidas no primeiro filme de Truffaut, em contraponto ao cinema clássico, privilegiador da filmagem em estúdios e de um determinismo mais voltado ao tempo nos moldes da narrativa linear.

Uma inusitada sequência filmada em externa, em que Truffaut parece dialogar com o humor refinado de Hitchcock, mas à sua moda, com índices de crítica à alienação humana, mostra em *plongée* panorâmico os estudantes da turma de Doinel atravessando as ruas movimentadas em plena aula de educação física, enquanto o professor caminha à frente deles exercitando-se sem se importar com os transeuntes. No início é seguido de perto por um número considerável de estudantes que a cada oportunidade surgida, nas esquinas ou em alguma entrada de loja, vão aos poucos se dispersando sem que o professor perceba, pois em nenhum momento este se preocupa em olhar para trás, imerso que está em sua aparente alienação. Termina então seguido apenas por dois alunos. A música levemente bem-humorada de Jean Constantin acompanha toda a sequência reforçando seu tom burlesco.

Resumidamente, e em termos deleuzeanos, o cinema clássico privilegiava as situações sensório-motoras norteadoras da imagem-movimento, ao passo que o cinema moderno passa a dar ênfase às situações óticas e sonoras puras que constituem a imagem-tempo. Com esse cinema inaugurado pela *Nouvelle Vague*, entre outros tantos movimentos importantes que definem o cinema moderno, como o neorealismo italiano e o expressionismo alemão, sobre os quais não nos deteremos neste estudo, mas que faz-se oportuno aqui mencionar, com esse novo cinema, essa “nova onda”, intensifica-se o olhar do sujeito observador. Sua observação de mundo, a mesma que se quer retratar na tela e cujas características a ciência moderna também já vinha considerando relevantes, é uma observação fragmentada, descontínua, com marcas de simultaneidade e da influência do acaso, deslizamentos e saltos temporais. Para dar conta do registro de toda essa complexidade, só mesmo a imagem-tempo, em que o movimento se subordina ao tempo, e não o contrário, como anteriormente ocorria no cinema clássico. Neste, o tempo se subordinava ao movimento, ligando eventos uns aos outros, por meio de algum fio narrativo condutor que as alinhavava em situações sensório-motoras. Com o cinema moderno, essa linha se rompe e passam então a ocorrer saltos entre as sequências, marcados por cortes irracionais, não lineares. Com isso, o uso e mesmo a necessidade de uso do *raccord* são completamente revistos.

A rotina dos fatos cotidianos na vida de Doinel – arrumar a mesa para o jantar, descarregar o lixo, frequentar a escola enfadonha conduzida por professores opressores e medíocres – são todos eles fatos perpassados pelo acaso que também faz parte de seu cotidiano, como uma situação dada de súbito e que lhe deflagra uma oportunidade de levar a cabo alguma peraltice, sendo este devir interrompido apenas pela certeza das punições que ele vive a sofrer. Esse arrastar-se de eventos vai construindo aos poucos um tempo dilatado, inchado pela pressão do cotidiano e cada vez mais marcado pelo teor da insuportabilidade. Um tempo dilatado que se adensa emocionalmente diante de cada pressão exercida pelos adultos. Doinel busca então momentos de fuga em seu paraíso particular: o cinema e a literatura.

Em uma cena em que ele e o amigo saem do cinema, René rouba da parede próxima à bilheteria, não por acaso, uma foto da atriz Harriet Andersson, tirada do filme *Monika e o Desejo* (*Sommaren med Monika* – 1953), de Ingmar Bergman, diretor sueco sobre o qual nos debruçaremos mais adiante. Índice-homenagem, claro, a um dos diretores a influenciar Truffaut. Quando não está no cinema, Doinel, como o próprio Truffaut na adolescência, volta-se para o refúgio da leitura em seu quarto, como a cena em que aparece lendo *Em Busca do*

Absoluto (La Recherche de l'Absolu – 1834), de Balzac, antes de guardar uma foto do autor escondida atrás de uma cortina e para quem acende uma vela na sequência seguinte.

A resistência à mediocridade se mostra também em sua postura rebelde que não se curva à opressão imposta pelo mundo adulto. Suas atitudes peraltas, dionisíacas, trazem leveza ao arrastar-se do tempo diegético. Leveza esta levada ao mais alto grau pelo longuíssimo e já clássico plano-sequência final do filme, que mostra o adolescente correndo, a fugir aparentemente sem rumo de um reformatório, ao longo de surpreendentes quatro minutos, aproximadamente, sempre em um *travelling* lateral a percorrer a tela da esquerda para a direita, e que se encerra quando ele se vê, de repente, diante da imensidão do mar – metáfora provável da liberdade que era, afinal, o rumo desejado por ele com a fuga. Grande parte do início do plano-sequência ocorre sem música, com maior ênfase para a imagem-tempo dimensionada primordialmente por sonsignos – o som dos passos de Doinel em fuga, espécie de arremedo de tique-taque a marcar a passagem do tempo – e opsignos – sua corrida em *travelling*.

A música de Jean Constantin inicia-se somente com o surgimento de um primeiro plano da praia. Melodia de cordas um tanto dissonante, bem ao gosto da marca da *Nouvelle Vague*, e de uma melancolia denotada por um suave *pizzicato*¹⁷⁴ ao violino. A mesma música a embalar o início do filme, durante os créditos, ressurge como uma espécie de coda fílmica. Uma sequência panorâmica percorre a imensidão do mar de uma ponta à outra da praia e volta a enquadrar Doinel, que desce uma escada enquanto a câmera volta a acompanhá-lo em *travelling* lateral ao som suave do *pizzicato* ao violino. O longuíssimo plano-sequência se encerra quando o adolescente finalmente molha os pés na água do mar e então se vira, um tanto incerto, e começa a caminhar em direção à câmera, encarando-a de frente.

A filmagem culmina então no congelamento do quadro em *close up* seguido de um *zoom* de seu rosto encarando a câmera de frente com uma expressão incerta, indagadora, mas um olhar definitivamente marcante e maduro. Sem dúvida, uma das mais belas sequências do cinema moderno senão a mais bela, como entendeu Paulo Emílio Salles Gomes¹⁷⁵ e que introduz a imagem-tempo no mais alto estilo. Opsignos e sonsignos marcam um afrouxamento dos vínculos sensoriais-motores que haviam constituído o cinema clássico, abrindo espaço para situações óticas e sonoras puras retratadas da forma mais direta possível.

¹⁷⁴ Dedilhado em que o músico “belisca” as cordas do instrumento.

¹⁷⁵ Paulo Emílio Salles Gomes, *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, II, p. 202. Onde lemos ser “este o ponto mais alto não só de *Les 400 Coups*, mas de todo o cinema francês moderno”.

Nessa abordagem mais direta, encarar a câmera, inclusive, inferindo um diálogo com o espectador – Ingmar Bergman abriu caminho para isso, em *Monika e o Desejo*¹⁷⁶ –, passa a ser também outra assinatura do cinema moderno, antes impensável no cinema clássico.

Esse filme estreante de Truffaut, juntamente com outros tantos que seguiriam seu exemplo, dentre eles os de Godard, denota quase como se toda uma classe de artistas modernos estivesse muito atenta ao conceito de que indeterminismo, acaso e necessidade dialogam muito de perto na criação artística, principalmente na obra de arte moderna, estilizador da rigidez de estruturas anteriores. Afinal, “assim nasceu o estilo Nouvelle Vague, essa revolução técnica resultante de uma mistura de recusas da sintaxe, de provocação, de recuperação de acasos”¹⁷⁷. Esse corte nietzschiano de aproximação entre o acaso e a necessidade, mencionado por Deleuze em sua leitura do filósofo alemão, mencionada anteriormente, valoriza o jogo e o frescor dionisíaco e libertador do olhar do artista e da criança como seres afirmadores do acaso. E também, diríamos, via Deleuze, de um tempo virtual (imagem-lembrança) a ser buscado como referência para o atual, com todas suas possibilidades subjetivas de evocação de prazer ou desprazer. Tanto quanto “*rosebud*” já havia sido buscado sob essa mesma referência em *Cidadão Kane*, e também a redescoberta do tempo-memória a atuar na obra de Proust, sobre a qual Deleuze também se debruçou e que retomaremos adiante, em diálogo com o cinema de Raoul Ruiz. O contexto cinematográfico que envolve *Os Incompreendidos* parece se mostrar muito atento a tudo isso, contexto esse onde diretor (Truffaut), personagem (Doinel) e ator (Léaud) parecem dialogar e se confundir todo o tempo, em uma aposta de jogo concretizadora de uma imagem-tempo relacionada ao vínculo que une o fazer cinema na tela e fora dela, constituída por um devir perpassado pelo acaso e pela necessidade de liberdade criadora exigida para a arte pensante e que se pensa.

Acossado, de Godard, foi lançado no mesmo ano (1959), e conduziu a um patamar ainda mais ousado a constituição cinematográfica da imagem-tempo. Criado a partir de um argumento co-escrito com Truffaut, o filme também consagra a maestria da direção de Godard que, tanto quanto o amigo, mostrava saber muito bem o que estava dizendo e fazendo a respeito do cinema moderno. Nesse filme de estreia do diretor, o tom de provocação iconoclástica que se tornaria a digital estilística de Godard já está presente, de saída, na maneira displicente com que se apresenta o protagonista Michel Poiccard (interpretado por Jean-Paul Belmondo, que também se tornou um ator-ícone da *Nouvelle Vague* a partir desse

¹⁷⁶ Retomaremos esse enfoque adiante, ao abordarmos *Acossado*, de Godard, e também a obra de Bergman.

¹⁷⁷ Jean-Luc Douin *apud* Michel Marie, *A Nouvelle Vague e Godard*, p. 195.

filme), parecendo não se importar nem um pouco com o espectador que o assiste na tela do cinema. Seu espaço e tempo são somente seus, e ele se permite compartilhá-los apenas quando há algum interesse de sua parte, como quando flerta descompromissadamente com Patricia (interpretada por Jean Seberg). Para Deleuze, *Acosado* inicia-se com uma balada extraordinária, de onde é possível extrair-se todo um universo de opsignos e sonsignos, próprios das situações óticas e sonoras às quais se volta com ênfase o cinema moderno¹⁷⁸.

O indeterminismo, o acaso, o perambular sem rumo definido e os tempos mortos, tudo isso trabalhado por meio de cortes irracionais, secos, são algumas das principais assinaturas do filme. Conforme Deleuze, não há mais sequências perfeitas e resolvidas, apenas dissonâncias e cortes irracionais, já que não se busca mais harmônicos na imagem, mas deflagadores de situações não necessariamente vinculadas entre si, submetidas a saltos no tempo, ao atonal, a elipses sem *raccord*¹⁷⁹. “No método Godard, não se trata de associação. Dada uma imagem, trata-se de escolher outra imagem que induzirá um interstício *entre* as duas. Não é uma operação de associação, mas de diferenciação [grifo do autor]”¹⁸⁰.

Com isso, o falso *raccord*¹⁸¹, ou corte irracional, como o define Deleuze¹⁸², passa a ser muito utilizado não apenas por Godard, mas como uma das principais técnicas a definir a digital estética da *Nouvelle Vague*. Não se trata, porém, ainda segundo ele, de dizer que somente haja descontinuidade, em detrimento de uma continuidade. O que ocorre é uma *predominância* do corte racional no cinema clássico e do irracional no cinema moderno. Dessa forma, em Godard, por exemplo, o diálogo entre duas imagens acaba por traçar um caminho que não necessariamente as leva a se relacionar entre si¹⁸³. “A imagem moderna instaura o reino das ‘incomensurabilidades’ ou dos cortes irracionais: quer dizer que o corte já não faz parte de uma imagem ou outra, de uma sequência ou outra que ele separa e reparte. (...) O intervalo liberta-se, o interstício torna-se irreduzível e vale por si mesmo”¹⁸⁴. Sobre o conceito de incomensurabilidade aqui mencionado por Deleuze em relação ao cinema, é possível traçar, a nosso ver, uma interface arte-ciência, já que, conforme já dissemos, especialmente no segmento em que nos debruçamos sobre o diálogo a respeito do acaso, entre

¹⁷⁸ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 19.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 216.

¹⁸¹ Em oposição ao *raccord*, mudança de plano que não se preocupa necessariamente com uma lógica de continuidade.

¹⁸² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 218.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 218.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 328-9.

Haroldo de Campos e o físico Luis Carlos de Meneses, a ciência também trata a questão do incomensurável, ou imponderável, como função altamente relevante em seu debate muito moderno.

Em *Acossado*, temos um exemplo relevante logo em uma das primeiras sequências que mostra a personagem Michel perambulando de carro. Tempo morto constituído por um longo trajeto ao longo de uma avenida ladeada por árvores, com sequência definida por cortes secos editados em falsos *raccords*, durante o qual ele cantarola e fala consigo mesmo em voz alta. A câmera incerta, oscilante, toma então o lugar do passageiro, no banco da frente ou de trás, inferindo a participação do espectador e, a certa altura, Michel surpreende ao encarar a câmera-passageiro e começar a conversar, em sua típica atitude displicente, com este suposto espectador-interlocutor. Aqui Godard revisita Bergman que, em *Monika e o Desejo* (1953), já romperá a sintaxe dos filmes clássicos¹⁸⁵, fazendo Monika (Harriet Andersson) olhar direta e sedutoramente para a câmera, em um intenso diálogo silencioso com o espectador-interlocutor, embalado apenas pela música “*Ragtime*”, do compositor sueco Reinhold Svensson, por aproximadamente 30 segundos, em um *close-up* já clássico.

O jazz de Martial Solal, compositor da trilha sonora de *Acossado*, complementa com leveza a sequência, sugerindo um tom tão descompromissado quanto o da personagem. Nesse sentido, Godard inova também na escolha musical, pois até então o jazz era mais comum em filmes *noirs*. De fato, a atitude de Michel e o fato de ele sacar uma arma do porta-luvas nessa sequência também infere um tom de *gangster* de cinema *noir*, índice da apreciação de Godard pelos filmes americanos, também esta uma característica dos membros da *Nouvelle Vague*. As sequências se dão em meio a alternâncias entre espaços privados, em geral apertados – como o quarto de Patrícia –, contrapondo-se à amplitude dos espaços públicos – as ruas movimentadas de Paris. Em mais uma referência de diálogo com o cinema hollywoodiano, só que atualizado para uma imagem feminina que sugere mais independência e autonomia, inclusive emocional, Godard apresenta a protagonista loira, de cabelos muito curtos, vestida de maneira informal, com uma camiseta do jornal que ela vende na rua, o *Herald Tribune*, jornal este americano, diga-se de passagem, em contraponto às loiras de coque e *tailleurs* impecáveis outrora enfocadas por Hitchcock. Outro momento de diálogo – dessa vez não somente com o cinema americano, mas também com Truffaut de *Os Incompreendidos* – dá-se quando Michel para diante da entrada de um cinema e observa um cartaz do filme *A Trágica*

¹⁸⁵ José Lino Grünwald, *Vertentes do Cinema Moderno: inventores e mestres*, p. 113.

Farsa (*The Harder the Fall* – 1956), estrelado por Humphrey Bogart. Ao lado do cartaz, uma foto do ator recebe um *close up* e, no enquadramento seguinte, Michel o observa por um longo tempo, enquanto passa o dedo sobre os lábios em um gesto típico do ator americano que ele próprio imita ao longo do filme.

O fator acaso, indeterminismo, faz-se presente já na forma como Godard se propõe a filmar, com improvisações dos atores, muitas vezes estressantes para estes, e sem um roteiro completo pré-definido. A sequência do diálogo entre Michel e Patricia, no carro, e logo a seguir aquela do diálogo entre ela e o namorado americano, no restaurante, mostram usos destacáveis de imagem-tempo por meio de falsos *raccords*. Na edição, Godard faz cortes secos com subtração de instantes de um mesmo plano, fazendo saltar momentos de imagem e fala de um mesmo personagem. Esse uso da imagem-tempo rompe a lógica linear do discurso, aproximando o resultado cinematográfico daquilo que experimentamos no cotidiano: fragmentação, assincronicidade, indeterminismo. A imagem-tempo do já clássico e longo diálogo entre Michel e Patricia, em seu quarto apertado, também se volta à reprodução do tempo próprio do cotidiano. A improvisação exigida por Godard subtrai a possibilidade de linearidade, cedendo lugar a falas e gestos fragmentados, mas nem por isso menos interessantes, enquanto a câmera, sempre próxima e como que confinada com eles no ambiente, acompanha-os de perto.

Nesse filme, a parceria Godard-Truffaut na co-autoria do argumento foi, sabe-se, muito bem-sucedida. O *début* dos jovens diretores não somente os consagrou, mas também redefiniu os rumos do cinema moderno a partir dali. A exemplo dos *enfants terribles* Doinel e René, de *Os Incompreendidos*, Truffaut e Godard também mantiveram uma amizade intensificada em seu início pela paixão ao cinema. Por ironia, contudo, a mesma paixão que os uniu os separou. A postura de Truffaut, mais visceralmente apaixonada pelo cinema, afinal, este salvara literalmente sua vida, leva-o a discordar do amigo e a romper a amizade anos depois, quando Godard passou a se preocupar demais, em sua opinião, com a necessidade de um engajamento político no fazer cinematográfico, talvez, quem sabe, reflexo de alguma culpa social nascida de sua origem burguesa, no seio de uma família abastada. Truffaut, ao contrário, tivera uma origem muito humilde e fora autodidata em cinema. Para ele, fazer cinema não tinha de envolver vínculos políticos. Muito pelo contrário, o cinema como arte pensante deveria envolver primordialmente a liberdade de criação. Para Godard, que se inserira no fazer cinematográfico de forma mais tardia, fazer cinema tinha sim de envolver uma proposta política. Enfim, posturas irreduzíveis que levaram ao rompimento da amizade de

duas das mentes mais brilhantes do cinema moderno. E talvez, arriscamos dizer, quem mais tenha perdido com isso tenha sido o público cinéfilo.

5. Resnais: cineasta-filósofo da imagem-tempo

Ao que tudo indica Alain Resnais é o cineasta preferido de Deleuze¹⁸⁶, conforme já mencionado. Por isso dedicaremos este segmento somente a ele em diálogo principalmente com o filósofo, por considerarmos oportuna a chance de conferir a grandeza de sua arte fazendo-a dialogar com os conceitos de um dos maiores pensadores muito modernos e que tanto a admirou. Esclarecemos, porém, que citaremos de passagem algumas parcerias de Resnais, como aquelas da *Rive Gauche*, ao lado de Chris Marker e Agnès Varda, e também aquelas estabelecidas com Marguerite Duras e Alan Robbe-Grillet.

Para Deleuze, Resnais cria um cinema que filosofa, dada a sofisticação de seu levar a pensar por meio da imagem-tempo. Ainda que na esteira da imagem mental de Hitchcock, da imagem-cristal de Welles – de quem, inclusive, Deleuze considera Resnais como o discípulo mais independente e criativo¹⁸⁷ – e da imagem-tempo da *Nouvelle Vague*, inaugurada por Truffaut e Godard, entre outras influências, Alain Resnais realiza seu cinema de uma maneira bastante particular. A começar por não haver feito parte de maneira direta do grupo da *Nouvelle Vague*, embora sua arte tenha sido amplamente apoiada e elogiada por seus membros. Evidência disso foram os *Cahiers* haverem dedicado, em julho de 1959, uma mesa-redonda só para debater o recém-lançado e primeiro longa-metragem de Resnais, *Hiroshima mon Amour*, inclusive tendo Godard como um dos palestrantes a elogiá-lo, além de Rivette e Rohmer, entre outros¹⁸⁸. De Truffaut, recebera o seguinte comentário em um artigo publicado no ano anterior, quando Resnais ainda se dedicava somente a documentários: “Será preciso esperar Alain Resnais tornar-se diretor de longa-metragem para finalmente vermos filmes ‘de esquerda’ bons e belos”¹⁸⁹.

¹⁸⁶ François Dosse, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*, p. 329.

¹⁸⁷ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 141.

¹⁸⁸ Cf. “Table ronde sur *Hiroshima mon amour*, d’Alain Resnais” (*Cahiers du cinema*, no. 97, juillet 1959) in: Antoine de Baecque e Charles Tesson (orgs.). *La Nouvelle Vague: petit anthologie des Cahiers du Cinéma*, pp. 36-62.

¹⁸⁹ Antoine de Baecque, *Cinefilia*, p. 224.

Juntamente com Chris Marker e Agnès Varda¹⁹⁰, ao lado dos quais iniciara a carreira como documentarista, Resnais fundou um grupo paralelo vinculado à *Nouvelle Vague*, batizado de “*Rive Gauche*” (Margem Esquerda)¹⁹¹. Nesse grupo, que também abrigava outros cineastas de esquerda, os três acabaram por se tornar os nomes mais destacados. O gosto pela literatura e a fidelidade à militância política de esquerda, unidos aos jogos com estados de consciência, desmantelamento ficcional, embaralhamentos do tempo e do espaço, perda da identidade das personagens, labirintos de espelho que desfaziam a ilusão realista, além do gosto pela narrativa impessoal, nascida da atuação como documentaristas, era a tônica a embalar o trio e também o que os levou a serem respeitados pelos exigentes vanguardistas da *Nouvelle Vague*. Em termos resumidos, o que diferenciou os dois movimentos artísticos foi que os membros da *Rive Gauche* continuaram fazendo cinema a partir da literatura, rendendo ao cinema alcances como aqueles desejados pelos *nouveaux romanciers*¹⁹², enquanto os membros da *Nouvelle Vague* defendiam o cinema de autoria. Todavia, a maneira como o cinema de Resnais, Marker e Varda construía genialmente a imagem-tempo, com características próprias do cinema de autoria, tornou-os, por fim, tão respeitados e admirados quanto os diretores da *Nouvelle Vague*. Tais perspectivas de convergência para um mesmo estilhaçamento ficcional explicam também a parceria entre Alain Resnais e os escritores Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, também autores de extensa filmografia e, respectivamente, roteiristas de *Hiroshima mon amour* (1959) e *Ano passado em Marienbad* (1961). Para Deleuze, o agenciamento artístico entre Resnais e Robbe-Grillet chega mesmo a alcançar requintes de interface com a ciência: “É sempre esta a diferença que vemos entre Resnais e Robbe-Grillet: o que um obtém pela descontinuidade das pontas de presente (saltos), o outro obtém pela transformação dos lençóis contínuos de passado. Há um probabilismo estatístico em Resnais, muito diferente do indeterminismo de tipo ‘quântico’ em Robbe-Grillet”¹⁹³.

Deleuze aponta Resnais como o diretor que inaugura uma nova concepção de tempo e memória que conduz a um cinema do pensar. Para ele, trata-se de um cinema que filosofa, mantidas as proporções entre o que criam, a seu ver, a filosofia (conceitos) e a arte (*affectos* e

¹⁹⁰ Analisaremos no próximo segmento, em diálogo com Deleuze, aspectos sobre tempo-memória na obra de ambos.

¹⁹¹ Antoine de Baecque, op. cit., p. 297.

¹⁹² Cf. Leda Tenório da Motta, *Roland Barthes: uma biografia intelectual*, pp. 90-1; Antoine de Baecque, op. cit., p. 268.

¹⁹³ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 146.

perceptos). Nesse sentido, o tratamento dado à questão do tempo-memória se mostra singular na obra de Resnais, proporcionando meios para esse filosofar cinematográfico levado a cabo pela imagem-tempo direta. Em sua obra, mergulha-se diretamente no tempo-memória através da imagem-tempo. Não uma memória psicologizante, que nunca seria capaz de representação direta. Tampouco nos remete Resnais apenas a uma imagem-lembrança, que surgiria associada a um antigo presente. De fato, ele explora alcances de memória mais profundos, ao trabalhar a imagem-tempo direta e alcançar diretamente no passado o que não se consegue alcançar na lembrança. Para um tal desafio, o mero uso de *flashbacks* não se mostra suficiente. Por isso a câmera de Resnais é sempre um prolongar-se da imagem no tempo, com infundáveis *travellings* e planos-sequência a concretizar a imagem-tempo direta¹⁹⁴.

Toda a Memória do Mundo (*Toute la Mémoire du Monde* - 1956), curta-metragem de 22 minutos, interessa-nos inicialmente como exercício de fundamentação temática e estilística para Resnais, e por haver sido elaborado em sua época de documentarista, quando ele ainda não havia se dedicado a nenhum longa-metragem. Nesse curta, já é possível perceber evidentes marcas estilísticas que viriam a ser retomadas posteriormente pelo diretor em seus longa-metragens, em caráter revisionista e de aprofundamento de sua filosofia cinematográfica.

O conjunto da composição artística de *Toda a Memória do Mundo* pode ser identificado como um “filme-ensaio”, conforme a concepção definida por Arlindo Machado para documentários que ganham consistência porque, para além do mero registro de uma realidade, alcançam a construção de uma “visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão”¹⁹⁵. Por essa via, quando um documentário alcança o *status* de ensaio, torna-se um filme-ensaio por suscitar, ainda conforme Machado, “reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo”¹⁹⁶. Dessa forma, portanto, define-se *Toda a Memória do Mundo*: um filme-ensaio em que Resnais elege metonimicamente a Biblioteca¹⁹⁷ (representada pela Biblioteca Nacional da França) como objeto de uma reflexão ampla, densa e complexa sobre o Tempo, a Memória, o Mundo. Por oportuno, enquanto ainda percorremos as primeiras veredas de análise desse curta de Resnais, lembremos Borges, também um

¹⁹⁴ Ibid., p. 53.

¹⁹⁵ Arlindo Machado, “O Filme-Ensaio”, p. 6.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Utilizaremos Biblioteca, com “B” maiúsculo, por entendermos nessa escolha lexical e semântica, o sentido universalista empregado por Resnais em sua visão cinematográfica sobre o conceito de biblioteca.

pensador de refinadas reflexões sobre as questões do tempo e da memória, espelhos e labirintos: “O homem, o imperfeito bibliotecário, pode ser obra do acaso ou dos demiurgos malévolos; o universo, com seu elegante provimento de prateleiras, de tomos enigmáticos, de infatigáveis escadas para o viajante (...) somente pode ser obra de um deus”¹⁹⁸. De fato, conforme veremos, talvez não seja de todo ousado dizer que Resnais parece mesmo dialogar com o escritor argentino em vários momentos do documentário.

Nesse filme-ensaio, a forma descritiva e contemplativa da hábil direção de Resnais não se mostra interessada somente no conteúdo memorialista da Biblioteca, mas sobretudo nos procedimentos que levam à organização dessa memória. Por esse caminho, o diretor atribui também uma qualidade filosófico-científica a seu fazer cinematográfico. Resnais “age como uma espécie de observador-cientista das ações e do comportamento humanos, buscando descrever como um sentimento passa do particular ao coletivo, e deste ao particular novamente. Como se os sentimentos não fossem a manifestação de uma interioridade (única, exclusiva e psicológica), mas sim a encarnação momentânea de uma força atemporal e apessoal”¹⁹⁹.

Para Deleuze, afirmar que as personagens de Resnais são filósofos não significa que falam de filosofia, nem tampouco que o diretor aplica conceitos filosóficos ao cinema. Na verdade, Resnais inventa um *cinema de filosofia*, proposta até então inédita na história do cinema²⁰⁰. Infere também, em uma leitura bastante original, uma interface entre o cinema de Resnais e a ciência, como aquela desenvolvida por Prigogine: “Resnais não aplica dados da ciência ao cinema, mas cria por seus próprios meios cinematográficos algo que tem correspondente na matemática e na física (assim como na biologia, explicitamente invocada em *Meu tio da América*). Podemos pensar numa relação implícita entre Resnais e Prigogine”²⁰¹. Essa relação implícita entre o cineasta e o cientista também nos interessa de perto, sobretudo por indiciar a maneira como, em *Toda a Memória do Mundo*, o diretor enxerga a Biblioteca como um universo potencialmente entrópico, caótico, porque impregnado pelo tempo-memória inerentes à sua constituição como sistema, mas cuja dinâmica operacional tende a uma ordem que se manifesta a partir de uma adaptabilidade

¹⁹⁸ Jorge Luis Borges, “A Biblioteca de Babel” in: *Obras Completas*, Vol. I, pp. 516-523.

¹⁹⁹ Alcino Leite Neto, “As chansons de Resnais e o tango-soul de Ms. Dynamite”, in: Folha on-line - Site oficial da Mostra Alain Resnais (2008), p. 2.

²⁰⁰ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, pp. 249-250.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 145.

particularizada à maneira como essa memória é conservada por seus funcionários, acessada por seus usuários/leitores e valorizada por sua própria arquitetura monumental.

Ilya Prigogine, laureado com o Nobel de Química em 1977, e cientista de finas percepções sobre interfaces, voltou considerável parte de seu pensar à investigação de como “ordem e organização podem emergir de condições complexas envolvendo aleatoriedade, estocasticidade e caoticidade. O que ele chamava de ‘ordem a partir das flutuações’”²⁰². O termo “ordem” se refere, nesse sentido, ao conceito empregado pelos físicos, abrangendo não somente a ordem definida matematicamente, mas também o conceito mais complexo de “organização”. Assim sendo, Prigogine emprega o conceito de “ordem” para se referir à ordem por simetria e sequenciamento, como aquela que, por exemplo, dá-se na formação dos cristais, e também para se referir a formas mais complexas de organização, com maior grau de organicidade, como os sistemas vivos. Em resumo, “Prigogine trabalhou principalmente com a rota que leva do que é entrópico ao que é organizado”²⁰³. Sobre o interesse investigativo do cientista, Jorge Albuquerque Vieira nos conta que: “No século XX duas tendências complementares foram instaladas pelos teóricos de consciência ampla: a primeira, perseguindo a pergunta de como um sistema organizado pode transitar para a desordem e o caos; a segunda, pesquisando a rota contrária, de como uma realidade confusa e caótica pode gerar sistemas organizados e sofisticados em termos de funcionalidade e adaptabilidade. Prigogine trabalhou principalmente nesta última”²⁰⁴.

Mantendo-se as devidas proporções, também não nos parece de todo ousado aplicar-se ao argumento aqui desenvolvido a relação implícita entre os interesses de Prigogine e Resnais, apontada por Deleuze, ao ambiente da Biblioteca Nacional da França registrado em *Toda a Memória do Mundo*. O que se percebe no olhar cinematográfico de Resnais, por meio, por exemplo, de inúmeros *travellings*, flutuações entre sombras e claridades, comparações entre o ambiente da Biblioteca, que mantém os livros aprisionados, e aquele de uma prisão verdadeira, com seus vigias uniformizados similarmente e de maneira austera, é que tudo isso em conjunto parece anunciar um mistério, ou *jogo*, a ser desvendado pelas câmeras. Esse olhar cinematográfico identifica-se metaforicamente aos estudos de Prigogine, conforme Deleuze, no sentido de enxergar a existência de uma “ordem por flutuação” nesse universo-biblioteca. Traçando-se um possível paralelo entre o recorte de Resnais e aquele de Prigogine

²⁰² Jorge Albuquerque Vieira, “Ilya Prigogine: entre o tempo e a eternidade”, p. 291.

²⁰³ Ibid., p. 292.

²⁰⁴ Ibid.

e Stengers em *A Nova Aliança*, uma das obras que se tornou referência sobre os estudos de Prigogine, temos que o universo-sistema da Biblioteca de Resnais, ordenado por flutuações, dá-se quando o determinismo dinâmico cede lugar à dialética complexa entre *acaso* – memória infinita, labiríntica, armazenada na Biblioteca com suas incontáveis e aleatórias possibilidades de acesso – e *necessidade* – atividades de seleção e ação de leitura de obras e documentos por leitores e bibliotecários, interação entre o mundo interno e externo – a uma distinção entre regiões entre duas bifurcações, onde as leis médias, deterministas, dominam. A ordem por flutuação – sistema que nutre a Biblioteca e a mantém viva – opõe ao universo estático da dinâmica um mundo aberto, cuja atividade produz a novidade, cuja evolução é inovação, criação e destruição, nascimento e morte²⁰⁵.

Nesse sentido, infere-se a evidência desses aspectos em momentos do próprio texto que narra o curta-metragem, lírico em grande medida, enfatizado pelo tom demiúrgico do narrador em *voz-over*²⁰⁶: “A biblioteca é um modelo de memória”; “Para tornar possível a consulta a essa gigantesca memória...”; “A Sala de Leitura de Periódicos é testemunha de um mundo em permanente mudança”; “Sem catálogos, essa fortaleza seria um labirinto. Foi necessário desenvolver classificações as quais, passado o tempo, tornaram-se lei” – essa afirmação, inclusive, enfatiza o método científico aplicado à Biblioteca, ou seja, classificações transformadas em lei –; “Um catálogo que será sempre uma obra em processo”; “O livro está guardado. É determinado a que campo está relacionado. É identificado. É indexado” – outro exemplo da metodologia científica aplicada ao sistema da Biblioteca.

A relação implícita entre a biblioteca cinematográfica de Resnais e o que Prigogine e Stengers apresentam como o conceito de entropia que tende a um modelo de equilíbrio também pode ser inferida, por transposição metafórica, nas palavras de ambos os cientistas: “Quer examinemos uma célula ou uma cidade [aqui, por extensão, a Biblioteca também como representação de um agenciamento de interações, em termos deleuzeanos], a mesma constatação se impõe: não somente esses sistemas são abertos, como vivem de sua abertura, alimentam-se do fluxo de matéria e de energia que lhes vêm do mundo exterior. (...) A cidade e a célula [por extensão, também a Biblioteca] separadas do seu meio, morrem rapidamente,

²⁰⁵ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *A Nova Aliança*, p. 150.

²⁰⁶ *Voz-off* e *voz-over* são vozes narrativas situadas fora do campo da imagem. A *voz-off* dialoga com os personagens e faz parte da diegese ficcional. Embora a personagem não esteja em cena, sabe-se quem está falando. A *voz-over* se situa fora do mundo das imagens, dirige-se aos espectadores para narrar a história, mas não se sabe quem está falando. Quem está no filme não ouve a *voz-over*, posto que ela não se insere no interior da diegese ficcional.

pois são parte integrante do mundo que as nutre, constituem uma espécie de encarnação, local e singular, dos fluxos que elas não cessam de transformar”²⁰⁷.

As câmeras e a edição atenta de Resnais registram, de fato, os movimentos que nutrem a vida da Biblioteca, por meio de seus fluxos em constante transformação, sustentados por sua constituição fundamentalmente memorialista, marcada pelo devir. Daí a opção de Resnais pelos incontáveis *travellings*, ou seja, o registro de um universo em constante movimento no tempo. Em outras palavras, imagem-tempo direta. Ghislain Cloquet, responsável pela fotografia desse curta-metragem, nos conta que, com seus *travellings*, Resnais quis criar um efeito de foguete a atravessar a Biblioteca, ou de um peixe na água. Para ele, o espectador podia até ter a chance de fazer uma consulta naquele espaço, mas provavelmente nunca teria a chance de atravessar aquele universo memorial de foguete. Diz-nos ainda Cloquet: “Emprego a palavra *universo* de propósito. Creio, com efeito, que – como todos os grandes diretores – Resnais é alguém que criou um universo. Os diretores medíocres contam anedotas, fazem personagens se moverem, mas não abrem perspectivas para um espaço mental. Antes que Resnais filmasse *Marienbad*, dificilmente nos dávamos conta de que se tratava de um espaço mental. Sem dúvida Resnais fez, em *Toda a memória*, a maquete, o rascunho, daquilo que iria ser um de seus grandes filmes”²⁰⁸. Sobre a evidente lucidez artística do diretor sobre o registro do tempo-memória, tem-se ainda a afirmação de Deleuze: “A noção de idade, idades do mundo, idades da memória, está profundamente fundada no cinema de Resnais: os acontecimentos não se sucedem apenas, não têm apenas um curso cronológico, eles não param de ser remanejados conforme pertencem a este ou àquele lençol de passado, a este ou àquele contínuo de idade, todos coexistentes”²⁰⁹. A atividade de seleção e ação de leitura das obras pelos leitores, que alimenta o fluxo da interação entre o mundo interno e externo à Biblioteca, é filmada de modo muito original por Resnais, em um *travelling* em plano médio mostrando a extensão de incontáveis leitores posicionados lado a lado ao longo de várias mesas muito extensas, organizadas em perfeita simetria geométrica, enquanto o narrador em *voz-over* os compara a “pseudo-insetos comedores de papel” só que munidos de individualidade intelectual, diferentemente de insetos verdadeiros. O belo texto, mais uma vez, enfatiza com lirismo as imagens: “Não é mais o mesmo livro. Costumava ser parte de uma memória abstrata, universal, indiferente. Lá, todos os livros eram iguais, todos

²⁰⁷ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, op. cit., p. 102.

²⁰⁸ Bernard Pingaud e Pierre Samson. *Alain Resnais ou a Criação no Cinema*, pp. 99-100.

²⁰⁹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 146.

usufruíram de uma atenção tão tenra quanto a que Deus dispensou aos homens. Aqui é selecionado, preferido, indispensável aos seus leitores, arrancado de seu mundo para alimentar esses pseudo-insetos comedores de papel, irremediavelmente diferentes dos verdadeiros insetos em que cada um é ligado ao seu assunto particular”²¹⁰.

Enquanto o narrador em *voz-over* mantém seu tom enfático ao elencar as infinitas áreas do conhecimento que podem ser ali acessadas: “Astrofísica, Fisiologia, Teologia, Taxionomia, Filologia, Cosmologia, Mecânica, Lógica, Poética, Tecnologia...”, um novo *travelling*, dessa vez em plano geral, mostra inúmeros corredores, só que, em vez de livros, eles são compostos por leitores enfileirados e concentrados diante de suas leituras particulares dedicadas a essas inúmeras áreas do conhecimento. Também com uso de *travelling* é que Resnais registra a arquitetura do salão principal de leitura, atravessada por imponentes arcos sustentados por pilares. Sabemos que “pilar” (base de sustentação) e “memória” são frequentemente utilizadas como metáfora – pilar(es) da memória – para sugerir sua conservação. A analogia, nesse plano da filmagem de Resnais, não deixa de ser interessante. A memória ordenada – flutuação entrópica que tende à ordenação, lembrando-nos novamente Prigogine – não se encontra apenas nos livros e documentos da Biblioteca, mas, conforme o registro cinematográfico de Resnais, evidencia-se visual e organicamente também na arquitetura de sua construção marcada por uma intensa simetria geométrica.

De fato, a ênfase no registro dessa simetria surge já no início do curta-metragem, aliada ao jogo de luz – ambientes claros *versus* ambientes escuros – com os quais Resnais já atesta o estilo que viria a ser retomado em seus longa-metragens. Em *Ano Passado em Marienbad*, por exemplo, também é perceptível o trabalho de luzes e sombras como demarcação de uma espécie de jogo de uma memória oscilante, imponderável, fugidia, em suas obscuridades com lampejos de revelação. Quanto à identificação da paisagem, ou de ambientes internos, com os estados mentais nos filmes de Resnais, Deleuze nos concede uma leitura bastante original. Segundo o filósofo, para Resnais as paisagens também se mostram como estados mentais, e estes, por sua vez, surgem como cartografias de estados cristalizados entre si, em forma geométrica, mineralizada. E acrescenta: “A identidade do cérebro com o mundo é a noosfera de *Eu te amo, eu te amo [Je t’aime, je t’aime – 1968]*, pode ser a infernal organização dos campos de extermínio, mas também a estrutura cósmico-espiritual da Biblioteca Nacional. Em Resnais esta identidade aparece menos num todo do que no plano de

²¹⁰ Alain Resnais, *Toda a Memória do Mundo*, citado nas referências videográficas.

uma membrana polarizada que nunca cessa de pôr em contato ou trocar foras e dentro relativos, relacionando-os uns com os outros, prolongando-os e remetendo uns aos outros”²¹¹.

Dessa forma é que nos chama a atenção, logo no início do curta-metragem, a maneira como Resnais mostra o ambiente inicialmente obscuro dos porões da Biblioteca ser de repente iluminado por um holofote de *set* ao mesmo tempo em que um microfone despenca do alto para o meio da tela, de modo inusitado e em primeiríssimo plano, anunciando metalinguisticamente a *voz-over* demiúrgica do narrador que, junto à predominância dos *travellings*, passa a guiar o espectador pelo jogo de desvendamento da biblioteca-universo. Em um ambiente onde, de início, imperam caos e trevas, ou seja, os porões sombrios com suas pilhas de livros e documentos antigos, anuncia-se de repente a luz e a demiúrgica voz narrativa que passa a nos apresentar o próprio universo, a Biblioteca. A mesma que Deleuze define como “estrutura cósmico-espiritual”²¹² ou que Borges considera como “o universo, com seu elegante provimento de prateleiras, de tomos enigmáticos, de infatigáveis escadas [que] somente pode ser obra de um deus”²¹³.

Resnais nos revela assim – na mesma esteira em que Deleuze nos propõe serem a arte, a filosofia e a ciência igualmente criadoras – sua original e labiríntica geometria cinematográfica aplicada à Biblioteca, matizada por todo um conjunto de opostos complementares. Definimos “oposto complementar” a uma espécie de marca estilística aparentemente paradoxal em Resnais e já considerada, em outros termos, por seus estudiosos: ao mesmo tempo em que mantém o filme quase absolutamente sob seu controle, também se permite diferentes graus de experimentalismo durante as filmagens²¹⁴. Por esse viés, vê-se em *Toda a Memória do Mundo* alguns opostos que se complementam na proposta do diretor: caos e trevas *versus* ordenação e claridade; entropia *versus* organização; simetria *versus* assimetria; universo interno *versus* universo externo; prisão *versus* liberdade.

Após a sequência inicial nos porões da Biblioteca, metáfora para o universo imponderável da memória, um corte seco conduz à sequência seguinte: em plano panorâmico surge o telhado abobadado da Biblioteca Nacional, em forma de cúpula e em contraste com a quadratura das construções ao redor. Dois enquadramentos em *zoom* aproximam para o plano de detalhe a imagem externa da cúpula, iniciando-se então o jogo da geometria cinematográfica de Resnais, a partir de um *travelling* da parte externa da cúpula. Nesse seu

²¹¹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 247.

²¹² Ibid.

²¹³ Jorge Luis Borges, “A Biblioteca de Babel”, *Obras completas* vol. I, p. 517.

²¹⁴ Cf. Bernard Pingaud e Pierre Samson, op. cit.

jogo de desvendamento da Biblioteca como metáfora da memória da humanidade, identifica-se seu olhar voltado também à captação dessa memória como algo inerente à própria arquitetura do lugar, inferido na imponência de sua geometria colossal que a transforma em uma espécie de catedral da memória, do conhecimento. A arquitetura de efeitos contrastantes de Henri Labrouste (1801-1875), aplicada inicialmente à Biblioteca Nacional da França, inovou ao utilizar estruturas trabalhadas em ferro aparente e abóbadas de vidro – índices de leveza visual – em contraste com revestimentos de pedra e colunas densas – índices de densidade visual. Ao que tudo indica, tais contrastes serviram como conjunto visual perfeito à proposta cinematográfica de Resnais. Nesse sentido, fazem-se oportunas também as palavras de Alberto Manguel: “A noção de que a arquitetura é a concretização de uma ideia, de que ela evolui e muda da concepção à conclusão por meio de algo equivalente a um edifício retórico (se considerarmos uma catedral, por exemplo, como uma metáfora para uma teoria filosófica), talvez explique em parte nossa relação com os edifícios que tanto contemplamos como habitamos”²¹⁵.

O conjunto de simetrias arquitetônicas filmado por Resnais, perpassado por seus inúmeros *travellings* e pelo efeito contrastivo da música ininterrupta, por vezes dissonante, de Maurice Jarre, sobre a qual voltaremos a tratar adiante, tudo isso gera um efeito final de leveza que não é de forma alguma aleatório, muito pelo contrário. A precisão e originalidade do conjunto torna-se, de fato, muito singular. Percebemos esse mesmo enfoque nas palavras que Italo Calvino aplica à literatura e que podem aqui ser transpostas, consideradas as proporções, ao efeito final da direção de Resnais: “A leveza para mim está associada à precisão e determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. Paul Valéry foi quem disse: *‘Il faut être léger comme l’oiseau, et non comme la plume’* [É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma]”²¹⁶. De fato, é com leveza de pássaro em pleno voo que Resnais se situa como diretor nesse curta-metragem, em seus incontáveis *travellings* e planos-sequência por entre os corredores de estantes, ou situando câmeras em pontos altíssimos da construção, para observar, então feito pássaro em voo momentaneamente interrompido, o movimento de caos e ordenação que se dá no interior desse monumento de tempo-memória habitado por documentos e seres humanos em devir que é a Biblioteca.

A música de *Toda a Memória do Mundo* foi composta, conforme citado, pelo músico francês Maurice Jarre (1924-2009), que posteriormente seria compositor de várias trilhas

²¹⁵ Alberto Manguel, *Lendo Imagens*, p. 253.

²¹⁶ Italo Calvino, *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, p. 28.

sonoras famosas, entre elas *Lawrence da Arábia* (1962), *Doutor Jivago* (1965) e *Passagem para a Índia* (1984). “É preciso distinguir a música dos curta-metragens de Resnais da dos seus longa-metragens. A primeira, mais seca, precisa, ajustada à montagem, é o suporte essencial do lirismo. Por conseguinte, é muito abundante: em *Toda a memória do mundo* ela não é interrompida em praticamente momento algum. A música dos longa-metragens é menos rigorosamente ajustada ao ritmo das imagens”²¹⁷. O que surpreende, no entanto, é a música ininterrupta de Jarre não ser melancólica, como supostamente se esperaria da trilha sonora de um curta-metragem a evocar o tempo-memória de uma Biblioteca. Os acordes agudos e dissonantes por vezes parecem até gerar um certo incômodo, competir, contrastar com as imagens, rompendo expectativas. Ainda que seja possível perceber que a música foi composta posteriormente à filmagem, pois, em algumas sequências, ela enfatiza as imagens com notas mais marcantes, como, por exemplo, durante o efeito de varrido sobre uma fileira de lombadas de livros em que a música acelera, ou na sequência, em plano médio, em que algumas silhuetas de pessoas aparecem de perfil com olhar fixo no alto, diante de soleiras de portais onde se leem as designações de várias salas de trabalho da Biblioteca: “Publicações; gravuras; medalhas e antiguidades; periódicos; mapas e planos; manuscritos”. A cada corte seco, a música marca fortemente, com notas agudas e intensas, cada novo plano, gerando uma breve mas insistente dramaticidade enfatizada também pelo fato de alguns perfis apresentarem apenas a silhueta do rosto da pessoa enquadrada. “No plano formal, o uso das músicas originais instala variadas rupturas temporais na descrição realista, ao fazer estratos do passado eclodirem no presente narrativo. Longe de aumentar o sentimentalismo do filme, (...) o método cria uma lógica de ‘jogo’ e ‘surpresa’ dentro da narrativa que rompe com o desenvolvimento psicodramático da trama. Pela música, paradoxalmente, o filme se intelectualiza no nível da recepção”²¹⁸. Assim, o olhar agudo e em constante deslocamento (*travellings*) de Resnais nos conduz pelos meandros desse colossal labirinto arquitetônico-memorialista, embalado pela música insistente de Jarre.

A presença humana não surge de imediato. Ela é introduzida aos poucos, primeiro na forma da silhueta de um homem que se desloca pelos corredores da Biblioteca, depois como a bela estátua de um nu feminino da cintura para cima e que lê um manuscrito, surgida de repente, em corte seco, em meio aos *travellings* iniciais, e que nos surpreende pela leveza de suas formas sinuosas e expressão compenetrada, quebrando a rigidez das regulares formas

²¹⁷ Bernard Pingaud e Pierre Samson, op. cit., p. 135.

²¹⁸ Alcino Leite Neto, “As chansons de Resnais e o tango-soul de Ms. Dynamite”, p. 2.

geométricas anteriores. Algumas sequências depois é que Resnais faz surgir, de fato, um número maior de presenças humanas ao enquadrar inúmeras mesas ocupadas por leitores, no setor de manuscritos, utilizando uma grua para um *plongée*, seguido de *contra-plongée*, das mesas de leitura ao teto da sala. Um novo *travelling* pelas mesas de leitura culmina sobre duas estátuas posicionadas a um canto da sala, com o enquadramento mantendo a primeira delas em *close* e a outra em segundo plano. Seguem-se então vários *close-ups* das estátuas presentes no interior da Biblioteca. Aqui Resnais já parece revelar seu interesse por uma possibilidade de captação expressiva de estátuas, que seria retomado, por exemplo, em *Ano Passado em Marienbad*.

Em uma das sequências mais marcantes, desenvolvida por meio de *raccords*, acompanhamos o percurso de um funcionário que deposita um livro sobre um carrinho, antes de empurrá-lo por vários corredores. Com a câmera posicionada no ponto mais alto de uma escada em espiral, Resnais realiza o enquadramento que mais se destaca nessa passagem, mostrando o funcionário e o carrinho cruzando o centro da espiral vários andares abaixo. O belo enquadramento reforça a ideia de repetição e labirinto, imagem que nos lembra a metáfora sugerida por Borges em seu conto antológico *A Biblioteca de Babel*. Reforça-se nesse enquadramento, também borgianamente, a geometria simétrica da arquitetura da Biblioteca com seus espelhamentos labirínticos.

Adiante, em plano de conjunto, a câmera desvia-se lentamente do funcionário e seu carrinho e enquadra, a partir de um plano mais elevado, inúmeras estantes repletas de livros e funcionários uniformizados com trajes escuros, arrematados por quepes, circulando por entre elas. O ambiente pouco iluminado e a posição simétrica das estantes, diante das quais se destacam corrimãos de ferro, bem como a postura austera dos funcionários lembram o ambiente de uma prisão. Mais uma vez, a *voz-over* demiúrgica do narrador serve como reforço às imagens que sugerem prisão, labirinto e espelhamento, por meio de palavras e frases utilizadas por referência semântica ou por repetição enfática no texto: “Para garantir sua liberdade, [o homem] constrói fortalezas”; “Em Paris as palavras são aprisionadas na Bibliothèque Nationale”; “Como um prisioneiro, [o livro] aguarda o dia de sua classificação”; “Uma vez selado, o livro não pode escapar a qualquer procura”; “Uma fortaleza silenciosa, a Biblioteca Nacional abriga muitos tesouros. Isso merece mais que a atenção, mais que o bastante para encher 100 filmes” – nesta frase, inclusive, infere-se também a metalinguagem – “Uma vez catalogado, o livro irá ao ponto exato, assinalado para ele no labirinto de gavetas, que tem mais de 60 milhas de comprimento”; “Mensagens são interminavelmente cuspidas

pelo labirinto de depósitos”; “O livro anda em direção a uma linha nocional, uma fronteira mais significativa para ele que ir através de espelhos”²¹⁹.

A visão labiríntica de Resnais sobre a Biblioteca iniciava ali uma imagem-conceito que viria a se repetir em seus longa-metragens. “O labirinto é ao mesmo tempo um mundo infinito e um espaço entre quatro paredes. Tal como um *universo em expansão* [entropia], a Biblioteca Nacional, essa grande loja dos conhecimentos ‘eternamente afunda cada vez mais dentro da terra, e se eleva cada vez mais alto na direção do céu’. Mas é também uma imensa casca de caramujo obstruída, que possui suas leis, seus funcionários, sua rede de informações e de transporte. Uma única tomada, através de um vitral, nos deixa entrever o mundo exterior”²²⁰. Sobre os vigias austeramente uniformizados, enquadrados no ambiente perpassado pela penumbra dos corredores da Biblioteca, tem-se as palavras de Jean-Claude Bonnet: “Resnais faz questão de manter o caráter fantasmagórico dos seres que mostra, e de conservá-los num meio-mundo de espectros destinados a se inscreverem um momento em nosso universo mental”²²¹.

Dessa maneira é que se constitui o cinema filosófico de Resnais, repleto de questionamentos implícitos e que “tenta provocar no espectador, através da fluidez fascinante do ritmo combinado com a violência das intenções, aquilo que Lukács chamava de ‘crises salutares’”²²². Ou nas palavras do próprio Resnais: “Meu objetivo é pôr o espectador num estado tal que oito dias depois, ao se ver colocado diante de um problema, o filme o impeça de trapacear e o obrigue a reagir livremente”²²³. Isso nos leva a compreender melhor por que em seus filmes os gestos são por vezes exagerados, as entonações insólitas, a cronologia despedaçada: “Preocupo-me com me dirigir ao espectador em *estado crítico*. Para conseguir isso, tenho de fazer um cinema que não seja natural”.²²⁴ Esse forçar a pensar aplicado em sua arte de forma tão consciente e original é muito provavelmente um dos principais motivos que leva Deleuze a admirá-lo e a considerá-lo um cineasta-filósofo.

Indo mais uma vez ao encontro do argumento aqui desenvolvido, articulado, entre outros fatores, por uma relação implícita entre a arte de Resnais e a ciência de Prigogine, Pierre Samson divide o tempo dos filmes de Resnais em três momentos que vão de uma entropia (caoticidade) inicial, passando por uma ordenação lógica, antes de finalmente

²¹⁹ Alain Resnais, *Toda Memória do Mundo*.

²²⁰ Bernard Pingaud e Pierre Samson, op. cit., p. 175.

²²¹ Apud Gilles Deleuze, *Imagem-Tempo*, p. 249.

²²² Bernard Pingaud e Pierre Samson, op. cit., p. 170.

²²³ Apud Bernard Pingaud e Pierre Samson, Ibid.

²²⁴ Apud Bernard Pingaud e Pierre Samson, Ibid.

desembocar em uma síntese-reflexão²²⁵. Segundo ele, o *primeiro tempo* dos filmes de Resnais é caótico, ligado de alguma maneira a uma sugestão de caos e trevas. Como as cavernas da Biblioteca Nacional que passam aos poucos a ser exploradas pela câmera. Nessa imprecisão inicial, aos poucos uma voz se faz ouvir, inquieta e interrogante, em busca de algum significado, então a obscuridade começa a se desfazer, como no instante em que o microfone surge de repente e inicia a narração. Inicia-se com isso o *segundo tempo*, aquele que nos convida a ver. Da desordem inicial, noturna, surge então um princípio de ordenação. Nesse processo, a câmera de Resnais faz seu papel com notável exatidão: mostra-nos o mundo, o devir e a memória por meio da imagem-tempo direta. O *terceiro tempo* dá-se com a síntese-reflexão e não pode ser exatamente narrado, pois pressupõe, à luz das reflexões deleuzeanas, a visão cinematográfico-filosófica de Resnais, qual seja, aquela que intui a possibilidade de uma realização cinematográfica, mas também a impossibilidade de captura e restabelecimento pleno de uma cronologia dos fatos ligados à memória. Daí, portanto, o constante recurso visual e textual de Resnais à metáfora do labirinto de tempo-memória representado pela Biblioteca, com seus corredores percorridos por insistentes *travellings*. Provável índice para o desejo do diretor de traçar um percurso em devir por entre um universo memorialístico que tenderia naturalmente à entropia (representado pelo conteúdo de conhecimento praticamente infinito presente nos livros), mas que se encontra controlado, ordenado, na forma de infundáveis estantes e prateleiras simetricamente posicionadas em espelhamento. “Se os *travellings* de Resnais são célebres é porque definem, ou melhor, constroem contínuos, circuitos de velocidade variável, seguindo as prateleiras da Biblioteca Nacional”²²⁶. “O centro não está em lugar nenhum, e não há outros lugares: há apenas *lugares de passagem*. Lugares prediletos do cineasta do tempo e do imaginário, que lhe permitem tornar sensível o desenrolar de um tempo de duração inquieta. Se ele escolhe nos mergulhar num labirinto de lugares de passagem é porque a duração, propriamente dita, é apenas uma metáfora: o essencial está no nosso esforço de *remontar* o tempo”²²⁷.

O olhar de cineasta-filósofo de Resnais lida, enfim, por meio de opções técnicas sofisticadas e pelo rigor de sua direção, com a assimetria e descontinuidade oscilante do tempo-memória representadas na imensidão do conhecimento armazenado na Biblioteca, a princípio de modo caótico, em contraste com a simetria arquitetônica, organizacional,

²²⁵ Bernard Pingaud e Pierre Samson, op. cit., pp. 170-1.

²²⁶ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 145.

²²⁷ Bernard Pingaud e Pierre Samson, op. cit., p. 176.

geométrica, presente nas estantes de arquivos e de livros posicionadas em espelhamento vertical e horizontal, sugerindo borgianamente metáforas para labirinto, infinito, tempo, memória. Esta última, por sinal, um tema caro não somente a Borges, mas, sabe-se, também a Proust e Bergson, aos quais Deleuze equipara, em importância, o próprio Alain Resnais: “Essa membrana que torna o fora e o dentro presentes um ao outro chama-se Memória. Se a memória é o tema manifesto da obra de Resnais, não há lugar para procurar um conteúdo latente que seria mais sutil, é preferível avaliar a transformação que Resnais impôs à noção de memória (transformação tão importante quanto as efetuadas por Proust ou Bergson)”²²⁸.

Sobre a abordagem cinematográfica de Resnais comparada à visão proustiana, diz-nos ainda Pierre Samson: “[Em Resnais] o cinema se denuncia como arte da ilusão, e o seu criador como mostrador de sombras. Assim, a verdade não está mais presente nas imagens instáveis de uma memória incerta do que na ordem reconfortante e na luz crua de um presente limitado: está no incessante vai-e-vem da consciência entre esse dia e essa noite; reconhece-se nisso a grande lição de Proust”²²⁹.

As últimas frases de *Toda a Memória do Mundo* apresentam um tom otimista também carregado pelo lirismo que perpassa grande parte do texto: “E isso [o futuro em que estaremos munidos das chaves para esse e outros universos] sucederá por causa desses leitores, cada um trabalhando em sua fatia da memória universal, que guardará os fragmentos de um simples segredo do fim ao fim, um segredo de belo nome, um segredo chamado felicidade”²³⁰. Na visão de Resnais, aqui em diálogo com Deleuze, o que se desenvolve na Biblioteca é “o contrário de um culto da morte. Entre as duas faces do absoluto, entre as duas mortes, morte de dentro ou passado, morte de fora ou futuro, os lençóis interiores da memória e as camadas exteriores de realidade vão se misturar, prolongar, entrar em curto-circuito, formar toda uma vida movente, que é a um só tempo a do cosmos e a do cérebro, e lança clarões de um polo a outro. Os zumbis entoam um canto, só que é o da vida. São clarões de vida o que Resnais chama de ‘sentimento’ ou ‘amor’ [e, por extensão, aqui, de ‘felicidade’] como função mental”²³¹. Por essa via, enfatizada por sua visão de um cinema filosófico e por seu lirismo narrativo e imagético, a Biblioteca Cinematográfica de Resnais apresenta-se, enfim, como um monumento memorialista pleno de vida porque perpassado pelo fluxo constante de interações

²²⁸ Gilles Deleuze, op. cit., pp. 247-8.

²²⁹ Bernard Pingaud e Pierre Samson, op. cit., p. 174.

²³⁰ Alain Resnais, *Toda a Memória do Mundo*.

²³¹ Gilles Deleuze, op. cit., p. 250.

que mantém vivo o conceito de Biblioteca, com vistas não somente ao passado, mas também ao futuro, como eterna guardiã de memórias da humanidade.

Hiroshima mon amour (1959), lançado três anos depois de *Toda a Memória do Mundo* (1956), e primeiro longa-metragem do diretor, atesta, de fato, as palavras quase proféticas de Truffaut de que se deveria esperar pelos longos de Resnais para se ver beleza e qualidade nos filmes “de esquerda”²³². Neste, como nos demais longa-metragens de Resnais que aqui nos servem de referência – *Ano Passado em Marienbad* (*L’Année Dernière a Marienbad* - 1961), *Murièl* (*Murièl ou Le Temps d’un Retour* - 1963) e *Eu te amo, eu te amo* (*Je t’aime, jê t’aime* – 1968) – reencontramos a assinatura estilística do diretor já presente anteriormente em seu documentário. Ao olhar de Deleuze, quando traça o percurso dos curtas para os longos, Resnais inicia por uma memória coletiva, como a da Biblioteca Nacional da França, por exemplo, e termina se voltando para os paradoxos da memória explorada individualmente (*Eu te amo, eu te amo*), a dois (*Hiroshima mon amour*; *Ano Passado em Marienbad*) ou a dois a envolver um grupo de pessoas (*Murièl*). “Do começo ao fim da obra de Resnais, embrenhamo-nos numa memória que vai além das condições da psicologia, memória a dois, memória de vários, memória-mundo, memória-eras do mundo”²³³. Nesse processo, embora caminhe na esteira de Orson Welles, acaba por diferenciar-se deste, que mantinha sempre algum ponto fixo a ligar o agenciamento das memórias das personagens em uma única direção, a exemplo de *Cidadão Kane*. Em Resnais, ao contrário, não há ponto fixo, mas uma relatividade generalizada, pontos movediços (ainda que brilhantes) de um passado que não se conecta a um único ponto, mas a vários pontos brilhantes simultâneos e indiscerníveis que formam, em conjunto, “alternativas indecidíveis entre lençóis de passado”²³⁴. Daí ser considerado por Deleuze como o discípulo de Welles mais independente e criativo²³⁵. Para ele, cada lençol se constitui em um contínuo com duração interna própria, um plano de imanência onde podem ocorrer ou não agenciamentos de tempo-memória. Dessa forma, no cinema de Resnais os fatos e lembranças são sempre de algum modo reagenciados conforme pertençam a um ou outro dos muitos lençóis de passado que compõem o tempo-memória.

Em seu primeiro longa, *Hiroshima mon amour*, de saída Resnais já se volta ao desafio de explorar cinematograficamente, via imagem-tempo, os lençóis de memória de duas personagens que, não por acaso, sequer têm nome. Sabe-se somente que ela é uma atriz

²³² Antoine de Baecque, *Cinefilia*, p. 224.

²³³ Gilles Deleuze, op. cit., p. 145.

²³⁴ Ibid., pp. 142-3.

²³⁵ Cf. Ibid., p. 141.

francesa e ele um arquiteto japonês. Ambos têm um romance durante o qual lençóis de memória se mostram individualizados, como duas regiões incomensuráveis de um passado que ambos tentam compartilhar, via Hiroshima e Nevers, mas que se mostram intocáveis porque indiscerníveis, movediços, perpassados pelo indeterminismo. A bela e poética sequência inicial já prenuncia prováveis índices do que se seguirá no filme: na penumbra (metáfora para o tempo-memória), cinzas (metáfora para o efeito da bomba de Hiroshima) começam a cobrir o corpo dos amantes. As cinzas que começam opacas de repente se tornam brilhantes (metáfora para os pontos brilhantes dos lençóis de passado a serem compartilhados pelas personagens).

O mesmo uso enfático dos *travellings*, trabalhado em *Toda a Memória do Mundo*, ressurgue em cada um dos longas de Resnais que, juntamente com falsos *raccords* e longos planos-sequência, formam sua assinatura cinematográfica. Em nenhum momento Resnais faz uso da técnica de *flashback*. Para os desafios a que se propõe – desnortear o espectador em relação ao tempo-memória e levá-lo a pensar –, essa técnica parece simples demais. Por isso, recorre ao uso exímio da imagem-tempo que faz com que, de fato, as personagens se situem no passado que, de virtual, passa a atual na tela. Cada instante de imagem-tempo é, de fato, cara à exegese dos filmes de Resnais. Mesmo os tempos mortos, como na sequência em que um carro percorre as ruas de Hiroshima enquanto a personagem realiza um monólogo em *voz-off*, declarando seus sentimentos conflitantes, flutuantes em relação ao amante, nas memórias que ela tenta compartilhar, ou então nas cenas fixas ou de *travellings* pelos corredores do hotel, em *Marienbad*, mesmo aí não se trata exatamente de tempo morto, posto haver uma narração imagética implícita preenchida pelo tempo-memória retratado na imagem-tempo.

O uso que o diretor faz da iluminação para representar a obscuridade do tempo-memória também é notável. Em *Toda a Memória do Mundo* já estava presente nos porões de sua biblioteca cinematográfica e ressurgue principalmente em *Hiroshima* e *Marienbad*, enfatizada pela película em preto e branco, como um recurso de imagem-poesia de efeito esteticamente tão belo quanto aquele das fotografias em preto e branco. Em *Hiroshima*, por exemplo, destacamos a belíssima iluminação da sequência do diálogo em que os dois estão em um restaurante e a personagem lembra as angústias vividas em Nevers. Nessa sequência, Resnais metaforiza o acesso ao tempo-memória por meio da penumbra em que o ambiente se mostra envolto, penumbra esta perpassada pelos reflexos fluidos, oscilantes, vindos do lago iluminado que circunda o restaurante. A água a se refletir no rosto das personagens cria um

efeito belíssimo, sugerindo, no tempo-memória virtual representado pela penumbra do ambiente, pontos brilhantes do passado que se atualiza na narração da personagem.

Ano Passado em Marienbad também enfoca a história de um casal. Inusitadamente, ele afirma se lembrar, descrevendo detalhes de como os dois se conheceram e viveram um romance no ano anterior, no mesmo hotel onde se reencontram na exegese do filme, enquanto ela, por sua vez, diz não se lembrar de nada. O mais fascinante nesse filme é o jogo da incerteza. Será que ela não se lembra de fato ou está tentando fugir? Será verdade o que ele conta sobre ambos ou apenas invenção para conquistá-la no presente? A única resposta é sempre a incerteza. Os planos-sequência que iniciam *Marienbad*, em *travellings* mostrando detalhes da arquitetura do teto do hotel, adiante perpassados por espelhos e estátuas mostram, sem dúvida, interfaces com *Toda a Memória do Mundo*. Em voz-off, o narrador anuncia-se em um discurso descontínuo e ecoante, em *fade-in* e *fade-out*²³⁶, a sugerir ecos de memória, imagens-lembrança de um passado indeterminado que ele tenta recompor. Pouco depois, anuncia-se uma voz feminina também em *off*, a insinuar-se por entre as frases desconexas do narrador, questionando-o a respeito das lembranças. A música composta por Francis Seyrig, irmão de Delphine Seyrig, que interpreta o papel principal, exibe um dissonante e insistente som de órgão a permear o diálogo oscilante, criando uma sensação de incômodo no espectador. Pessoas surgem paradas, não em imagem congelada, mas apenas mantidas em uma mesma posição enquanto são mostradas em *travelling*, sugerindo estátuas vivas ou uma espécie de fotografia viva em preto e branco, perpassadas por luzes e sombras. Imagem-tempo a retratar imagens-lembranças. Ouvem-se diálogos simultâneos, fragmentos de discurso, com a música dissonante a reforçar o efeito de descontinuidade, enquanto pessoas surgem refletidas em espelhos. Por meio de elipses, também surgem pessoas e ambientes do hotel, além de corredores labirínticos percorridos em longos *travellings*.

Em Resnais, as estátuas também se tornam quase que personagens, a sugerir um tempo-memória congelado, virtual, que parece se atualizar e ganhar vida e movimento nas personagens do filme. Esse interesse já se mostrara presente em *Toda a Memória do Mundo*, e é retomado em *Marienbad* por meio das sequências do casal no jardim das estátuas. A incerteza e o acaso, sobre o qual Resnais se mostra sempre muito atento, são sugeridos também textualmente no diálogo escrito por Alain Robbe-Grillet em uma sequência em que as duas personagens principais se encontram em uma escadaria, filmadas em campo e

²³⁶ *Fade-in*: surgimento gradual da imagem ou do som; *fade-out*: desaparecimento gradual da imagem ou do som.

contracampo²³⁷ – ela enquadrada em *contra-plongée*, ainda dona da situação ao afirmar que não se lembra dele; ele em *plongée*, posição mais frágil e que apela à memória dela. “Eu esperei muito tempo por você e você está tentando escapar mais uma vez”, afirma ele, em meio às falas do diálogo. Ela então, já evidentemente afetada pela incerteza sobre a veracidade do que ele conta sobre o ocorrido entre ambos no ano anterior, desafia-o a contar o resto da história dos dois e zomba, querendo parecer segura: “Encontramo-nos por acaso, evidentemente”. Ele então é enquadrado em primeiro plano, seguido por um falso *raccord* que salta para um *close-up* de seu rosto, quando ele, enfaticamente, responde: “Não sei”.

No diálogo de ambos, um novo uso complexo da imagem-tempo efetuado por Resnais, mostra uma sequência dos dois em frente ao bar do hotel, na penumbra, enquanto ele relembra detalhes de como a encontrara no ano anterior. De repente, uma imagem muito clara, mostrando a personagem vestida de branco em um quarto muito iluminado – ponto brilhante de passado a se insinuar nas imagens-lembrança dele – surge como um breve piscamento na tela, quase como um efeito subliminar, então se repete a técnica de edição alternado um e outro enquadramento, criando-se um efeito de piscamento na tela. Diante do bar, a expressão do rosto dele é de quem está evocando a memória, enquanto ela o fita com ar indagador. A sequência então salta novamente em elipse para o passado, para a cena clara, “brilhante”, só que dessa vez em outro enquadramento similar, mas não igual ao anterior – imagem-tempo com utilização de elipses a percorrer lençóis de passado. A personagem ri alto na memória do passado (virtual) enquanto no presente (atual), surge ao lado dela, em frente ao bar, uma mulher que também ri alto. A personagem leva então um susto deflagrado pelo som repentino e seguem-se vários falsos *raccords* até que a imagem salta de novo para o lençol de passado onde ela o encara com mesmo ar de espanto do presente. Ouve-se de repente o som de um copo que se quebra – ela o quebrara em meio ao sobressalto – e o enquadramento seguinte mostra o copo aos pedaços no chão, em uma metáfora a sugerir estilhaços, fragmentos de tempo-memória. Evidencia-se o domínio com que Resnais leva a cabo a criação da imagem-tempo em termos de filmagem e edição.

Murièl ou o Tempo de um Retorno é o terceiro filme de Resnais, depois de *Hiroshima* e *Marienbad*. Nele, um grupo de pessoas da cidade de Boulogne é afligido, entre outros focos narrativos, por memórias de um passado perpassado pelas lembranças da guerra da Argélia. De saída, já na primeira sequência, o espectador se vê diante de vários falsos *raccords* durante

²³⁷ Técnica de filmagem e edição utilizada em diálogos para manter verossímil o ângulo de enquadramento alternado das personagens, entre uma fala e outra.

um diálogo entre duas mulheres. Em montagem inusitada – imagem-tempo direta – Resnais mostra um estilhaçamento de imagens em falso *raccords* a saltar em cortes secos enquanto o texto do diálogo entre as mulheres se mantém contínuo. Nesse filme, Resnais inova ao introduzir vozes musicais também a narrar a história, em forma de opereta. Para Deleuze, em *Murièl* há uma memória-mundo, em que as personagens estabelecem agenciamentos de memória que se desmentem, denunciam-se ou se conectam entre si. Nesse filme, as pessoas estão em devir todo o tempo, tanto quanto os móveis sempre em movimento, sempre à venda. Há um contínuo desassossego nas personagens²³⁸. A partir daí, inicia-se uma narrativa fragmentada, onde tudo parece fugidio, efêmero e incompleto. Diferentemente dos outros dois filmes que o antecederam (*Hiroshima* e *Marienbad*), não vemos os longos e contemplativos planos-sequência de *Marienbad*, nem as lembranças sofridas compartilhadas em *Hiroshima*. *Murièl* se mostra mais pontiagudo, tanto quanto as imagens-lembrança a atormentar as personagens. A película colorida subtrai no efeito e não mostra a mesma bela fotografia em preto em branco dos filmes anteriores, mais adequada, inclusive, como retrato dos meandros imprecisos e obscuros do tempo-memória. A opção de Resnais ao retratar o tema da guerra na Argélia talvez tenha sido um dos motivos que o levou a não trabalhar a iluminação mais romântica de *Hiroshima* e *Marienbad*. Em *Murièl*, o agenciamento de memórias descontínuas entre as personagens dá-se como pedra de toque, estilhaçando-se sempre em direções diferentes, mas complementares entre si.

Em *Eu te amo, eu te amo*, Resnais volta à tônica da fragmentação do tempo-memória, dessa vez em alcances ainda mais inusitados. A começar pelo gênero, espécie de ficção científica em que um sobrevivente de suicídio, Claude Ridder, submete-se a uma experiência científica em uma máquina do tempo. Uma escolha como essa só parece reforçar a ideia de quanto Resnais não hesita em se reinventar. Para o poeta e ensaísta José Lino Grünewald, colega de Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari no grupo concretista *Noigrandes*, e que dedicou inúmeros ensaios jornalísticos ao cinema moderno, por fim reunidos em livro, Resnais acrescenta a seus experimentos de tempo-memória também elementos da linguagem surrealista, transpondo uma espécie de escrita automática à sua construção cinematográfica. Em *Eu te amo, eu te amo*, para ele tão importante quanto os anteriores *Hiroshima* e *Marienbad*, Resnais mostra-se extremamente radical no uso da técnica que cria a impressão do aleatório e do acaso na imagem-tempo. E reconhece também o paradoxo da montagem presente na criação de Resnais: por um lado a condução

²³⁸ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 144.

extremamente racional da construção artística subjugada a seu controle em cada enquadramento, cada plano-sequência, construção esta que, inclusive, tenta demiurgicamente controlar o acaso. Por outro, o resultado cinematográfico bem-sucedido exatamente por sua atitude contrária, de utilizar o aleatório e o acaso na estrutura da exegese fílmica. Com isso, em suas palavras, é que em Resnais “o jogo está feito – *homo ludens*”²³⁹. O conceito de jogo, aliás, não passa despercebido em nenhum momento por Resnais. Evidência disso são as cenas de jogo recorrentes em *Marienbad*, entre o marido da personagem e seu suposto amante. Quem será o vencedor a ficar com ela?, é o que ele parece sugerir em cada enquadramento e sequências das jogadas. Em *Eu te amo, eu te amo*, a narração cronológica (com maior nuance de imagem-movimento), enfoca a equipe de cientistas que desenvolve experimentos com uma máquina do tempo. Em paralelo, dá-se a imagem-tempo a retratar as experiências de tempo-memória da personagem dentro da máquina. Para Deleuze, esse filme não trata sobre recordar, mas sobre reviver, de fato, um instante do passado. Todavia, esse instante passado para o homem submetido à experiência é como um ponto brilhante pertencente a um lençol de passado do qual esse ponto não tem como ser destacado²⁴⁰.

A primeira sequência a mostrar o encontro de Claude e Catrine, durante a experiência dele na máquina, é um dos exemplos marcantes do domínio de Resnais sobre a construção da imagem-tempo. Piscamentos de imagem evidenciam a personagem a desaparecer do atual presente diegético e aparecer no passado virtual tornado atual na imagem-tempo. Esse retorno ao passado se dá por meio de metáfora: a personagem aparece de repente mergulhada na água. A partir daí uma sequência estonteante de saltos e repetições entre lençóis de passado ocorre em sequências descontínuas, editadas em falsos *raccords*, em que gestos, falas e instantes das personagens saltam no tempo ou se repetem com insistência desnorteadora, enquanto Claude se sente oscilar entre sua manifestação no presente atual e no passado virtual. Ao situar a personagem diretamente no passado, Resnais explora ainda os lençóis de passado de Claude, em que a lembrança descontínua inicial cede lugar a momentos do cotidiano dele com Catrine vividos no passado do pretérito. Há somente saltos temporais em falsos *raccords* entre as sequências. Os créditos iniciais e também algumas cenas do filme são embaladas por um couro de vozes a sugerir mistério, mas cujo ritmo não parece se ligar diretamente ao contexto da cena. Como no inusitado exemplo de tempo morto mostrando Claude e dois cientistas que o estão levando de carro para o laboratório onde ele se submeterá à experiência. A sequência

²³⁹ José Lino Grünwald, *Vertentes do Cinema Moderno: inventores e mestres*, pp. 109-110.

²⁴⁰ Gilles Deleuze, op. cit., p. 143.

filmada em externa, que mostra o carro circulando pelas ruas em falsos *raccords* é embalada por um couro de vozes da música de tom misterioso do compositor polonês Krzysztof Penderecki, paradoxalmente dissonante e melodiosa.

Por fim, ninguém melhor do que o próprio Resnais para falar sobre seu fazer cinematográfico e sua obra perseguidora do tempo-memória, em entrevista a Bernard Pingaud e Pierre Samson: “Se [eu] tivesse de definir o cinema em duas palavras, eu diria *colagem* e *frescor*. Frescor, porque o privilégio do cinema é o de prestar-se à improvisação – mas para tanto, precisa-se estar cuidadosamente preparado. Colagem, porque a verdadeira invenção está nas sequências. Os detalhes não contam, a combinação é tudo. O cinema é a arte de jogar com o tempo”²⁴¹.

À luz desse imenso conjunto que é a obra de cinema-filosofia de Resnais é que reafirma-se ainda a originalidade artística de seu cinema que força a pensar, de resto, característica de toda grande arte que se preza e se pensa ao se rever, e que fez dele um dos cineastas modernos mais respeitados e, não por acaso, o mais apreciado por um Deleuze: “É da maneira mais concreta que Resnais tem acesso a um cinema, cria um cinema que não tem mais que uma personagem, o Pensamento”²⁴².

6. Marker e Varda: aliados de Resnais na *Rive Gauche* e na imagem-tempo

Ainda que os cinemas de Chris Marker e Agnès Varda sejam dois dos que melhor representam o domínio cinematográfico da imagem-tempo, Deleuze se voltou com mais ênfase para Resnais, citando Agnès Varda apenas de passagem e não chegando de fato a mencionar Chris Marker em seu *A Imagem-Tempo*. Provavelmente não por desatenção, dada sua indiscutível erudição sobre cinema, mas, talvez, como ele próprio atesta em certos momentos de suas reflexões, por acabar tendo que deixar de mencionar alguns cineastas, dado o gigantismo do desafio a que se propõe ao estabelecer uma taxonomia cinematográfica, e também, por esse viés, por não ser sua intenção elaborar uma história do cinema. Assim, e por imensa que tenha se mostrado a amplitude de suas reflexões, alguns cineastas inevitavelmente acabaram sendo deixados à parte. Entretanto, por tudo até aqui abordado, consideramos oportuno lançar um olhar mais apurado, amparando-nos em Deleuze, sobre o cinema de Chris

²⁴¹ Bernard Pingaud e Pierre Samson. *Alain Resnais ou a Criação no Cinema*, p. 167.

²⁴² Gilles Deleuze, op. cit., p. 148.

Marker e Agnès Varda, a começar pelo fato de ambos haverem se voltado, tanto quanto Alain Resnais, à construção da imagem-tempo com domínio e talento inegáveis.

Roger Tailleur, conceituado crítico de cinema da revista *Positif* que nas décadas de 1950 e 1960, juntamente com outros críticos de viés um pouco mais conservador combatia de frente os *Cahiers du Cinéma*, devido à postura, segundo eles, arrogante e ditatorial do grupo da *Nouvelle Vague* atuante na revista concorrente, publicou, na década de 1960, destacáveis elogios aos aliados de Resnais na *Rive Gauche*. No grupo, composto, conforme já mencionado, por Resnais, Marker e Varda, entre outros cineastas, e que ainda mantinha vínculos literários com o cinema, Tailleur encontrou um porto mais seguro para aceitar e ponderar sobre as drásticas inovações trazidas pelos jovens cineastas criadores do cinema moderno. Em relação a Varda, em uma crítica publicada em 1963 sobre *Cléo das 5 às 7 (Cléo de 5 a 7 - 1962)*, à época recém-lançado, declara: “Nada mais admirável que uma inteligência irrigada pela sensibilidade, exceto uma sensibilidade guiada pela inteligência. Nada mais raro que um espírito apaixonado tanto pelo rigor quanto pela fantasia, exceto um temperamento ao mesmo tempo hipersensitivo e extralúcido. Agnès Varda é a harmonia dessas coerções, e talvez nossa cineasta mais completa”²⁴³.

Em janeiro de 1963, seis meses depois da crítica ao filme de Varda, Tailleur escreve um artigo bastante elogioso a Marker, intitulado “Markeriana”. Nele, afirma que “Chris Marker é um escritor caçador de imagens, um viajante meditativo, um cidadão do mundo que se exprime em francês, um humanista membro da Sociedade Protetora dos Animais, um documentarista musical, um idealista dialético. Resnais tinha razão no dia em que disse que o cinema, ao qual Marker acabava de se consagrar, fazia uma rica aquisição com ele”²⁴⁴.

La Jetée (La Jetée - 1962), curta-metragem de ficção científica, com aproximadamente 28 minutos, escrito e dirigido por Chris Marker, define-se já nos créditos iniciais como “*photo-roman*” (fotonovela). Três décadas depois, serviria de inspiração ao cineasta norte-americano Terry Gilliam, em seu hollywoodiano *Os Doze Macacos (Twelve Monkeys - 1995)*, estrelado por Bruce Willis, Madeleine Stowe e Brad Pitt. O filme original narra a história de uma experiência científica de viagem no tempo em um futuro distópico, em um contexto pós-guerra nuclear. A música composta e organizada por Trevor Duncan oscila entre o belo som dramático das vozes do coral da catedral St-Alexandre Newsky (com utilização da música sacra “*Devant ta croix*”, do compositor russo Piotr Gontcharov, que acompanha os

²⁴³ Antoine de Baecque, *Cinefilia*, p. 269.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 268.

créditos iniciais), e a melodiosa música orquestral de Duncan a embalar os momentos de encontro entre o casal que protagoniza o filme em imagens-lembrança situadas no passado. A dramaticidade da narrativa é enfatizada pelo coral de vozes e pela música orquestral a alternarem-se, ainda, com momentos de completo silêncio, mostrando apenas sequências de imagens trabalhadas em corte seco, de modo a criar maior dramaticidade na imagem-tempo.

Em *La Jetée*, obra-prima que elevou Chris Marker à condição de respeitado diretor do cinema moderno, ocorre um notável e talentoso emprego da imagem-tempo direta. Marker inova com genial ousadia ao utilizar fotografias, música e narração em *voz-off* dramaticamente trabalhadas por meio de fotonagem. Falsos *raccords* com sobreposição de imagens e com uso de *fade-ins* e *fade-outs*, são outras técnicas utilizadas e que criam um efeito final de notável sofisticação estética. Um belo efeito de falso *raccord* trabalhado com *fades* em sobreposição de imagens é mostrado, por exemplo, no tempo morto em que a personagem dorme ao som de pássaros e no qual, após alguns segundos em que a técnica se repete nas imagens, enquadrando a personagem em diferentes posições, ela abre os olhos sonolentamente e encara a câmera, em um inusitado momento que surpreende o espectador, pois, pela primeira vez ocorre um índice de imagem-movimento no filme, e não apenas os saltos irracionais entre as imagens, realizadores da imagem-tempo desde o início da narrativa. Esse momento, inclusive, é enfatizado pelo som dos inúmeros pássaros cujo efeito sonoro vai sendo ampliando em volume ao longo da sequência e cujo ápice do canto conjunto se dá no momento em que ela encara a câmera. Então um corte seco traz novamente ao presente diegético a imagem estática do rosto em *close-up* de um cientista, índice de que o movimento se dera em um ponto brilhante de tempo-memória do protagonista submetido à experiência. Em suas viagens no tempo, a cada vez o casal protagonista se encontra em diferentes lençóis de um passado compartilhado por ambos, mas evocados somente pelo protagonista submetido à experiência, por meio de imagens-lembrança que se apresentam de forma desconexa, em blocos de tempo-memória acessados de modo probabilístico: o parque, a plataforma do aeroporto em Orly, o museu. O aumento de tensão narrativa é conduzido em um crescendo que vai causando uma inquietação no espectador, pois na imagem-tempo que estrutura a narrativa, o movimento está subordinado ao tempo-memória do narrador, dado por meio de uma excêntrica e inquietante composição de imagens e efeitos de edição. Subtraída da ação e do movimento, a imagem é então conduzida apenas por cortes irracionais, saltos em falso *raccords* que, aliados à música, à iluminação das fotos e à narrativa dramática em *voz-off*,

geram um resultado de tirar o fôlego do espectador. Instantes que se perpetuam em falsos *raccords* e criam uma duração dramática. Imagem-tempo no mais alto estilo.

A bela iluminação dramática das imagens em preto e branco é muito similar àquela empregada por Resnais em *Toda a Memória do Mundo*, *Hiroshima* e *Marienbad*. Corredores labirínticos também surgem em Marker, só que enquadrados estaticamente nas fotos que compõem a narrativa. Também veem-se fotos de seres humanos estáticos, com expressões de medo, ansiedade, horror e preocupação diante da incerteza e dos efeitos de uma guerra nuclear. Até mesmo estátuas de pedra são mostradas em alguns momentos, em evidente diálogo com Alain Resnais, até porque Marker fora seu co-autor, juntamente com Ghislain Cloquet, no belo filme-ensaio *As estátuas também morrem* (*Les statues meurent aussi*), de 1953. Nesse curta, os três abordaram o tema das estátuas africanas tratadas por um viés político antirracista que trazia não apenas a assinatura de esquerda da *Rive Gauche*, ao focar, por exemplo, o fato de a arte africana não estar representada à época no Museu do Louvre, mas também as marcas estilísticas da posterior estética cinematográfica de Resnais e Marker. Em *Eu te amo, eu te amo*, realizado em 1968, portanto cerca de seis anos depois de *La Jetée* (1962), faz-se agora oportuno mencionar que Resnais se inspira amplamente no curta de Marker. No filme de Resnais, lembremos, o protagonista também encontra uma mulher no passado e a incerteza e indeterminação flutuantes entre um passado virtual e um presente atual se mostram como a tônica do filme. Talvez a diferença mais notável entre os dois filmes seja a de que em *La Jetée* não fica claro se a personagem se lançou fisicamente ao passado ou apenas em seu campo mental aliado ao tempo-memória. Em *Eu te amo, eu te amo*, o protagonista lança-se de fato ao passado, desaparecendo fisicamente no presente, ainda que seu acesso às imagens-lembrança também se dê via tempo-memória. O universo da imagem-tempo de *La Jetée* lida com probabilidades, em diálogo com o universo da ciência muito moderna. Indeterminação e entropia narrativas embaralham-se em direção a um desfecho que se remete ao início apenas como uma sequência irreversível que leva à morte do protagonista. Para Deleuze, conforme já dito, a imagem-tempo direta opera também com *sonsignos* e *opsignos* (descrições óticas e sonoras puras), cristalinas, além de narrações falsificantes. Assim, ao mesmo tempo em que o tempo se estilhaça na narrativa, esta deixa de pressupor a necessidade de se recorrer a uma realidade e a uma verdade. Daí surgirem o que ele chama de

*documenteurs*²⁴⁵, a exemplo dos filmes de Agnès Varda e, acrescentamos a estes, os de Chris Marker, além, claro, dos exemplos de Alain Resnais.

Para o filósofo, dá-se na obra de Varda, ainda, um exemplo de direção feminina que não deve sua importância exatamente ao feminismo militante de esquerda, mas à maneira inovadora como a cineasta situou a temporalidade e a atitude feminina em um *gestus* individualizante e valorizador de um tempo e espaço próprios, tão submetidos à incerteza e ao acaso quanto os demais tempos e espaços do cotidiano. *Cléo das 5 às 7* mostra-se como exemplo disso²⁴⁶.

Cléo, interpretada por Corinne Marchand, é uma cantora que passa duas horas de um dia de seu cotidiano angustiada pela incerteza do resultado de um exame que diagnosticará se ela está ou não com câncer. Indeterminação, acaso e incerteza também apontam a tônica deste filme escrito e dirigido por Varda. De saída, já na primeira sequência, tem-se uma mulher a ler cartas de tarô para Cléo, índice de jogo permeado pela incerteza e o acaso. As cartas coloridas sobre a mesa contrastam com o enquadramento das duas mulheres em preto e branco. O destaque, portanto, está no jogo. Ao fundo, ouve-se o insistente tique-taque de um relógio, enquanto a cartomante lê índices prováveis nas cartas quanto ao destino fadado ao fim de Cléo.

Em diálogo com a literatura, o filme é todo dividido em capítulos, cujos títulos definidos por intervalos de minutos entre as duas horas que compõem a exegese aparecem naturalmente na tela ao longo da história, sem preocupação com algum destaque por meio de congelamento de imagem ou qualquer outra distinção na edição de imagem. Varda utiliza muitos espelhos nos quais Cléo se observa, às vezes envaidecida por sua beleza, às vezes angustiada pela incerteza da morte. Em uma das sequências iniciais, seu reflexo é mostrado em dois espelhos refletidos, lembrando a sequência clássica de *Cidadão Kane* a sugerir o virtual e o atual da personagem.

Várias sequências de tempos mortos em falsos *raccords* ao longo de todo o filme mostram Cléo a perambular pelas ruas a pé ou de carro, sozinha ou acompanhada, enquanto observa o mundo a seu redor. Filmagens em planos panorâmicos a mostrar o movimento de carros e transeuntes pelas ruas se contrapõem aos longos diálogos no interior de carros ou nos ambientes mais fechados, todos eles tendo em comum o devir incerto e a angústia cada vez

²⁴⁵ Aqui Deleuze faz um trocadilho entre o título de um documentário de Agnès Varda, *Documentaire*; *documentaire* (documentário) e *menteur* (mentiroso). Cf. Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 165.

²⁴⁶ Gilles Deleuze, op. cit., p. 236.

mais premente de Cléo. A tensão narrativa, intensificada pela construção exímia da imagem-tempo vai tornando cada vez mais evidente que o mundo a angustia e sufoca, parecendo insuportável. Nesse filme, em termos deleuzeanos, torna-se muito evidente a característica da imagem-tempo de que o movimento subordina-se ao tempo no cinema moderno.

Em uma cena no restaurante, em que Cléo e sua empregada fazem o pedido ao garçom, Varda mostra uma simultaneidade de ruídos pelo restaurante, embaralhados por fragmentos de diálogo entre a própria empregada de Cléo, que flerta com o garçom, e de um casal na mesa ao lado, em aparente discussão. Tempo-imagem direta a capturar o mesmo grau de percepção descontínua e fragmentada que experimentamos no cotidiano. Fatos ocasionais, como as notícias ouvidas pelo rádio do táxi ou mesmo o encontro ao acaso com seu mais recente amor, Antoine, em um jardim, promovem circunstancialidades próprias do acaso do cotidiano de Cléo que, sem que ela perceba diretamente, infiltra-se em sua vida, e em suas escolhas e decisões. Tanto quanto também isso se mostra comum a qualquer ser humano em seu cotidiano.

O filme é perpassado pela música incidental da trilha sonora composta por Michel Legrand que, inclusive, participa de uma sequência em que toca ao piano enquanto Cléo canta a melancólica “*Sans toi*”, composta por ele, e que acabou virando o principal tema musical do filme. Outra participação especialíssima é a de Jean-Luc Godard que encena uma charmosa sequência em homenagem ao cinema mudo, juntamente com a atriz Anna Karina, evidenciando o diálogo respeitoso e bem-humorado entre os membros da *Nouvelle Vague* e da *Rive Gauche*.

Na sequência final, o jogo da indeterminação *versus* determinação mais uma vez incide na vida de Cléo. O médico para o carro diante dela e Antoine e atesta seu câncer, afirmando a seguir que, no entanto, dois meses de quimioterapia serão suficientes para curá-la. Cléo e Antoine ficam então parados, a observá-lo, atônitos, enquanto ele parte com o carro em *travelling out*²⁴⁷. Os dois começam a caminhar lado a lado, enquadrados em *travelling frontal*. Com uma expressão aliviada e reflexiva ao mesmo tempo, Cléo olha para Antoine e diz “Acho que meu medo se foi. Acho que estou feliz”. Revela-se então que sua maior angústia, de fato, fora a sensação de indeterminação e incerteza ao longo daquelas duas horas. Agora, mesmo sabendo-se doente, mas com o encerramento da indeterminação que a afligia, sente-se mais forte para lutar pela vida e sentir-se feliz com sua decisão, tanto quanto com o surgimento de Antoine em sua vida, um fato feliz quanto à ação do acaso.

²⁴⁷ *Travelling* em que a câmera se afasta cada vez mais de um ponto inicial.

Por tudo que vimos, enfim, talvez se mostre mais evidente por que a direção de Chris Marker e Agnès Varda os torna não somente aliados à altura de um Alain Resnais na *Rive Gauche*, mas também os elege à condição de dois dos mais respeitados diretores do cinema moderno a lidar de perto com a imagem-tempo.

7. Bergman e Tarkovski: poetas da imagem-tempo-memória

Ainda que a obra de Ingmar Bergman seja abordada por Deleuze no primeiro tomo de sua obra (*A Imagem-Movimento*), dedicada principalmente ao cinema clássico, não resta dúvida de que o diretor sueco foi um vanguardista de primeira linha, a situar-se como um dos realizadores que melhor soube lidar com a imagem-tempo perpassada por um alto grau de memorialismo. Provavelmente o fato de seus filmes evidenciarem um maior “equilíbrio” entre imagem-movimento e imagem-tempo, sem grandes radicalismos em relação à última, é que tenha levado Deleuze a optar por mantê-lo no primeiro tomo, o mesmo, aliás, onde também aparecem os vanguardistas Alfred Hitchcock e Orson Welles. O vanguardismo de Bergman mostra-se definitivo, de saída, naquele que Deleuze considera como o belo olhar de Harriet Andersson em *Monika e o Desejo*, batizado por ele de “olhar-câmera” (*regard-caméra*)²⁴⁸. Mantidas as proporções, dá-se aqui um diálogo com a ciência muito moderna que também considera crucial a participação do observador nos eventos. No caso do cinema moderno, este observador tanto pode ser a personagem a procurar um interlocutor no espectador, quanto, ao contrário, o espectador a inserir-se como observador co-participante na construção narrativa veiculada pela imagem-tempo. Para Deleuze, Bergman é o diretor que mais se voltou para o vínculo entre o cinema, o rosto e o grande plano²⁴⁹. Em seus filmes, os rostos trocam recordações, convergem ou se distanciam em suas expressões dramáticas e marcantes, definidas por ele como imagem-afecção (*image-affection*): “Não há grande plano de rosto, o rosto é em si mesmo grande plano, o grande plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afecto, imagem-afecção”²⁵⁰. Antoine de Baecque ressaltará a força da influência dessa tomada afetiva do rosto sobre Truffaut e Godard²⁵¹.

²⁴⁸ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 133; Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, p. 135

²⁴⁹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 139

²⁵⁰ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 125; Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, p. 126.

²⁵¹ Cf. Antoine de Baecque, *Godard-Biographie*, p. 97.

Em Bergman, a imagem-tempo se constrói em grande parte dilatada e ampliada em função da imagem-afecção. Seus alcances cinematográficos se voltam para a instância afetiva do rosto que se emociona na tela, perpassado pelo devir e construído mesmo em função da imagem-tempo. Esta, por sua vez, denota em grande medida vínculos de um tempo-memória submerso na própria infância do diretor sueco. Período aparentemente mal resolvido de sua vida, devido a conflitos emocionais com os pais desafetuosos e rigorosos em excesso, mas que traz a potência de haver sido também a época em que Bergman foi descobrindo sua sensibilidade artística em compasso com seu amor pelo cinema. “Sem dúvida que minha infância tem sido sempre a fornecedora principal de temas para meus filmes, isso sem que eu me tenha importado de saber de onde vinham essas sugestões”. (...) “Ainda hoje posso percorrer a paisagem de minha infância e sentir de novo todo aquele passado de luzes, aromas, pessoas, aposentos, instantes, gestos, inflexões, vozes, objetos”²⁵². Nesse saudosismo de uma infância mal resolvida, mas visceralmente ligada ao amor pelo cinema é que, talvez, Bergman tenha servido de inspirador mais a Truffaut do que propriamente a Godard, ainda que ambos o reconheçam como um de seus mestres e o releiam intertextualmente, de saída, em seus filmes de estreia, conforme já mencionado.

A densidade afetiva do tempo-memória da infância e da vida de Bergman sem dúvida se reflete ao longo de toda sua obra, em grande parte voltada a retratar uma poesia da imagem-tempo-memória na tela. A nosso ver, é esse mesmo vínculo afetivo que aproxima, em grande medida, sua obra daquela do cineasta russo Andrei Tarkovski, também ele um poeta da imagem-tempo-memória com forte vínculo afetivo com o tempo-memória de sua infância. Essa recorrência do tempo-memória da infância trabalhada via imagem-tempo é, ainda a nosso ver, o índice principal a aproximar a obra de ambos, sem evidentemente confundi-las, pois, para além disso, seus estilos se tornam bastante particulares.

Tarkovski foi filho do consagrado poeta e tradutor Arseni Tarkovski, considerado um dos maiores poetas russos do século XX, e cujos poemas são recitados em vários de seus filmes, incluindo-se belas sequências de *O Espelho (Zerkalo – 1974)*, seu filme mais autobiográfico no qual, inclusive, sua própria mãe aparece em algumas cenas; também ela uma mulher culta, formada em literatura. Conforme Deleuze, que aborda o cineasta russo no segundo tomo de sua obra (*A Imagem-Tempo*), dedicada ao cinema moderno, Tarkovski evidencia preocupações bastante particulares em relação à captura do tempo pela narrativa

²⁵² Ingmar Bergman, *Imagens*, pp. 364; 378-9.

cinematográfica. Reproduzindo palavras do próprio Tarkovski, retiradas de seu artigo “Da figura cinematográfica” (1981), publicado na revista francesa de cinema *Positif*, Deleuze assinala que o anseio do diretor russo era o de que o cinematógrafo conseguisse fixar o tempo em seus índices (signos) perceptíveis pelos sentidos. Para Tarkovski, “o essencial é a maneira como o tempo flui no plano, sua tensão ou sua rarefação, ‘a pressão do tempo no plano’”²⁵³.

Para Deleuze, a exemplo de Welles, com sua imagem-cristal vinculada ao tempo-memória da infância, via *rosebud*, metaforizada na bola de vidro que se quebra logo no início de *Cidadão Kane*, e de Bergman, também mantenedor de fortes vínculos com o tempo-memória da infância, Tarkovski se volta igualmente à imagem-cristal e ao tempo-memória vinculados direta ou indiretamente à infância, retornando a esses conceitos de forma recorrente em seus filmes, por meio de um exímio domínio da construção da imagem-tempo. Para o filósofo, *O Espelho* se constitui em um cristal girante com duas faces: uma que se volta à personagem adulta (a mãe; a esposa); ou então com quatro faces, caso considere-se a presença de dois casais (a mãe e a criança que ele próprio foi; a mulher e seu filho). O cristal de *O Espelho* parece ainda, conforme Deleuze, girar sobre si mesmo, sempre a incorrer em uma pergunta direcionada para além da infância de Tarkovski: “O que é a Rússia?”²⁵⁴.

Tanto quanto *O Espelho*, de Tarkovski, *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander* – 1982), de Bergman, também é um filme com intensas notas autobiográficas da infância do diretor sueco. Nesse sentido, ambos os filmes se mostram como finos exemplos cinematográficos de poesia visual da imagem-tempo-memória. *O Espelho*, escrito pelo próprio Tarkovski, apresenta sequências de tempo descontínuo, misturando imagens-lembrança do garoto Alexéi e de sua vida adulta, mesclando desordenadamente passado virtual e presente atual. Uma das sequências mais marcantes, mistura de sonho e realidade, e de uma beleza plástica singular, é editada em sépia (tom de fotografia envelhecida), como as demais sequências que remetem à imagem-tempo-memória ao longo do filme, e que contrastam com o restante da película colorida. A protagonista, interpretada pela atriz Margarita Terékhova, lava os longos cabelos em uma bacia (água é um signo constante na obra de Tarkovski). Ao erguer-se devagar, em câmera lenta, com os cabelos molhados a encobrir-lhe completamente o rosto, o ambiente do quarto começa a ruir, o teto a cair aos pedaços, sugerindo imagens oníricas. Enquanto caminha devagar, ainda em câmera lenta pelo quarto, sua imagem reflete-se em um espelho. Em falso *raccord*, seu reflexo então desaparece

²⁵³ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 56.

²⁵⁴ *Ibid*, pp. 94-5.

e é retomado em seguida, só que dessa vez quem aparece é a própria mãe de Tarkovski, refletida no espelho. Nesse filme, grande parte da diegese oscila entre a realidade e o sonho/pesadelo, por meio de imagens altamente poéticas trabalhadas em imagem-tempo direta a sugerir estilhaçamento, fragmentação, descontinuidade no acesso às imagens-lembrança.

As chuvas intensas e os outros elementos naturais recorrentes nos filmes de Tarkovski, lidos por Deleuze como uma pergunta a se repetir sem descanso – “Que sarça ardente, que fogo, que alma, que esponja estancará essa terra?”²⁵⁵ –, a nosso ver também parecem indiciar, de alguma forma, um desejo simbólico de lavar, limpar o presente, torná-lo emocionalmente mais claro e cristalino, mas também, com a mesma intensidade, o passado, apagando em ambos vestígios de possíveis incômodos emocionais causados na atualidade ou na virtualidade alcançada pelas imagens-lembrança vinculadas ao tempo-memória. Além da água, outros elementos naturais (vento, fogo, terra) perpassam a obra de Tarkovski, inferindo o drama do ser humano inserido em um contexto natural enquanto tenta lidar com as próprias angústias densificadas pelas manifestações do tempo-memória.

Outra bela sequência de imagem-tempo-memória em sépia, toda em câmera lenta, dessa vez a focar vento e água, mostra o menino Alexéi imerso em imagens-lembrança, chegando à casa da infância e chamando a mãe, em meio a uma forte ventania a prenunciar chuva. A primeira imagem a dar início à sequência mostra em primeiríssimo plano um jarro transparente com água, dentro do qual é possível ver-se uma espécie de engrenagem com pontas dentadas. A imagem do menino a passar no plano de fundo reflete-se no jarro e um plano panorâmico começa a acompanhá-lo, sempre em câmera lenta, em direção à casa. Esta é trazida em *zoom* ao primeiro plano e uma elipse mostra Alexéi já diante da porta aberta, a olhar para alguém fora de campo, do seu lado esquerdo. Um falso *raccord* salta então novamente para o início da sequência, com o vento forte batendo sobre a vegetação, enquanto o menino corre em direção à casa. A direção habilidosa de Tarkovski, tanto na filmagem (o menino acompanhado em *travelling* e que em dado momento, já próximo da casa, volta-se para trás e olha para a câmera), quanto na edição (cor sépia, câmera lenta durante toda a sequência), atribui um efeito final altamente poético ao conjunto, com o vento se abatendo sobre o menino e a vegetação a criar uma atmosfera de sonho e inquietude, peso e leveza simultâneos. Durante toda a sequência não há acompanhamento musical, apenas o som do vento forte a aumentar a dramaticidade. Dessa segunda vez o menino se aproxima da porta e a encontra trancada (metáfora para o acesso ao tempo-memória). Tenta abri-la, mas não

²⁵⁵ Ibid., p. 95.

consegue, então dá meia-volta e afasta-se devagar, saindo de campo. Então a porta se abre sozinha de repente revelando a imagem de sua mãe agachada ao chão, em plano médio, a colocar batatas em uma panela, em companhia de um cão. Enquanto ela lança um olhar incerto através da porta, na direção em que Alexéi desaparecera, no plano de fundo é possível ver-se através de uma janela a forte chuva que já começara a cair. É notável o apuro estético de Tarkovski nessa sequência em que não há preocupação com diálogo, somente imagem-tempo-memória e refino poético.

A abordagem proustiana de *O Espelho* é revelada textualmente por Tarkovski em seu livro *Esculpir o Tempo* (2010), ensaio teórico-poético que denota sua erudição não somente sobre cinema, mas também sobre música, literatura e arte em geral, entre outros temas. Erudição esta, aliás, também a se revelar em várias passagens de seus filmes. Durante uma série de reflexões sobre o filme, Tarkovski reproduz uma longa passagem de *No Caminho de Swann (Du côté de chez Swann)*, primeiro volume da *Recherche*, de Proust, então arremata: “Passei por emoções exatamente iguais quando terminei de filmar *O Espelho*. Recordações da infância que por tantos anos não me haviam deixado em paz, de repente desapareceram como que por encanto, e finalmente deixei de sonhar com a casa em que vivera tantos anos atrás”²⁵⁶. Em outro momento, relaciona a obra do escritor francês ao cinema, com notórios índices de erudição: “Proust também fala da construção de ‘um vasto edifício de memórias’, e creio ser exatamente esta a função do cinema, que poderíamos definir como a manifestação ideal do conceito japonês de *saba*. Afinal, ao dominar esse material inteiramente novo – o tempo – o cinema se torna, no sentido mais pleno, uma nova musa”²⁵⁷.

A erudição de Tarkovski também se evidencia em suas escolhas musicais que, tanto quanto aquelas de Bergman, mostram um interessante equilíbrio entre a preferência pelos clássicos em contraste com a construção das imagens cinematográficas trabalhadas de forma vanguardista. A beleza e dramaticidade das músicas clássicas são, em grande medida, o que provavelmente as leva a serem as escolhas preferidas de ambos. Tarkovski as utiliza não somente em *O Espelho* (Bach, Purcell, Pergolesi), mas também em outros filmes, e muito provavelmente pelo fato de ele próprio haver estudado piano clássico na infância. Mesmo ao encomendar trilhas sonoras, como foi o caso de *O Espelho*, *Solaris (Solaris – 1972)* e *Stalker (Stalker – 1979)*, criadas pelo compositor russo Eduard Artemiev, ainda assim, todos os filmes são também embalados por músicas de Bach, Ravel e Beethoven. O resultado são

²⁵⁶ Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, p. 152.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 67.

sequências acompanhadas por leituras musicais que refinam ainda mais a estética da imagem-tempo em Tarkovski.

Aliás, *Solaris* e *Stalker* mostram que, a exemplo de Resnais, em *Eu te amo, eu te amo*, Tarkovski tampouco teve receio de reinventar-se em seu modo de fazer cinema. *Solaris* é uma ficção científica baseada no livro homônimo do escritor polonês Stanislaw Lem. O filme foi relido pelo diretor estadunidense Steven Soderbergh, em 2002, estrelado por George Clooney e Natascha McElhone. Apesar de se basear em um romance, a direção conduzida pelas fortes pinceladas autorais de Tarkovski demonstra um alto grau de autonomia artística, lembrando, inclusive, as escolhas do grupo francês da *Rive Gauche*. O universo de ficção científica do filme permite novos alcances em relação à imagem-tempo, já que *Solaris* é um planeta cuja atmosfera proporciona experiências de tempo-memória às personagens, além de apresentar nuances de telepatia, quando tenta se comunicar com seus habitantes. Realidade e alucinações então se misturam na narrativa, em um tempo descontínuo, movediço e incerto. Longos planos-sequência de tempos mortos em panorâmicas e *travellings* a mostrar a superfície do planeta sendo observada pelo protagonista no mais completo silêncio, quebrado apenas ocasionalmente pelo som da natureza local, geram belos efeitos estéticos ao longo do filme. Uma dessas sequências dá-se logo no início, quando o protagonista aparece a caminhar por uma paisagem local em planos panorâmicos que se estendem por aproximadamente cinco minutos de imagem-tempo direta, em situação ótica e sonora pura, em termos deleuzeanos.

Nesse filme Tarkovski também se mostra atento ao diálogo entre arte e ciência, questionando até que ponto esta última, de fato, pode se mostrar objetiva, posto que conduzida por seres humanos. Debate este que vai ao encontro daquele da ciência muita moderna, também questionadora, em determinados alcances, do inerente papel subjetivo do cientista que, por princípio, deveria ser alguém de abordagem objetiva. Nesse sentido, as reflexões de Tarkovski sobre a intuição que conduz o artista e o cientista se aproximam inclusive daquela de filósofos como Deleuze, e de cientistas, como o físico David Bohm, mencionado anteriormente, para os quais a intuição tem um papel fundamental tanto na arte quanto na ciência. “A intuição certamente tem um papel importante na ciência, assim como o tem na arte, o que poderia parecer um elemento comum a esses dois métodos antagônicos de domínio da realidade. No entanto, apesar de sua grande importância em ambos os casos, a intuição que opera na criação artística não é o mesmo fenômeno que encontramos na pesquisa

científica”²⁵⁸. Ainda que regidas pela intuição, para Tarkovski a ciência lida com isso por meios empíricos, trabalhados com raciocínio lógico, enquanto a arte por meio de momentos epifânicos de revelação²⁵⁹.

Tarkovski se mostrou muito atento também aos andamentos da *Nouvelle Vague*. Evidências disso aparecem não somente em algumas aplicações técnicas e estéticas do movimento francês em seus filmes – como o uso criativo de tempos mortos, por exemplo –, mas também textualmente em passagens de seu livro *Esculpir o Tempo*. “Falando em termos gerais, é cada vez mais difícil separar as funções do diretor e do roteirista. Como é natural, no cinema de hoje, os diretores inclinam-se cada vez mais a escrever roteiros, ao mesmo tempo que se considera normal que os roteiristas tenham um domínio cada vez maior sobre a direção”²⁶⁰. Após tecer algumas páginas de comentários sobre as dificuldades enfrentadas pela criação cinematográfica nesse processo, acrescenta poder ainda acontecer de o diretor-roteirista se ver diante de um obstáculo de criação de fato tão significativo que o leve a passar a enxergar as coisas sob um ângulo totalmente novo do ponto de vista cinematográfico, mas que isso só continua a se impor sobre seu tema quando este advém de uma concepção que esse diretor-roteirista venha carregando consigo desde muito tempo pela vida. Então arremata: “Se não estou enganado, um exemplo disso é *A Bout de Souffle [Acossado]*, de Godard”²⁶¹.

A maneira como, entre outras técnicas, Tarkovski trabalha tempos mortos em seus filmes é um índice consistente de sua leitura da *Nouvelle Vague*. Como exemplo, tem-se uma destacável sequência de tempo morto no filme *Solaris* (1972). Bem ao gosto do movimento francês, Tarkovski constrói uma sequência que se prolonga por aproximadamente cinco minutos, mostrando somente o carro de um cientista a percorrer viadutos e túneis, sem dúvida uma ousadia para o cinema russo da época. Nuances de claro e escuro da própria paisagem, em filmagem externa, foram editadas apenas com o ruído dos veículos perpassado por breves e discretos efeitos sonoros próprios dos filmes de ficção científica, a sugerir máquinas ou naves ligadas. Sem nenhum fundo musical, a cena se prolonga principalmente em *travelling* frontal a mostrar infundáveis túneis e viadutos. *Raccords* alternam sequências em preto e branco e coloridas, enquanto o ruído dos veículos vai num crescendo cada vez mais intenso até culminar em um cruzamento de viadutos com incontáveis carros a atravessá-los velozmente. Quando o movimento e ruído de carros chega ao ápice, um corte seco interrompe

²⁵⁸ Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, p. 43.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 88.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 90.

de súbito a sequência, diretamente para a tranquilidade do silêncio de um lago pacífico, cercado de vegetação. Uma panorâmica da esquerda para a direita percorre a bela paisagem em completo silêncio até se fixar em uma casa. Surgem então as personagens, que também se mantêm em silêncio por vários segundos, até o protagonista ser o primeiro a falar, interrompendo finalmente o longo silêncio.

Stalker (*Stalker* – 1979) é outra ousada incursão cinematográfica do diretor russo, a lidar, agora, segundo Deleuze, com uma zona de indeterminação²⁶². A exemplo de *Solaris*, esse filme também apresenta uma forte demão autoral de Tarkovski, ainda que se baseie em um conto de ficção científica, *Roadside Picnic*, escrito pelos irmãos russos Arkady e Boris Strugatsky. Em inglês, “*stalker*” significa algo como “espreitador, ou aquele que vigia de forma obsessiva”. O filme foi gravado em amplos terrenos de instalações industriais abandonadas, na Estônia, que na época integrava a União Soviética, e onde, acredita-se, Tarkovski e outros integrantes da equipe, incluindo seu ator preferido, Anatoli Solonitsyn²⁶³, tenham sido expostos a emissões radioativas que os levaria a morrer de câncer poucos anos depois. O desconcertante argumento do filme narra a viagem de três homens (um Cientista – Nikolái Grinko – e um Escritor – Anatoli Solonitsyn – guiados pelo Stalker – Alexandr Kaidanovski) a um local conhecido como a Zona, onde, segundo reza a lenda local, haveria uma sala onde o desejo mais íntimo de qualquer pessoa seria realizado. Nesse filme, inclusive por beneficiar-se pelo teor do argumento do roteiro, Tarkovski lida talentosamente com a construção da imagem-tempo. Sem recorrer a efeitos especiais, até porque os precários orçamentos do cinema russo nunca lhe permitiram grandes ousadias nesse sentido, Tarkovski lida apenas com efeitos de filmagem e edição para dilatar o tempo da narrativa de uma forma oscilante e descontínua, gerando um aumento gradativo de tensão que vai se estabelecendo cada vez mais, aumentando o grau de expectativa do espectador conforme a viagem das personagens se estende por várias e inusitadas paisagens naturais enquanto a tal sala parece nunca ser de fato alcançada. É destacável a sequência em tempo morto em que as personagens roubam e percorrem uma parte do caminho em um carrinho sobre trilhos. A filmagem em *travelling*, com *close-ups* alternados dos três, inclusive de suas nuças, é acompanhada inicialmente pelo barulho insistente e repetitivo das rodas de ferro do carrinho atritando-se contra os trilhos. Aos poucos, o barulho repetitivo vai sendo substituído pela música eletrônica de Eduard Artemiev, marcada por efeitos sonoros vanguardistas. A exemplo de *O*

²⁶² Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 95.

²⁶³ Andrei Tarkovski, op. cit., p. 208.

Espelho e Solaris, também a trilha sonora desse filme foi encomendada a ele por Tarkovski. Nessa sequência de *Stalker*, a música, aliada ao uso da imagem-afecção (*close-ups* dos atores, que demonstram expressões tensas e expectantes), aumenta o efeito de gradativa tensão expectante da sequência, que se estende em imagem-tempo direta – situação ótica e sonora pura, em termos deleuzeanos – ao longo de aproximadamente quatro minutos.

Outro momento marcante é aquele em que os três atravessam um túnel úmido e gotejante (mais uma vez o signo da água em Tarkovski), em uma espécie de rito de passagem que os conduz, finalmente, à sala onde se realizam os desejos. A longa sequência no túnel também é trabalhada em imagem-tempo direta, geradora de aumento de expectativa. *Travellings* a acompanhar os atores, aliados aos *close-ups* – imagem-afecção – e ao silêncio interrompido somente pelo som do intenso gotejar da água no túnel, os passos dos atores sobre a água e sua respiração intensa, além do jogo de claro e escuro da iluminação, são os recursos utilizados por Tarkovski para essa sequência de situação ótica e sonora pura. O Escritor, interpretado por Anatoli Solonitsyn, representante simbólico da arte no filme, é o primeiro a ter coragem de atravessar o túnel, seguindo sozinho na frente. A certa altura, ele olha para trás e, em *close-up*, encara a câmera, em imagem-afecção a dialogar com o espectador como que a perguntar: “Devo mesmo seguir em frente?”. A sequência se estende por aproximadamente sete minutos, até ele se deparar com uma porta. Ao atravessá-la, nota que para chegar ao outro lado tem de passar por um local que o obriga a mergulhar na água até o pescoço (índice de água como rito de passagem). Terra é o elemento a aparecer em seguida como novo rito de passagem, quando as personagens atravessam um salão repleto de pequenas dunas de areia até finalmente chegar à sala dos desejos. Após um longo diálogo reflexivo entre os três, a sequência final mostra uma espécie de chuva interna no cenário, a cair diante dos três que a observam sentados no chão, e que se estende por aproximadamente quatro minutos, preenchido apenas pelo barulho da chuva. Então um corte seco faz surgir um peixe na água enquadrada em *plongée*, onde também é possível ver-se outros objetos, enquanto uma mancha escura invade aos poucos o líquido e vai encobrindo o peixe e os objetos devagar, ao inusitado som do Bolero, de Ravel, perpassado por efeitos sonoros eletrônicos da trilha de Artemiev. Mais uma vez, Tarkovski joga com realidade e sonho aliados a classicismo e vanguardismo.

Em *Esculpir o Tempo*, ao comentar a opção musical de Bergman para uma cena de *Gritos e Sussurros* (*Viskningar och Rop* – 1972), Tarkovski revela-se muito cômico das escolhas musicais em um filme: “Na cena em que [as irmãs] se encontram fugazmente unidas,

Bergman dispensa o diálogo e introduz na trilha sonora uma suíte para violoncelo de Bach, que está sendo tocada no gramofone; o impacto da cena é intensificado dramaticamente, ela se torna mais profunda, tem um alcance muito maior”²⁶⁴.

Aliás, a admiração entre os dois diretores é mútua. Sobre Bergman, Tarkovski afirma ser sempre fácil reconhecer sua montagem, como a de outros diretores talentosos, por ser impossível confundi-la, uma vez que sua percepção do tempo, tal como é expressa no ritmo de seus filmes, aparece sempre da mesma maneira²⁶⁵. Sobre a forma como o diretor sueco lida com os atores, acrescenta: “Bergman nunca permite que seus atores estejam acima das circunstâncias em que os personagens são colocados, e é esta a razão dos magníficos resultados obtidos em seus filmes. No cinema, o diretor tem de instilar vida no ator, não transformá-lo num porta-voz de suas próprias ideias”²⁶⁶. Bergman, por sua vez, teceu muitos elogios ao diretor russo ao longo de sua carreira, dentre eles, um registrado em seu livro *Imagens* (1996): “Eu admiro e gosto muito de Tarkovski. Acho que é um dos maiores realizadores de cinema”²⁶⁷”.

O talento de lidar com a imagem-tempo que os consagrou como dois grandes nomes do cinema moderno se mostra não somente na criação de seus filmes, escritos e dirigidos por eles próprios em sua grande maioria. A preocupação com a concepção da imagem-tempo cinematográfica se mostra evidente sobretudo em Tarkovski, a começar pelo título de seu livro sobre cinema *Esculpir o Tempo*, considerado uma das referências basilares na área. Nele, encontramos afirmações destacáveis: “Minha tarefa profissional é criar meu fluxo de tempo pessoal, e transmitir na tomada a percepção que tenho do seu movimento – do movimento arrastado e sonolento ao rápido e tempestuoso –, que cada pessoa sentirá a seu modo. Juntar, fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica. Esculpir o tempo!”²⁶⁸”.

A montagem (edição) é considerada por Tarkovski como um ponto alto do cinema. Tanto quanto já fora igualmente considerada por grandes nomes dos primórdios do cinema russo, como Dziga Vertov e Serguei Einseinstein, por exemplo. “A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas pelo tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao

²⁶⁴ Andrei Tarkovski, op. cit., pp. 230-1.

²⁶⁵ Ibid., p. 145.

²⁶⁶ Ibid., p. 177.

²⁶⁷ Ingmar Bergman, *Imagens*, p. 332.

²⁶⁸ Andrei Tarkovski, op. cit., p. 144.

filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida”²⁶⁹. Para ele, tanto quanto para Bergman e outros grandes diretores, o *ritmo* do movimento cinematográfico é o que dimensiona a qualidade de um filme. Tarkovski afirma mesmo que o ritmo tem um efeito todo-poderoso na imagem cinematográfica, ao expressar o fluxo do tempo no interior do fotograma. Para o cineasta russo, o tempo também se torna claro por meio do comportamento das personagens, do tratamento visual e da trilha sonora, e não há como conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das sequências²⁷⁰, sejam estas, em termos deleuzeanos, mais especificamente voltadas à imagem-tempo ou à imagem-movimento, ou então trabalhadas por meio de um diálogo entre as duas, como é o caso de Bergman. O devir dá-se então como elemento basilar de construção cinematográfica, processo sobre o qual, aos olhos de Tarkovski, o cineasta chega mesmo a uma espécie de alcance demiúrgico: “O cinema nasceu como um meio de registrar justamente o *movimento* da realidade: concreto, específico, no interior do tempo e único; de reproduzir indefinidamente o momento, instante após instante, em sua fluida mutabilidade – aquele instante que somos capazes de dominar ao imprimi-lo na película. É isso que determina o veículo cinematográfico”²⁷¹.

Para ele, o tempo se faz sentir em uma sequência quando torna perceptível ao espectador algo de significativo e verdadeiro, para além dos acontecimentos mostrados na tela. Deve ser possível perceber com clareza que aquilo que vemos no quadro e na sequência não se esgota em sua configuração visual, mas vai além, como um indício de vida. Para o cineasta russo, assim como a vida, que se dá em constante movimento e mutação (devir), permitindo que todos sintam e interpretem cada momento a seu próprio modo, o mesmo deve acontecer com um filme autêntico, por meio de um registro o mais fiel possível na película do tempo que flui para além dos limites do fotograma. Imagem-tempo direta, em termos deleuzeanos. Nas palavras de Tarkovski, “o verdadeiro filme vive no tempo, se o tempo também estiver vivo nele: este processo de interação é um fator fundamental do cinema”²⁷².

A preocupação com o tempo, o devir, também é, sem dúvida, evidente na obra de Ingmar Bergman. Desde a infância, em suas lembranças, o tempo já lhe parecia algo incompreensível, difícil de lidar: “Lembro-me, por exemplo, que não podia compreender, não tinha a mínima noção das horas. Você tem de aprender a não chegar tarde, já tem um relógio,

²⁶⁹ Ibid., p. 135.

²⁷⁰ Ibid., p. 134.

²⁷¹ Ibid., p. 110.

²⁷² Ibid., pp. 139-140.

já sabe ver as horas. Apesar de tais admoestações, o tempo não existia para mim. Chegava tarde à escola e às refeições. Despreocupado, perambulava pelo parque do hospital, observava as coisas, fantasiava, o tempo deixava de existir. (...) Sentia dificuldade de distinguir entre o que era imaginado e o que era real”²⁷³.

Misturar sonho e realidade é um recurso muito utilizado por Tarkovski e Bergman. Em *Morangos Silvestres* (*Smultronstället* – 1957), filme em que Bergman dialoga com a ciência, ao focar as subjetividades emocionais de um cientista (subjetividade humana *versus* objetividade científica), as imagens-lembrança e os sonhos do professor de medicina Isak Borg (interpretado por Victor Sjöström, também ele um cineasta), são construídos em imagem-tempo, perpassada pela cronologia dos fatos que o levam a viajar para receber um prêmio pelos seus cinquenta anos de carreira. A consciência cada vez mais intensa sobre a finitude trazida pela morte o leva a momentos de reflexão sobre sua própria vida. Tempo e devir via imagem-tempo surgem como conjunto temático e realizador dessa construção fílmica. Em uma das sequências iniciais, a imagem-tempo retrata Isak em meio a um sonho onde, perdido a perambular por uma rua, de repente ele olha para o alto e vê um relógio sem nenhum ponteiro e de onde, logo abaixo, pende a imagem de dois olhos enormes, um deles manchado. Isak saca então um relógio de bolso e ao abri-lo dá-se a surpresa, pois também nele não há nenhum ponteiro. O sonho se anuncia como uma espécie de prenúncio da morte, em que repetições de gestos e silêncio alternado a sons de tique-taque e badalar de sinos aumentam o efeito dramático. Ao ver-se diante de um caixão em que o morto se revela como ele próprio a agarrar-lhe a mão, em uma sequência tensa pelos enquadramentos em *plongée* e *contra-plongée*, Isak desperta subitamente na cama, porém ainda embalado pelo som insistente do tique-taque de um relógio do quarto que mantém o efeito de tensão da sequência. A hábil condução de Bergman sobre a imagem-tempo nesse filme serve de mote para toda uma reflexão profunda sobre o devir da infância, da vida e da morte. O acaso também se mostra presente quando um trio de jovens (meio ao que seria o posterior trio Jules, Jim e Catherine, de Truffaut) surge de repente em seu caminho, e aos quais ele dá carona, seguido pela sequência em que Borg sofre um acidente inesperado na estrada, ao capotar o carro onde se encontravam ele, a nora (interpretada por Ingrid Thulin), que o acompanha desde o início na viagem, e os jovens de carona. A morte pode surgir a qualquer momento, ao acaso, para jovens ou velhos, é o que Bergman parece querer dizer. Tanto quanto a leveza da atitude dos jovens o faz lembrar-se de sua própria juventude, Isak também percebe em sua rigidez de

²⁷³ Ingmar Bergman, op. cit., pp. 378-9.

atitude um reflexo da severidade de sua mãe. Sem dúvida, uma nota autobiográfica de Bergman e aqui também em diálogo com Tarkovski, cuja imagem da mãe também se mostra muito presente em *O Espelho*. Em ambos os enfoques, e em termos proustianos, o tempo-memória relacionado à mãe revela uma imagem-lembrança criada, movediça, não necessariamente vinculada à realidade.

A iluminação dramática da filmagem em preto e branco intensifica o tônus artístico do filme de Bergman. *Morangos Silvestres*, tanto quanto *rosebud* de *Cidadão Kane* e a *madeleine* da *Recherche* de Proust são o índice a conduzir o protagonista às imagens-lembrança do passado. A casa que ele recorda de sua infância denota a mesma leveza aparentemente pueril, mas plena de significado, a que Bergman voltaria em *Fanny e Alexander*, vinte e cinco anos depois. Na imagem-tempo a reconstruir a casa de sua infância, a aparência de Isak Borg conserva índices de seu presente atual ao mesmo tempo em que suas falas remetem à virtualidade das imagens-lembrança. Como na sequência final do filme em que, deitado na cama, enquadrado em *plongée* e com um *zoom* lento a trazer seu rosto para primeiríssimo plano, a personagem anuncia em voz-off: “Quando fico preocupado ou triste, tento relaxar com as lembranças da minha infância”. Dá-se então uma elipse para o passado, com sobreposição de imagens. A prima surge na imagem-lembrança de Isak, diz a ele não haver sobrado nenhum morango e acrescenta que a mãe dele quer que procurem seu pai. Isak, em sua atual imagem de adulto responde já haver procurado por “papai e mamãe” e não os haver encontrado. A prima então se oferece para ajudá-lo e o leva à beira de um lago, antes de deixá-lo sozinho e voltar pelo mesmo caminho, saindo de campo. Um plano panorâmico, idílico, mostra os jovens pais de Isak pescando à beira do lago. Sozinho, então, ele os observa a distância, com ar saudosista, ao som de pássaros e de algumas breves e suaves notas dedilhadas em uma harpa, enquanto um *zoom* diagonal traz seu rosto claro e iluminado ao primeiríssimo plano. Imagem-afecção tipicamente bergmaniana vinculada à imagem-tempo-memória. Ponto brilhante no passado virtual, diria Deleuze. Novo dedilhar de harpa acompanha a sobreposição de imagens durante uma nova elipse que o traz de volta ao presente atual, na cama, com o rosto enquadrado igualmente em primeiríssimo plano, só que perpassado pelo claro-escuro do presente. As mesmas notas suaves se repetem na harpa, enquanto o rosto inicialmente tão saudosista quanto no passado adquire um ar de preocupação encerrando-se a sequência e o filme em um *fade-out*.

Gritos e Sussurros (*Viskningar Och Rop* - 1972) e *Sonata de Outono* (*Höstsonaten* - 1978) também retratam imagem-tempo-memória vinculada à imagem-afecção, estilo comum

a Bergman, conforme já mencionado. Em *Gritos e Sussurros*, diferentemente dos demais filmes, as cores são bastante saturadas (vermelho, branco, preto), e com toda uma simbologia trabalhada visualmente pelo diretor. Os *fades* que separam algumas sequências do filme são, inclusive, também em vermelho. “A primeira cena surgia em minha mente o tempo todo: um quarto com papel de parede vermelho e mulheres vestidas de branco. Acontece que certas imagens voltam teimosamente a meu cérebro sem que eu perceba a intenção delas. Depois desaparecem, para voltarem mais uma vez idênticas às anteriores. (...) Todos meus filmes podem admitir-se filmados em preto e branco, menos *Gritos e Sussurros*. No roteiro está mencionado que imagino a cor vermelha como sendo o interior da alma”²⁷⁴. Nota-se no próprio processo de criação de Bergman índices que também o reportam a imagens insistentes que aparecem e desaparecem em sua tela mental, durante a criação do argumento do filme.

Gritos e Sussurros enfoca o drama emocional a unir três irmãs e sua dedicada empregada em um relacionamento perpassado por mágoas e rancores, que é levado ao ápice quando elas se deparam com a morte iminente de uma delas, Agnes, interpretada por Harriet Andersson, atriz já consagrada por Bergman desde *Monika e o Desejo*. O quarteto de experientes atrizes (Harriet Andersson, Liv Ullmann, Kari Sylwan e Thulin Harriet) a interpretar esse drama teve uma escolha minuciosamente estudada por Bergman²⁷⁵.

Uma das primeiras sequências do filme inicia-se com o enquadramento de um relógio enquanto um insistente tique-taque acompanha imagens de pequenas estátuas de bronze. Vez por outra o relógio dispara, indicando uma hora cheia. Não apenas um relógio, mas vários, de vários sons e vários tipos são mostrados aos poucos embalados pelo som compassado e insistente de seus tique-taques. A espera pela morte de Agnes, uma das irmãs gravemente doente, é um devir anunciado para a morte. A tensão dessa espera perpassa grande parte do filme, enquanto as quatro mulheres lidam com o presente (atual), onde a flecha do tempo aponta irreversivelmente para a morte de Agnes, e o passado (virtual) carregado de emoções pessoais e familiares mal resolvidas. A imagem-tempo a mostrar o sofrimento de Agnes em seus momentos finais se arrasta dolorosamente por várias sequências, dilatando-se a ponto de incomodar o espectador com a mesma angústia da espera pelo fim a afetar as personagens. A certa altura, em meio ao sofrimento, Agnes encontra forças para levantar da cama e sua primeira ação é acertar o relógio em frente à cama.

²⁷⁴ Ingmar Bergman, op. cit., pp. 83 e 90.

²⁷⁵ Cf. Ibid., pp. 83-103.

O médico que a visita e que mantém um romance com Maria (Liv Ullmann), sua irmã, é interpretado pelo experiente ator Erland Josephson, também participante de outros filmes de Bergman, entre eles *Sonata de Outono*, ao qual voltaremos mais adiante, e também de filmes de Tarkovski, como *Nostalgia (Nostalghia – 1983)* e seu último filme *O Sacrifício (Offret – 1986)*. Uma longa sequência em *close-up* do rosto de Maria, dessa vez vestida de vermelho, com o médico-amante logo atrás dela a descrever suas expressões enquanto ela encara diretamente a câmera, como que diante de um espelho, mostra-se como um exemplo notável de imagem-tempo com destaque para a imagem-afecção apontada por Deleuze como uma das marcas estilísticas de Bergman.

A escolha de músicas de Chopin e Bach equilibra o peso e a leveza das sequências ao longo do filme. Como naquela em que Agnes, muito pálida e abatida pelo peso de sua doença, aproxima-se de um vaso com rosas brancas e, em *close-up*, aspira o perfume de uma delas, tendo a sequência embalada pela leveza do piano de Chopin, enquanto uma elipse a conduz a uma imagem-lembrança de sua mãe percorrendo o belo bosque de um parque, em uma poética imagem-tempo-memória. A fala da personagem, ao descrever a mãe em *voz-off*, anuncia o desejo de aproximação da filha e a fria distância mantida pela mãe, a exemplo do que também Bergman sempre declarou sobre a própria mãe. Cenas familiares, com crianças reunidas em datas festivas, e a presença de uma lanterna mágica trazida por uma tia de Agnes, em suas imagens-lembranças, inferem índices autobiográficos da própria infância de Bergman, e que seriam revisitados com o mesmo apuro estético dez anos depois, em *Fanny e Alexander*. As poéticas e já clássicas sequências do prólogo e aquela em que as crianças reunidas no quarto assistem às imagens do cinematógrafo (lanterna mágica), narradas por Alexander, são o melhor exemplo disso. E também um índice memorialístico do momento libertador em que o próprio Bergman descobriu a magia do cinematógrafo na infância.

Voltando a *Gritos e Sussurros*, um *fade-out* em vermelho inicia a já clássica e bela sequência final em que ao som do piano de Chopin, Anna, a empregada, começa a ler o diário de Agnes, que descreve suas sensações durante um passeio no jardim com as irmãs, em um dos raros momentos em que ela se sentira bem durante a enfermidade. A bela fotografia, mostrando as quatro mulheres vestidas de branco a caminharem pelo jardim, permeia a imagem-tempo de modo a criar uma atmosfera saudosista. A narração de Agnes, em *voz-off*, evoca inclusive sensações da infância em companhia das irmãs. O som melancólico do piano de Chopin serve de ingrediente a mais para o belo efeito final do conjunto, em uma das sequências mais famosas do filme. A certa altura, Agnes olha para a câmera, mas

diferentemente do olhar sensual e provocador de *Monika e o Desejo*, que a própria Harriet Andersson interpretara no passado, dessa vez seu olhar é doloroso, reflexivo.

Sonata de Outono traz o mesmo equilíbrio entre peso e leveza. Um drama entre mãe (Ingrid Bergman) e filha (Liv Ullmann), em que as máscaras caem e todo um passado de rancor e emoções mal resolvidas vem à tona. A música de piano, tocada por mãe e filha, trazem uma dramaticidade a mais para algumas sequências que se dilatam pelo efeito da tensão do relacionamento entre as duas, em que a mãe se mostra uma artista evidentemente mais talentosa do que a filha, com todo o peso que isso traz à última. A imagem-tempo se constrói pelo peso das imagens-lembrança do passado (virtual) e pressionarem o presente (atual), criando uma situação de tensão crescente entre as duas. Tanto quanto em *Gritos e Sussurros*, também nesse filme os diálogos carregam um enorme peso de acúmulos emocionais do passado a se refletirem no presente, fazendo-o parecer insuportável. A cena em que ambas se alternam ao tocar um prelúdio de Chopin ao piano, e que termina por deflagrar uma discussão entre elas, é um exemplo da maestria com que Bergman concebe uma imagem-tempo carregada de peso e leveza simultâneos, por meio da imagem-afecção revelada na expressão de ambas em uma situação ótica e sonora pura, em termos deleuzeanos.

Enfim, incontáveis outros exemplos poderiam ser citados sobre o talento com que Bergman e Tarkovski souberam lidar com o cinema voltado à criação poética da imagem-tempo-memória. Todavia, o que resta de importante a ressaltar e a servir de base para outras tantas leituras possíveis de suas obras, isoladamente ou em diálogo, a exemplo do que desenvolvemos aqui, é o papel definitivo e inspirador que ambos tiveram no contexto de criação da imagem-tempo no cinema moderno, e cujos alcances notáveis não passaram despercebidos por Deleuze.

8. Ruiz e Proust encontram Deleuze no século XXI

Filmar o infilmável é o desafio que se propõe Raoul Ruiz, em *O Tempo Redescoberto* (*Le Temps Retrouvé* - 1999). Adaptar a obra de Proust para o cinema sempre foi visto como empreendimento temerário por realizadores e críticos de cinema, dada a labiríntica magnitude com que a obra lida com as questões de tempo-memória. Ao que parece, no entanto, ainda que em face de um tal imenso desafio, Ruiz conseguiu conduzir sua criação cinematográfica de uma maneira notavelmente talentosa.

Seu amor pelo cinema, tanto aquele de Truffaut e Bergman, já mencionados, surgiu desde cedo, ainda em sua infância no Chile, quando com cerca de oito anos de idade já filmava curtas em 8mm da família, sobre a qual também era comum escrever poemas. Na década de 1970, mudou-se para Paris, exilando-se durante o golpe de estado no Chile. Radicou-se então na França, onde desenvolveu um cinema considerado tão irreverente e inovador quanto aquele introduzido por Godard, na *Nouvelle Vague*. Dono de extensa filmografia, iniciada na década de 1960, sempre defendeu o experimentalismo cinematográfico e nunca demonstrou preconceito quanto a gêneros, filmando desde narrativas de espionagem aérea, passando por ficção científica, até histórias de terror natalinas, entre outros²⁷⁶. Tal postura vanguardista foi, sem dúvida, o que o levou a enfrentar sem medo a imensidão de um Proust. Melhor para os cinéfilos, que saíram contemplados com aquela que é considerada provavelmente a melhor adaptação da *Recherche* para o cinema.

A faceta cinematográfica de Proust de “explicar através de imagens”, apontada por Deleuze²⁷⁷, parece a mesma assimilada e habilmente conduzida pela direção de Ruiz. Ainda que Deleuze não tenha abordado nenhum filme do diretor chileno em sua obra sobre cinema – não por descuido, repetimos, mas dada a impossível tarefa de abordar absolutamente todos os cineastas clássicos e modernos –, consideramos oportuno traçar aqui um novo encontro artístico-filosófico, dessa vez levando Ruiz a dialogar, para além do próprio Proust, com quem já o fizera em seu filme, agora também com Deleuze, profundo conhecedor da obra do escritor francês, à qual dedicou seu notável *Proust e os Signos*. Ainda outro motivo a tornar oportuno tal diálogo é o fato de o filme de Ruiz haver sido lançado em 1999, portanto posteriormente à obra de Deleuze sobre cinema, situada na década de 1980, e após sua morte, em 1995, o que, de qualquer maneira, não teria de fato permitido uma abordagem deleuzeana sobre ele. Se houvesse tido oportunidade, provavelmente Deleuze também teria reservado algum comentário crítico sobre esse filme, visto que tanto em relação à obra de Proust quanto a de Ruiz, torna-se possível aplicar um dos conceitos basilares que o filósofo desenvolve sobre a *Recherche*: “A ‘desordem assustadora’, sobretudo não preocupada com o todo nem com a harmonia, é conservada e elevada a um novo valor”²⁷⁸.

A leitura essencialmente semiótica que Deleuze aplica à obra de Proust, a começar por intitulá-la *Proust e os Signos*, identifica-se com a condução cinematográfica de Ruiz, e talvez

²⁷⁶ Cf. Site oficial do Festival de Cannes, mencionado na bibliografia final.

²⁷⁷ Gilles Deleuze, *Proust e os Signos*, p. 166.

²⁷⁸ Ibid.

advenha justamente daí o sucesso da empreitada de fôlego do cineasta franco-chileno. Para Deleuze, em sua leitura muito original, a obra de Proust não se baseia, de fato, somente na exposição da memória, mas sobretudo no aprendizado dos signos. Lembra ainda que a palavra “signo” é uma das mais utilizadas por Proust, principalmente no último volume (*O Tempo Redescoberto*), espécie de sistematização final da obra. Nela, os signos se situam como a amálgama a unir simultaneamente a unidade e a pluralidade que constituem os universos paradoxais da *Recherche*²⁷⁹.

Ruiz indica ir ao encontro dessa perspectiva semiótica deleuzeana já, de saída, na imagem que serve de fundo aos créditos iniciais do filme, em que um enquadramento em *plongée* mostra um curso de água corrente em primeiríssimo plano, signo já clássico de fluidez, e aqui, por extensão, opsigno de tempo-memória. Lembremos ainda que esse mesmo elemento simbólico foi muito utilizado por Tarkovski, conforme visto, e curiosamente é o mesmo signo-imagem (opsigno) mostrado próximo ao prólogo de *Fanny e Alexander*, de Bergman, também um filme dimensionado por fortes notas proustianas. Na versão para a televisão, Bergman escolheu mostrar um enquadramento de água corrente antecedendo-se ao já clássico prólogo. Aliás, uma imagem bastante semelhante àquela mostrada por Ruiz nos créditos de seu filme, em talvez um índice de inspiração bergmaniana do diretor franco-chileno. Na versão cinematográfica de Bergman, o signo-imagem aparece logo depois do prólogo, em uma sequência exibindo enquadramentos de água congelada perpassada por água corrente. Outros índices intertextuais que denotam inspirações bergmanianas em Ruiz são o forte matiz em vermelho dos cenários internos – escolha de Bergman para *Gritos e Sussurros* e *Fanny e Alexander* –, como o da biblioteca onde Marcel tem lampejos de memória involuntária, mesmo cenário onde, aliás, também uma estátua branca se destaca no cenário avermelhado, tanto quanto no prólogo de *Fanny e Alexander*.

Todavia, longe de ficar somente nesses aspectos semióticos, Ruiz, tanto quanto o Proust de Deleuze, desenvolve uma sofisticada leitura do signo por meio da imagem. No filme, há incontáveis exemplos de um uso exímio da imagem-tempo construída por meio de dispositivos de edição bem conduzidos: *travellings*, *raccords* e falsos *raccords*; matizes de cores diferentes para o presente e o passado; sobreposição de imagens e de sons ambientais e de vozes do presente e do passado, a reproduzir efeitos de simultaneidade e desmantelamento temporal; iluminação cuidadosamente trabalhada; belo e rico figurino, além da trilha sonora de viés clássico, em que sobressaem os belos arranjos de cordas do chileno Jorge Arriagada,

²⁷⁹ Ibid., pp. 4-5.

parceiro musical de Ruiz em vários filmes. Ao longo do filme, há inúmeros exemplos de várias dessas técnicas aplicadas simultaneamente na reprodução das requintadas festas sociais descritas por Proust. Um dos momentos em que o trabalho de Arriagada mais se destaca é a sequência do concerto de cordas que leva Marcel a chorar, comovido pela beleza da música ou, em termos deleuzeanos, por sua criação de *affectos* e *perceptos*. Nessa sequência, em mais um índice de experimentalismo, Ruiz cria uma espécie de “*travelling* às avessas”, que também se repete em outros momentos, em que não fica bem definido se é a câmera que desliza diante dos atores ou se, ao contrário, são os atores que deslizam diante da câmera. Durante o concerto, em determinados momentos, têm-se a impressão de que fileiras inteiras de convidados deslizam sutilmente, como se não somente o tempo-memória fosse oscilante e movediço, mas também o presente diegético do filme, via imagem-tempo.

Na reconstrução da memória, Ruiz recorre inclusive a sondagens surreais, bem ao gosto de seu sofisticado experimentalismo. Exemplo disso é uma das sequências iniciais, que, inclusive, lida com metalinguagem e intertextualidade ao mostrar Marcel ainda menino segurando uma lanterna mágica – diálogo com o Bergman autobiográfico, retratado em *Fanny e Alexander* – a se refletir sobre atores fantasiados de estátuas. Aqui, de fato, e com um acréscimo de sofisticação à leitura, Ruiz parece dialogar até mesmo com Deleuze: “Proust fala então em termos de cinema. O tempo montando sobre o corpo sua lanterna mágica e fazendo coexistir os planos em profundidade”²⁸⁰. Ao abrir uma porta, o menino Marcel se vê então, na sequência seguinte, em uma antessala repleta de luvas brancas depositadas dentro de cartolas pretas todas simetricamente dispostas no chão. No plano de fundo, destaca-se uma estátua feminina de bronze em tamanho natural. Esse mesmo cenário é retomado em uma das sequências finais, que antecede um diálogo entre o Marcel criança e o Marcel adulto. Um dos efeitos usados por Ruiz nessa sequência é fazer o menino dialogar com a sombra do Marcel adulto refletida na parede. Na esteira deleuzeana, a imagem-tempo-memória criada por Ruiz nessa sequência constrói uma inteligente metáfora para a leitura antiplatonista realizada não somente por Proust em sua obra, mas também nessa cena, em termos metalinguísticos, pelo próprio cinema, motivo este, aliás, conforme já mencionado, que leva Deleuze a amar tanto essa arte.

Outra sequência de destaque é aquela em que Gilberte, vestida de vermelho, desce uma escada e é observada pelo marido Saint-Loup (Pascal Gregory) e por Marcel (Marcello Mazarrella), apaixonado por ela no passado. Um falso *raccord*, enquanto ela desce a escada, é

²⁸⁰ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 53.

usado como dispositivo técnico que tenta retratar a memória involuntária de ambos (Saint-Loup e Marcel) tentando se fixar em uma imagem-lembrança. Em seguida, efeitos de sobreposição de imagem trocam, aos olhos de Saint-Loup, o rosto de Gilberte pelo de Raquel, atriz por quem ele fora apaixonado, e também criam uma aura diferenciada de Gilberte para Marcel.

O instante e o acaso da memória involuntária (elemento atual) surgem como deflagradores dos signos que conduzem às imagens-lembrança e ao tempo-memória do passado (elemento virtual)²⁸¹. Por esse último viés, inclusive, tanto quanto por aquele que remete ao racional e que força a pensar, Proust dialoga também com a ciência. O narrador proustiano se mostra como uma mistura de cientista interessado em estudar o homem no laboratório e do sensualista que vive em conflito com o conjunto por vezes violento dessas percepções²⁸².

Uma nova sequência a reproduzir um momento de memória involuntária via imagem-tempo é aquela em que Marcel está caminhando pela rua e um falso *raccord* reenquadra sua caminhada, enquanto um filtro torna a imagem avermelhada, mais um índice a sugerir inspiração bergmaniana. De súbito, ele tropeça em uma pedra do calçamento que o conduz a uma imagem-lembrança da Veneza de sua infância. O ator se mantém então na mesma posição em que quase caíra, teatralmente e sem congelamento de imagem, enquanto cortes secos mostram uma colagem de cenas de sua infância nesse mesmo local, perpassadas pelo presente em que ele ali se encontra, em uma nova tentativa de Ruiz de reproduzir imagens-lembrança via imagem-tempo. A sequência se encerra com mais um exemplo de “*travelling* às avessas”, em que em vez de a câmera acompanhar o ator, é ele quem parece deslizar sutilmente diante da câmera.

A cena da festa em que aparece uma tela de cinema ao fundo a reproduzir imagens em preto e branco da guerra enquanto Marcel lê uma carta de Gilberte, lida por esta em *voz-off*, é outro momento metalinguístico. Em outra incursão experimental, Ruiz utiliza uma grua (guindaste) para filmar a cadeira de Marcel, inicialmente no centro do salão, a erguer-se devagar, enquanto ele continua a ler a carta, em direção à tela de cinema que continua a reproduzir as imagens em preto e branco da guerra. De súbito, o ator-mirim Georges Du Fresnes, que interpreta o Marcel menino, surge ao lado do ator Marcello Mazarze. Ambos são então enquadrados lado a lado de costas para a tela iluminada de cinema, enquanto o

²⁸¹ Gilles Deleuze, *Proust e os Signos*, p. 16.

²⁸² Leda Tenório da Motta, *Proust: a Violência Sutil do Riso*, p. XXVIII da introdução.

menino olha, vez por outra, através da lente de uma câmera de cinema que surgira junto com ele. Tanto quanto Bergman anteriormente o fizera, com a lanterna mágica de Alexander, Ruiz traça aqui também um belo diálogo metalinguístico com o cinema.

Em outro momento do filme, Ruiz utiliza também a fotografia como índice deflagrador da memória involuntária. Lembrando-nos do viés barthesiano que considera no *punctum* a possibilidade de uma leitura de ordem cinematográfica que, para além da fotografia, sugere algo fora de campo, tem-se um exemplo em uma das sequências iniciais do filme, editada em sépia, em que Marcel, ofegante e debilitado pela doença, observa uma série de fotografias, posicionado cada uma delas sob uma lupa. Enquanto ele reflete em voz-off sobre cada rosto trazido ao foco pela “lupa-câmera”, metáfora para a ação de sua própria memória involuntária a atualizar imagens-lembrança do passado, a edição é trabalhada de modo a se ouvir também uma simultaneidade de vozes que se misturam, como um ruído de fundo, à própria voz do narrador. Aqui uma metáfora sonora construída por Ruiz para reproduzir a virtualidade da memória na imagem-tempo.

Imagens de estátuas são recorrentes no filme, destacadas em plano de fundo, em primeiro plano e em *close*, como no quarto do Marcel já enfermo e nos vários cenários das festas. Signo este, lembremos, também recorrentemente trabalhado por Resnais, Marker e Bergman. Em uma das sequências mais belas e marcantes do filme, a partir do som de uma colher movimentada por um mordomo que mistura açúcar e chá em uma xícara, Marcel é conduzido, via memória involuntária, à imagem-lembrança de um martelete sendo arremessado contra as rodas de um trem em que ele viajara em algum momento do passado. Esse som, assim contextualizado, parece dialogar, inclusive, com os tique-taques dos relógios de Bergman, além dos sinos a soarem vez por outra nas cenas externas de *Fanny e Alexander* e na sequência do primeiro sonho/pesadelo de Isak, em *Morangos Silvestres*, em uma espécie de reminiscência sonora (sonsigno) a remeter, respectivamente, à infância e à morte.

No plano-sequência de Marcel na biblioteca, editado em várias elipses, Ruiz, em sua hábil técnica de edição, arremessa o protagonista ao passado, via memória involuntária (virtualidade), mas para um passado entrecortado descontinuamente por sensações do presente (atualidade). A seguir, ao tomar um gole do chá e encostar o guardanapo nos lábios, o protagonista se vê novamente no passado, agora o de sua adolescência, em que, diante de uma janela, observa um grupo de jovens conduzindo uma estátua feminina, em tamanho natural, por uma praia. A aura surrealista da cena nos surpreende em um primeiro momento, mas logo resgata sentido quando uma nova elipse conduz a cena de volta ao presente e vê-se uma

estátua idêntica àquela da praia, só que em tamanho menor, sobre uma mesa ao lado de Marcel. Índice, portanto, de uma intervenção do presente, na forma de devaneio, em meio ao resgate de tempo-memória da personagem. Aqui, os opsignos do cenário indiciados pela saturação em vermelho e pela estátua dialogam de perto, como já mencionado, com a cena do prólogo de *Fanny e Alexander*, de Bergman, em que o menino, em um cenário muito similar, observa uma estátua começar a se mover inusitada e suavemente ao som de uma caixinha de música.

O toque do guardanapo que o Proust de Ruiz leva aos lábios, nessa mesma sequência, também lhe deflagra involuntariamente uma série de sensações atuais permeadas por imagens-lembrança de um passado virtual. A fala em *voz-off* utilizada pelo diretor, retirada diretamente de passagens do texto de Proust, adiciona-se então à cena, enquanto um efeito de edição sonora faz com que cada frase soe repetida e ecoante assim que é pronunciada pela personagem, criando um efeito de perpetuação memorialística. A certa altura, Marcel se levanta, caminha pela biblioteca e abre um livro, então um corte seco apresenta diretamente uma cena de sua infância em que a mãe lê para ele, antes de dormir. Um *travelling* atravessa lentamente o quarto da infância da direita para a esquerda, e um novo corte seco reconduz a atenção da personagem ao presente, quando ele se sobressalta com o pigarrear do mordomo que inesperadamente surgira a seu lado. A sequência se encerra quando Marcel e o mordomo se retiram da biblioteca, restando apenas o enquadramento em plano médio da estátua que deflagrara parte de suas memórias involuntárias.

Por tudo até aqui descrito, parece não restar dúvida de que Ruiz consegue ser amplamente bem-sucedido em sua leitura de Proust. Em grande parte por conseguir retratar nesse filme situações óticas e sonoras puras, via imagem-tempo direta, tanto quanto o escritor francês conseguira fazê-lo em sua sofisticada literatura. Nesse sentido, lembremos as palavras de Deleuze, já citadas: “A imagem-tempo direta (...) sempre nos faz aceder a essa dimensão proustiana, na qual as pessoas e coisas ocupam no tempo um lugar incomensurável ao que têm no espaço. Proust fala então em termos de cinema. O tempo montando sobre o corpo sua lanterna mágica e fazendo coexistir os planos em profundidade. É essa ascensão, essa emancipação do tempo que assegura o reino da ligação possível e do movimento aberrante”²⁸³.

Na sequência final, Ruiz conduz um longo plano-sequência em *travelling* por um cenário rústico. A iluminação bem dirigida destaca belas estátuas nesse cenário onde o diretor

²⁸³ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 53.

faz se encontrarem os atores que interpretaram três momentos da vida de Proust – infância, juventude, maturidade. A bela trilha sonora de cordas de Jorge Arriagada enriquece a aura idílica da sequência. Um corte seco realiza então novo salto em que os três se reencontram na praia frequentada por Proust em suas memórias retratadas ao longo do filme. Ainda ao som da bela trilha sonora de Arriagada, os três são mostrados em um plano panorâmico que se lança, por fim, à imagem-signo (opsigno) da água, por meio das ondas da praia a se moverem incessantemente.

Na leitura de Deleuze, o tempo redescoberto é na verdade a revelação de uma multiplicidade de signos. Sejam estes a *madeleine*, o guardanapo, as pedras do calçamento, o barulho de uma colher ou o som e imagem de água, entre outros, trata-se sempre de uma mesma série de ocorrências a deflagrar *affectos* e *perceptos*. Primeiro uma inusitada sensação de satisfação imediata proporcionada pela distinção afetiva desses signos em relação aos anteriores, depois uma espécie de necessidade do pensamento de se voltar mais racionalmente ao sentido do signo, detalhe ao qual, diferentemente do que ocorre com Proust, furtamo-nos no cotidiano por preguiça ou por mera falta de insistência no pensar. Por fim, a revelação do signo a esclarecer o objeto oculto por trás dos opsignos e dos sonsignos: *madeleine* para Combray, as pedras do calçamento para Veneza e assim por diante²⁸⁴. Dessa forma, portanto, dá-se o sentido de tempo redescoberto, ou seja, aquele que, conforme Deleuze, ocorre como tempo em estado puro e é contido nos signos da arte²⁸⁵. “O mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco. (...) Todos os signos convergem para a arte; todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte”²⁸⁶.

O destemor de enfrentar cinematograficamente a obra de Proust, e que o leva a um bem-sucedido resultado de construção do pensamento via imagem-tempo, faz de Ruiz também um cineasta-filósofo, em termos deleuzeanos. Nesse sentido é que sua arte se constitui como *diferença*. O narrador de Proust, tanto quanto o de Ruiz, corre contra o tempo²⁸⁷. E se há uma essência do tempo na *Recherche* é a do seu caráter fugidio. Em sua leitura de Proust, quando em dado momento recorre a Blanchot, Leda Tenório da Motta

²⁸⁴ Gilles Deleuze, *Proust e os Signos*, p. 12.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 46.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁸⁷ Leda Tenório da Motta, *op. cit.*, p. XXIII da introdução.

destaca uma afirmação que se faz oportuno mencionar. Em *Jean Santeuil* (1895), obra considerada o esboço da *Recherche*, Proust já sabia que a essência do tempo é a fuga dos instantes, todavia não sabia ainda como dizer isso literariamente. Somente aos poucos, com paciência dedicada à criação, é que ele foi descobrindo como retratar isso em sua obra, por fim, interiorizando a própria fuga dos instantes, em outras palavras, o devir. Por isso, “quanto mais o romance proustiano demora a resolver-se menos diferente é em relação a qualquer autoridade externa, qualquer ideia já dada do que seja escrever”²⁸⁸. E, ao que parece, é com essa mesma demão autoral que Ruiz conduz sua criação cinematográfica de Proust.

Como resgatar o passado em si?, perguntam Proust, na literatura, e Ruiz, no cinema. Por meio da memória involuntária, é a resposta que ambos oferecem, e cuja característica mais específica é interiorizar o contexto, tornando o antigo cenário memorial inseparável da sensação presente. Nesse processo de uma virtualidade que se atualiza em devir, o que se ressalta na memória involuntária não é a semelhança, que se faz por mera associação, o essencial é a diferença interiorizada nesse processo, uma *diferença interiorizada tornada imanente*²⁸⁹. Isso porque “o passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual”²⁹⁰.

Nisso se constitui, portanto, a imagem-cristal proustiana e, por extensão, a ruiziana: um ponto oscilante e indiscernível, ainda que brilhante, entre duas imagens distintas (a atual e a virtual). “O que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre duas imagens que nunca acaba de se reconstituir”²⁹¹. Nesse sentido, Proust nos diz ainda, tanto quanto a imagem-tempo de Ruiz, que o tempo não nos é interior, mas nós é que somos interiores ao tempo a se desdobrar, a perder-se e reencontrar-se em si mesmo e que faz passar o presente enquanto conserva o passado²⁹². Dessa forma, tanto no Proust literário, quanto no Proust cinematográfico de Ruiz, tem-se a imagem atual e a imagem virtual mostradas como coexistentes e cristalizadas, em uma oscilação que remete constantemente de uma à outra, formando um único e mesmo conjunto. Conjunto este onde as personagens pertencem ao atual diegético e, no entanto, também desempenham um papel ligado ao virtual que se constitui no acesso memorial de Marcel ao passado em si.

²⁸⁸ Leda Tenório da Motta, op. cit., p. 118.

²⁸⁹ Gilles Deleuze, *Proust e os Signos*, pp. 59-60.

²⁹⁰ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 99.

²⁹¹ Ibid., p. 103.

²⁹² Ibid., pp. 103-4.

Enfim, a bem conduzida construção da imagem-tempo-memória realizada por Ruiz forma o conjunto de um amplo plano-sequência que se coaduna à definição atribuída por Deleuze para unidade cinematográfica: “Em suma, é todo o real, a vida inteira, que se tornou espetáculo, conforme às exigências de uma percepção ótica e sonora pura. A cena, então, não se contenta em fornecer uma sequência, ela se torna a unidade cinematográfica que substitui o plano ou constitui ela própria um plano-sequência²⁹³”. Por esses meandros, em suma, vê-se vários dos motivos que levaram o filme do diretor franco-chileno a ser elogiado pela mesma comunidade de diretores e críticos que consideravam sua realização quase impossível.

9. Tykwer, Bacon e Deleuze sob o signo de três

Ao longo de sua obra, conforme já mencionado, vemos destacáveis indícios de que para Deleuze os movimentos artísticos, por meio da *diferença* de seus dispositivos, servem como *máquinas de guerra*, tomando-se aqui *diferença* e *máquina de guerra* como dois de seus conceitos filosóficos, que, entendidos no contexto da arte, mostram-se identificadores e potencializadores de novas estéticas. Devir-arte, diria Deleuze, e, por isso mesmo, arte rizomática, em estado de simultaneidade e multiplicidade movente, e em que se anula a necessidade de delimitações precisas. Tais referências nos remetem, no limite, às imagens deformadas e monstruosas dos quadros de Francis Bacon, artista anglo-irlandês de destaque na arte muito moderna do século XX e que chamou a atenção de Deleuze justamente pela maneira singular como parecia exercitar a captura de devires na tela. A ele, Deleuze dedicou o ensaio *Francis Bacon: Lógica da Sensação (Francis Bacon: Logique de la Sensation)*, lançado em 1981, imediatamente antes de sua obra sobre o cinema.

Logo após o lançamento, o livro foi enviado a Bacon, que se mostrou bastante impressionado com a precisão da análise deleuzeana sobre sua arte: “Era o caso de dizer que esse tipo estava por trás dos meus ombros enquanto eu pintava meus quadros!”²⁹⁴. O poeta e tradutor português Joaquim Vital foi o editor do livro. Era grande admirador de Bacon e defensor do conceito de *diferença* – igualmente caro a Deleuze, conforme sabemos –, tanto que fundara uma revista literária francesa, em 1976, batizada de *Éditions de la Différence*²⁹⁵.

²⁹³ Ibid., p. 105.

²⁹⁴ François Dosse, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Biografia Cruzada*, p. 364.

²⁹⁵ Cf. *Le Magazine Littéraire* sobre Joaquim Vital. Endereço on-line citado na bibliografia final.

Entusiasmado com a reação de Bacon, tratou logo de organizar um encontro entre o pintor e o filósofo, e agendou um jantar em Paris. Para seu espanto, porém, a noite que era para ser inesquecível, tornou-se verdadeiro pesadelo. O inusitado clima do encontro fica ainda mais interessante nas palavras de Vital: “A comida estava horrível – tão horrível quanto o diálogo deles. ‘Caro Gilles’, ‘Caro Francis’... Sorriram um para o outro, se cumprimentaram, sorriram de novo. Aturdidos, nós os ouvimos desfiar banalidades. A gente lançava bolas para eles: a arte egípcia, a tragédia grega, Dôgen, Shakespeare, Swinburne, Proust, Kafka, Turner, Goya, Manet, as cartas de Van Gogh ao seu irmão Théo, Artaud, Beckett. Cada um por seu turno agarrava uma bola e jogava com ela, no seu canto, sem se preocupar com o outro”²⁹⁶. Espirituoso foi ainda o comentário de Deleuze sobre Bacon, quando indagado posteriormente sobre o pintor: “Sente-se nele potência e violência, mas também um enorme charme. Quando permanece sentado por uma hora, ele se contorce em todos os sentidos, diríamos verdadeiramente um Bacon”²⁹⁷.

Ao que tudo indica, os *afectos* e *perceptos* que os aproximavam pela arte não compartilharam reverberações pessoais. Não se tem nisso, porém, maiores prejuízos, posto o legado em que se transformou a obra de Deleuze sobre o pintor, e que acabou se tornando um dos livros mais vendidos da editora de Joachim Vital²⁹⁸. Também porque o que aqui nos interessa mais de perto é a parte em que ambos conseguem dialogar, por meio da análise fina que Deleuze desenvolve sobre a arte de Bacon, especificamente na perspectiva que se volta ao acaso, e que nos servirá de base para uma proposta de interface entre os quadros tríplexes de Bacon e o filme *Corra, Lola, Corra (Lola Rennt - 1998)*, do cineasta alemão Tom Tykwer, também uma proposta tríplex sobre as manifestações do tempo e do acaso.

No capítulo intitulado “A Pintura antes de Pintar”, de seu livro sobre Bacon, Deleuze aborda a maneira como o pintor desterritorializa (*deterterritorialisé*) o conceito de captura do tempo na arte produzida até então, ao voltar-se à tentativa de capturas simultâneas do tempo e do acaso em seus quadros tríplexes. Tal intento não era inédito, conforme já mencionado, considerando-se o legado de um Picasso, entre outros. Todavia, o pincel manipulado por Bacon, sem dúvida, trouxe uma nova dimensão à captura do tempo para a arte pictórica. Deleuze utiliza sobre sua arte, e notavelmente influenciado pelos fatos científicos mais modernos, aos quais, sabemos, mostrou-se muito atento, termos como “acaso” (*hasard*) e

²⁹⁶ François Dosse, op. cit., p. 364.

²⁹⁷ Ibid.

²⁹⁸ Cf. Vitor Belanciano sobre Joachim Vital in: *Cultura P*. Endereço on-line citado na bibliografia final.

“ordem de probabilidades” (*ordre des probabilités*). Lembra-nos também o lance de dados de Mallarmé e Nietzsche, ao se referir aos quadros tríplexes de Bacon como três mesas onde o pintor “joga” simultaneamente. Por essa via, infere a captura do tempo e a lida com o acaso como fatores preponderantes na obra do pintor. Para ele, Bacon joga com roletas e em várias mesas ao mesmo tempo. Três, por exemplo, quando contemplamos seus painéis tríplexes. De fato, trata-se de um conjunto de probabilidades visuais utilizado pelo pintor somente no momento pré-pictórico que não se integra necessariamente ao ato de pintar, pois este, em si, já infere escolha, manipulação. Em Bacon, a escolha do acaso em cada uma de suas pinceladas não é pictórico, mas *torna-se pictórico*, conforme se integra ao ato de pintar, por meio das marcas manuais do pintor que (des)orientam e reorientam o conjunto visual, extraindo uma figura improvável de um conjunto de probabilidades pictóricas. Na percepção de Deleuze, a distinção entre o acaso e as probabilidades tem destacável importância para Bacon, pois para o pintor o acaso, em que se infere a escolha, é manipulável, enquanto as probabilidades são concebidas ou vistas. Portanto, é na consequência das interferências manuais sobre o conjunto visual da obra que o acaso se torna pictórico, integrando-se ao ato de pintar. Por isso a insistência de Bacon, embora em geral não fosse compreendido, em afirmar que só existe acaso manipulado e acidente utilizado²⁹⁹.

A nosso ver, essa aposta de Bacon em uma jogada tríplex com o acaso abre espaço para um diálogo com a escolha de narrativa cinematográfica feita por Tom Tykwer para o filme *Corra, Lola, Corra*, afinal, lembrando Deleuze, “os grandes autores de cinema podem, não só ser confrontados com pintores, arquitetos ou músicos, mais ainda com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e imagens-tempo, em vez de conceitos”³⁰⁰.

Por esse viés, o cineasta alemão enfoca um mesmo recorte narrativo retratado cinematograficamente em três momentos de construção temporal diferenciados, onde o acaso, com sutis intervenções, é o deflagrador de pequenas ou grandes mudanças nas escolhas e nos caminhos de ação da protagonista (Lola), com toda uma série de consequências narrativas para cada escolha. É notável o sucesso do experimentalismo de Tykwer, que assina o roteiro e a direção do filme, além da trilha sonora, e que o elevou, a partir dessa realização, à condição de um dos diretores alemães mais reconhecidos na atualidade.

²⁹⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, pp. 91-101.

³⁰⁰ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, p. 9.

A narrativa inicia-se com Lola (Franka Potente) recebendo um telefonema de seu namorado, Manni (Moritz Bleibtreu), que perdeu uma sacola com cem mil francos no metrô. O dinheiro pertence a um perigoso contrabandista que, com certeza, vai matá-lo por isso. A partir daí, Lola só tem vinte minutos para conseguir levantar o dinheiro e ir ao encontro de Manni, antes que ele assalte um supermercado para resolver sozinho o problema. Lola começa então sua corrida pelas ruas de Berlim. O talento de Tykwer se revela na escolha de apresentar, não Lola ou Manni, mas o *tempo* como personagem principal do filme. Nele, todo o movimento se subordina ao tempo, concebendo no melhor estilo o conceito de imagem-tempo cunhado por Deleuze. Em sua particular construção da imagem-tempo, Tykwer repete a mesma sequência de vinte minutos diegéticos por três vezes ao longo do filme. Em cada uma delas, ocorrem intervenções do acaso que acabam deflagrando, às vezes, grandes mudanças na narrativa e, em outras, somente desvios sutis. Em termos deleuzeanos mais pontuais: diferença e repetição sob o jugo do acaso. Nisso, Tykwer dialoga muito de perto com a realização artística de Bacon, em cujos quadros tríplices também é possível notar-se o trabalho com a diferença e a repetição, sob o jugo do acaso, nas escolhas que conduzem suas pinceladas. Assim, o diretor alemão, a exemplo de Bacon na pintura, cria um tríplice quadro cinematográfico perpassado pelas intervenções do acaso, e com todo um teor de imprevisibilidade inferido nesse processo.

O filme inicia com duas significativas epígrafes: “Não cessaremos de explorar / Voltaremos ao ponto de partida / Como se não o tivéssemos conhecido” (T.S. Eliot); “Depois do jogo / é antes do jogo” (S. Herberger). Citações de um escritor inglês e de um treinador de futebol alemão anunciam, assim, o mote de Tykwer. Esse diálogo se refina se levarmos em conta o fato de que, a exemplo dos quadros de Bacon, conforme a leitura deleuzeana, o tema do filme lida também com perspectivas caras à ciência muito moderna, principalmente a Mecânica Quântica: o acaso, o indeterminismo e o papel do observador, entre outros.

Os créditos iniciais são mostrados ao som do tique-taque de um pêndulo de madeira em forma de carranca a atravessar a tela de um lado para outro. Em *contra-plongée*, surge um relógio acima do pêndulo, com os ponteiros girando rapidamente. O enquadramento vai subindo devagar até mostrar, acima do relógio, dessa vez a imagem de uma gárgula que “abocanha” a câmera, em primeira pessoa, para dentro si. Ambas – carranca e gárgula – lembram a metáfora do deus grego Cronos, como um monstro devorador de seres.

O som dos tique-taques vai aos poucos cedendo lugar aos acordes de uma música eletrônica, do gênero *tecno*, de acordes dissonantes, e que compõe a dinâmica trilha sonora do

filme, composta pelo próprio Tykwer, conforme já dito, e por Reinhold Heil e Johnny Klimeko, além da participação da atriz Franca Potente, que canta algumas músicas, incluindo aquela a embalar a primeira sequência do filme. Diferentemente das preferências clássicas de Bergman, Tarkovski e Marker, anteriormente pontuadas, temos aqui escolhas musicais mais ousadas e direcionadas ao gosto contemporâneo, com batidas eletrônicas dissonantes que contribuem para o aumento da tensão e suspense do filme.

Ainda no prólogo, várias pessoas (atores do filme) são apresentadas “ao acaso”, com efeitos de aceleração de imagem e embaçamento na edição. Vez por outra, uma delas é destacada em colorido, enquanto o texto de Tykwer promove reflexões de cunho filosófico, do tipo: “O homem é provavelmente o ser mais misterioso do planeta. Um ser repleto de perguntas sem respostas”; as clássicas “Quem somos?”, “De onde viemos?”, “Para onde vamos?”; e ainda, “Como saber o que pensamos que sabemos?”. Então novas reflexões são sugeridas: “Há uma série de respostas para isso, mas que darão início a novas perguntas que, por sua vez, gerarão novas respostas, e assim por diante”. E dá-se o arremate, propondo um último pensamento intrigante: “Será que no fundo não se trata sempre da mesma pergunta e da mesma resposta?”. Um policial surge como derradeiro personagem destacado. Olhando para a câmera, diz: “A bola é redonda, o jogo dura noventa minutos. Isso é um fato. Todo o resto é teoria”. Enquadrado em *plongée*, chuta uma bola de futebol para o alto, acompanhada pela câmera até o primeiríssimo plano. Inicia-se, assim, o jogo tríplice de Tykwer.

A bola cai diretamente no túnel de uma animação colorida, dando início a uma espécie de videoclipe que já apresenta Lola correndo, em forma de desenho animado, embalada pela música dissonante da trilha sonora. O restante dos créditos começa a surgir na tela, agora como parte da animação. A personagem de cabelos muito ruivos, como a própria Lola, e com a mesma roupa utilizada por ela no filme, corre aceleradamente pelo túnel, enquanto esmurra e estilhaça os créditos que aparecem diante dela, ao som de vidro se quebrando, e da imagem de relógios que aparecem e se transformam em gárgulas a engoli-la. Aqui Tykwer se serve de forma criativa do diálogo entre o cinema e a linguagem do videoclipe, oportuna à sua proposta vanguardista. Dá-se, então, aquilo que Lucia Santaella denomina de “cinematização do vídeo”: “Acompanhada de equipamentos digitais de edição não linear, a produção videográfica aproximou-se do cinema na medida mesma em que o fluxo das imagens se torna mais elaborado e a edição se aproxima de um [des]contínuo narrativo que é típico do

cinema³⁰¹”. Esse diálogo se torna ainda mais bem-sucedido pelo fato de grande parte da substância do videoclipe estar vinculada diretamente à temporalidade, até mais, em certa medida, do que o próprio cinema. Situação ótica pura (opsigno) intimamente vinculada à situação sonora pura (sonsigno), ou imagem-tempo direta, conforme Deleuze.

Não por acaso, portanto, é que a fusão do som e da imagem no vídeo musical, e, por extensão, no cinema de Tykwer, permite uma realização da imagem-tempo direta trabalhada de modo irreverente e criativo, em diálogo dinâmico com as mídias mais modernas nascidas da *pop art*. Para além do videoclipe, e com índices de videogame, o diretor propõe ainda ao espectador a sua participação no jogo, apresentado de forma textual na fala do policial e pela bola chutada literalmente na direção desse suposto interlocutor. Na proposta de Tykwer, tanto quanto nas sutilezas das funções da Mecânica Quântica, lembremos, a participação do *observador* faz toda a diferença, seja ele a própria Lola a correr e fazer escolhas submetidas ao acaso, seja ele o espectador a acompanhar o filme.

Alguns signos se repetem ao longo da narrativa: diferença, repetição, acaso, instante, jogo, lance de dados, memória, relógios, vidros estilhaçados, entre outros. E não se trata de ousadia dizer, conforme as leituras até aqui desenvolvidas, que cada um destes abre espaço para um rico diálogo com a filosofia deleuzeana. Nesses termos, Tykwer também pode ser considerado um cineasta-filósofo que pensa por meio da imagem-tempo. E, em seu pensar, reflete, por exemplo, sobre a *repetição* tanto quanto Deleuze já o fizera: “Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em benefício de uma realidade mais profunda e mais artística”³⁰².

Ainda entendendo-o como cineasta-filósofo, a proposta vanguardista de Tykwer parece ir também ao encontro da *diferença* como portadora de novas possibilidades estéticas da arte que força a pensar e que, sabemos, Deleuze tanto valorizou: “Arrancar a diferença ao seu estado de maldição parecer ser, pois, a tarefa da filosofia da diferença. (...) A diferença deve sair de sua caverna e deixar de ser um monstro; ou, pelo menos, só deve subsistir como monstro aquilo que se subtrai ao feliz momento, aquilo que constitui apenas um mau encontro, uma má ocasião. Aqui, portanto, a expressão ‘fazer a diferença’ muda de sentido.

³⁰¹ Lucia Santaella, *Lições e Subversões*, p. 68.

³⁰² Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 44.

Ela designa agora uma prova seletiva, que deve determinar que diferenças podem ser inscritas no conceito em geral e como o podem ser”³⁰³.

Em outro índice de um uso criativo dos dispositivos cinematográficos, Tykwer utiliza *flashforwards*³⁰⁴ em vários momentos do filme, por meio de sucessões de fotografias que antecipam para o espectador como a interceptação de Lola, com cada personagem, poderá gerar uma repercussão diferente para cada um deles e para ela própria na narrativa. Exemplo disso são as sequências que mostram Lola passando por uma mulher que empurra um carrinho de bebê pela calçada: na primeira corrida, a mulher aparece, em *flashforward*, perdendo a guarda da criança; na segunda, ganhando na loteria; na terceira, entrando para uma espécie de seita religiosa. A interferência do acaso também é mostrada logo no início das três corridas em que, dependendo da maneira como Lola interage com o menino e o cachorro – demonstrando medo do cão, enfrentando-o e caindo da escada, ou então voando inesperadamente por sobre os dois – ocorrem mudanças consideráveis no restante da corrida, como consequência do tempo decorrido em cada uma das ações a deflagrar vários outros eventos.

A maneira como Tykwer realiza a imagem-tempo cria uma personagem que evidencia a possibilidade de escolha que cada ser humano – sem o perceber e sem o valorizar – tem em cada uma de suas ações mais corriqueiras do cotidiano. Momentos únicos de “atenção à vida”, diria o Deleuze leitor de Bergson³⁰⁵. A realização de Tykwer parece ainda coadunar a leitura deleuzeana sobre Nietzsche, quando afirma que o eterno retorno não significa um retorno do igual, mas, ao contrário, um mundo regido pela vontade de potência em que identidades prévias se dissolvem e são abolidas. Nesse sentido, retornar é o próprio ser, só que o ser do devir³⁰⁶.

Tanto Bacon quanto Tykwer, em seus jogos artísticos singulares aqui considerados em diálogo, sob o signo de três, parecem lançar seus dados na direção da filosofia deleuzeana. Filosofia esta igualmente adepta, em certa medida, do signo de três (filosofia, ciência e arte e suas interfaces), e que também, lembremos, recorre em parte à filosofia triádica de Peirce (primeiridade, secundidade, terceiridade e seus desdobramentos) em seu estudo sobre o cinema. Para Deleuze, “O lance de dados (...) afirma o acaso de uma vez, e cada lance de

³⁰³ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 83.

³⁰⁴ Contraparte do *flashback*, o *flashforward* ocorre quando a narrativa principal é interrompida para mostrar eventos futuros.

³⁰⁵ Cf. Gilles Deleuze, *Bergsonismo*, p. 55.

³⁰⁶ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 100.

dados afirma todo o acaso a cada vez. A repetição dos lances não é submetida à persistência de uma mesma hipótese nem à identidade de uma regra constante. Fazer do acaso um objeto de *afirmação* é o mais difícil, mas é o sentido do imperativo e das questões que ele lança”³⁰⁷.

Nesse sentido, ambos os artistas também reafirmam um dos sentidos empregados por Deleuze à obra de arte moderna, de promover oscilações e dismantelamentos mesmo ao lidar com estruturas aparentemente circulares. “É preciso que a cada perspectiva ou ponto de vista corresponda uma obra autônoma, dotada de um sentido suficiente: o que conta é a divergência das séries, o descentramento dos círculos, o ‘monstro’”³⁰⁸.

A citação de um “monstro”, aqui mencionada por Deleuze, mostra-se, de fato, bastante oportuna. Tanto para nos fazer lembrar das figuras monstruosas dos quadros de Bacon, quanto para nos remeter ao deus-monstro do tempo (Cronos), devorador de seres, e cujo tema perpassa, entre outros, a obra de Bacon e de Tykwer. Todavia, o “monstro” ao qual Deleuze se refere de forma mais direta, ironiza finamente seu olhar antiplatonista. Para ele, não pode ser encarado como lei que a arte deva buscar idealismo em sua realização. Em sua perspectiva filosófica, que considera a arte como plano de imanência a lidar com *afectos* e *perceptos*, é ela própria que, no limite, e sem hierarquizações, indica, inclusive à filosofia, um caminho de condução ao abandono da severa necessidade de uma representação idealista, quase sempre, a seu ver, tolhedora de novas ousadias do pensar e do criar.

³⁰⁷ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 326.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 139.

Considerações Finais

A filosofia de Gilles Deleuze valoriza, conforme visto, a criação, a diferença, o devir, a vida em suas manifestações cotidianas, o inconformismo, a multiplicidade, o acaso, o descentramento rizomático, o nomadismo, o paradoxo, a imanência, entre vários outros conceitos revisores da tradição filosófica. Em tais alcances anticanônicos, e bem ao gosto deleuzeano, propõe-nos, ainda, que pensemos o cinema como um ambiente onde também é possível filosofar. Conforme destacado desde o início deste estudo, esse filosofar proposto por Deleuze, em relação ao cinema, não se dá no sentido *scripto* do termo – papel este reservado aos filósofos de formação e atuação, como ele próprio, criadores de conceitos –, mas por aproximações *epistemológicas* entre o cinema, a filosofia e a ciência.

Os métodos de composição do cinema moderno são focados na não-linearidade, tanto quanto a literatura moderna, e justamente por isso o cinema se mostra potencialmente interessante como elemento de reflexão sobre a própria vida, ela mesma impregnada pela multiplicidade, complexidade e não-linearidade do tempo-memória, entre outras questões já pontuadas pela ciência, às quais a leitura deleuzeana se mostrou atenta. Viu-se também que o fato de o cinema comportar uma dimensão antiplatônica constitui-se em um dos principais motivadores do apreço de Deleuze por essa arte, apreço este fundamentado por um viés propício à defesa da imanência contraposta à transcendência, uma das principais marcas de sua filosofia.

A afirmação já clássica de Foucault de que um dia, talvez, o século seria deleuzeano³⁰⁹, ao que tudo indica não se transformou em mero chavão intelectual. Evidência disso é o fato de Deleuze estar sendo amplamente revisitado por inúmeras áreas do conhecimento no século XXI, incluindo-se pesquisas sobre educação³¹⁰ e as mais recentes tecnologias digitais³¹¹, entre outras. Por esse corte contemporâneo é que destacamos alguns exemplos a seguir. Não todos, adiantamos, dada a amplitude dos estudos sobre Deleuze desenvolvidos na atualidade e cujos alcances totais não perfazem o escopo aqui proposto, até

³⁰⁹ Cf. Michel Foucault, “Theatrum Philosophicum” (ensaio crítico sobre *Diferença e Repetição e Lógica do Sentido*, de Gilles Deleuze) in: *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*, p. 230.

³¹⁰ Sobre a filosofia deleuzeana aplicada à educação, destacamos os estudos do brasileiro Sílvio Gallo, autor do livro *Deleuze & a Educação*, mencionado na bibliografia final.

³¹¹ Sobre esse campo de estudos, destacamos o pesquisador André de Souza Parente, sobre o qual voltaremos adiante.

porque tratar-se-ia de proposta ingênua querer dar-se conta de um tal rizoma. Os exemplos a seguir, aliás, são em grande parte citados em *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada* (2010), pesquisa de fôlego de François Dosse, que, de saída, já pode servir como um primeiro exemplo a ser aqui destacado como importante (re)leitura de Deleuze na contemporaneidade.

David Rodowick, cineasta e atual diretor do Departamento de Comunicação Visual e Cinema de Harvard é profundo estudioso da obra deleuzeana, e tem levado adiante, não somente em Harvard, mas em outras conceituadas universidades pelo mundo, em que atua como professor convidado, a proposta filosófico-cinematográfica concebida por Deleuze³¹². Autor do livro *Gilles Deleuze's Time Machine* (1997) e organizador de *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy* (2010), utilizados neste estudo, vê-se em sua página oficial, abrigada na Universidade de Harvard, todo um espaço dedicado à obra deleuzeana sobre o cinema e seus desdobramentos contemporâneos³¹³. Também ele se voltou ao estudo do tempo no cinema, pelo viés deleuzeano das interfaces entre ciência, filosofia e arte, alcançando, de fato, reflexões bem próximas àquelas sobre as quais nos debruçamos ao longo desta pesquisa: “A imagem do tempo no cinema moderno retrata uma cultura perpassada pela desordem, o acaso e a imprevisibilidade. Amplia favoravelmente nossa percepção à recepção do múltiplo, da diversidade, da desidentificação”³¹⁴.

Do cenário estaduniense, citado por François Dosse como um dos que mais tem contribuído para a divulgação da obra deleuzeana na atualidade, especialmente a que trata sobre o cinema³¹⁵, destacam-se ainda os trabalhos de Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema* (2003); Richard Rushton: *Cinema after Deleuze* (2012) e Michael Hardt: *Gilles Deleuze: an apprenticeship in philosophy* (1996), este último traduzido para o português brasileiro.

Outro expoente que se faz oportuno mencionar é o pesquisador japonês Kuniichi Uno, considerado um dos principais pensadores deleuzeanos do Japão contemporâneo. Orientado pelo próprio Deleuze em sua tese de doutorado sobre Antonin Artaud, defendida em 1980, Uno tornou-se o tradutor oficial das obras de Deleuze no Japão e tem sido responsável pela

³¹² Cf. “When is a philosopher not a philosopher?”. Entrevista concedida à *Harvard Gazette Archives*. Endereço on-line disponível na bibliografia final.

³¹³ A página oficial de Rodowick, bem como aquelas que ele dedica a Deleuze e também a outros pensadores destacáveis que se voltaram a reflexões sobre o cinema (Roland Barthes, Edgar Morin, Raymond Bellour, entre outros), estes últimos abrigados sob o título de “Modern film theory”, encontram-se mencionadas na bibliografia final.

³¹⁴ David N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, p. 16.

³¹⁵ Cf. François Dosse, *Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*, p. 385.

divulgação de sua obra no país. Pensador de tendência inortodoxa, tanto quanto Deleuze também o foi, Uno é autor de belos ensaios sobre o olhar japonês dedicado à obra deleuzeana, inclusive já traduzidos para o português brasileiro³¹⁶. Amigo do Brasil, já visitou e palestrou no país, onde tem mantido contato com pesquisadores que têm se dedicado a traduzir sua obra. Segundo ele, “o cinema não cessa de operar um novo agenciamento semiótico, perceptivo, espetacular, afetivo, temporal e espacial, a tal ponto que o mundo inteiro parece constituir-se como um grande conjunto cinematográfico. (...) Se o cinema está aprisionado no mundo, é preciso descobrir no cinema um cosmos inteiro, que implica mundos múltiplos. Traduzir Deleuze é retrazar um pouco esse trajeto de todas as subversões violentas e sutis dessas problemáticas³¹⁷”.

A leitura deleuzeana sobre o tempo no cinema, realizada por Uno, mostra-se igualmente atenta. Para ele, o cinema torna possível o surgimento de toda uma ordem de disjunções que atravessam as imagens sonoras, visuais e a montagem, criando um conjunto em que “algo sai dos enquadramentos, para fora do gonzo”³¹⁸. Tal saída proporciona o descobrimento de um determinado tipo de tempo, que passa a ser, então, o principal elemento dessa saída, ou desse movimento para fora. O tempo, a seu ver, é principalmente figura de *repetição*, de retorno à mesma coisa, mas produtora da *diferença*, a cada vez e infinitamente. O tempo se constitui, assim, em uma forma de *repetição*, mas com o tempo vivido como uma realidade de infinitas *diferenças*. Nesse contexto, sujeitos e objetos se mostram, em essência, indeterminados e a imagem-tempo do cinema consegue conceber exitosamente tal manifestação. “É impressionante ver até que ponto a imagem-tempo está sempre ligada a todas as figuras da divergência, da discordância. O tempo transborda o espaço, o movimento, a identidade, a repetição. O tempo é o fora que diverge sem cessar, é este fora que cria um dentro ao se diferenciar. O cinema da imagem-tempo é revelador desse fora dobrado nos componentes do cinema, em seus interstícios”³¹⁹.

Manuel DeLanda, cineasta e filósofo atuante na Escola de Graduação Europeia, na Suíça, também professor convidado em universidades norte-americanas, entre outras, é considerado um dos mais destacados leitores de Deleuze na atualidade. Suas obras *Deleuze: History and Science* (2010) e *Intensive Science and Virtual Philosophy* (2002), entre outras,

³¹⁶ Cf. Kuniichi Uno, *A Gênese de um Corpo Desconhecido* e Capítulo I: “Uma filosofia sem base” in: *Em Busca do Japão Contemporâneo*, mencionados na bibliografia final.

³¹⁷ Kuniichi Uno, “Traduzir as vozes” (primeira parte do Capítulo I: “Uma filosofia sem base”) in: op. cit., p. 25.

³¹⁸ Kuniichi Uno, op. cit., p. 132.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 133.

desenvolvem uma leitura muito original da obra do filósofo, percorrendo veredas científicas voltadas ao campo da biologia e da química, entre outros, e que têm trazido grandes contribuições à valorização da obra do filósofo na contemporaneidade.

No Brasil, vários estudiosos também vêm dedicando reflexões destacáveis à obra deleuzeana como um todo e também ao seu corte sobre tempo e cinema. André de Souza Parente, por exemplo, é um nome de destaque nos estudos sobre cinema e as mais recentes tecnologias digitais lidos à luz do pensamento deleuzeano. Parente também foi orientado pelo próprio Deleuze no doutorado, na Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, com tese defendida em 1987, intitulada “*Narrativité et Non-Narrativité Filmiques*”. Quando chegou à Universidade de Paris, decidido a estudar cinema, após passar pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde iniciara seus estudos sobre Deleuze e Foucault, teve Deleuze designado pela universidade francesa para ser seu orientador. O contexto foi promissor, já que Parente se mostrava até mais apaixonado pela filosofia do que pelo próprio cinema. Inicialmente hesitante em orientá-lo, Deleuze queria encaminhá-lo para o departamento de cinema, mas mudou de ideia após ler sua dissertação de mestrado. “Não somente acho isto muito interessante, como teria necessidade de você para o próximo ano”³²⁰. No ano seguinte, ele iria tratar sobre semiologia, daí seu interesse pela colaboração de Parente.

Outro nome a ser mencionado sobre os estudos deleuzeanos contemporâneos é o do filósofo Peter Pál Pelbart, atualmente professor do curso de Filosofia da PUC-SP, e tradutor de obras de Deleuze para o português brasileiro. Aqui destacamos especialmente sua tese de doutorado, orientada por Bento Prado Júnior, e defendida em 1996, publicada sob o título de *O Tempo Não-Reconciliado* (1998), em que desenvolve uma leitura de fôlego que se tornou referência sobre a questão do tempo na obra deleuzeana. O filósofo Roberto Machado, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, supervisionado pelo próprio Deleuze em seu pós-doutorado, na Universidade Paris VIII, publicou recentemente um estudo criterioso sobre o filósofo francês: *Deleuze, a arte e a filosofia* (2009). Menciona-se também Luis Orlandi, estudioso da obra deleuzeana e atualmente pesquisador da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), também tradutor de obras de Deleuze para o português brasileiro, incluindo-se *Bergsonismo*.

Especificamente sobre o cinema lido por Deleuze, mencionam-se ainda os trabalhos dos pesquisadores brasileiros Jorge Vasconcellos, autor de *Deleuze e o Cinema* (2006); e de Solange Puntel Mostafa e Denise Viuniski da Nova Cruz, organizadoras de *Deleuze Vai ao*

³²⁰ François Dosse, op. cit., p. 326.

Cinema (2010). Fernão Pessoa Ramos, reconhecido estudioso de cinema e pesquisador da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), dedica ao cinema de Deleuze um segmento de seu último livro *A Imagem-Câmera* (2012), além de ser organizador de dois volumes de uma coletânea de referência para os estudos contemporâneos sobre cinema, intitulada, *Teoria Contemporânea do Cinema* (2005). Ismail Xavier, pesquisador igualmente reconhecido na área de cinema no Brasil, dedica a Deleuze passagens e um segmento de seu livro *O Discurso Cinematográfico* (2008), também obra de referência em estudos sobre cinema. Certamente deixamos de citar nomes, não por descuido, salientamos, mas pelo amplo alcance da tarefa, conforme já mencionado, e também por ser nosso intento apenas oferecer uma ampla perspectiva da dimensão, digamos, rizomática, em termos deleuzeanos, dos alcances da obra do filósofo na contemporaneidade.

Uma contemporaneidade perpassada pela instantaneidade, conforme a filósofa Olgária Matos, estudiosa, entre outros temas, da obra de Walter Benjamin, também fino pensador da arte em diálogo com a filosofia e os meios de produção cultural. Segundo ela, a arte contemporânea se vê atravessada pelo signo da instantaneidade a substituir o da unicidade, que lhe atribuía um caráter insubstituível, e o da duração, que a fazia se perpetuar no tempo³²¹. Em um contexto de indústria cultural como esse, onde tudo tende à homogeneização, revitalizar a leitura deleuzeana sobre o cinema, faz-se, a nosso ver, oportuno como *máquina de guerra*. Quando salienta a arte a ser valorizada como aquela que força o pensar, Deleuze revela-se defensor da filosofia da *diferença*. Nesses termos, pode-se dizer que também Olgária Matos, mantidas as proporções, aproxima-se de tal leitura, já que para a filósofa o pensamento crítico é justamente aquele que separa o que a indústria cultural nivela ao procurar exercer uma autarquia sobre as formações ideológicas da produção cultural. Se boa parte da produção artística moderna e contemporânea vê-se perpassada pelo eternamente semelhante a se manifestar na produção de massa³²², mais do que nunca se faz oportuna a busca pela *diferença*, sempre tão cara à filosofia deleuzeana. O efeito de um tal agenciamento tornado máquina de guerra abre espaço para a arte autônoma, autoral, destituída de vínculos massificadores, que força o pensar e que, como toda grande arte, constitui-se em uma finalidade em si mesma. “A obra de arte, seu modo originário de ser arte autônoma, existe como uma ‘finalidade sem fim’, uma finalidade desinteressada”³²³.

³²¹ Olgária Matos, *Contemporaneidades*, p. 83.

³²² *Ibid.*, p. 84.

³²³ *Ibid.*

Por esse viés, não somente a leitura deleuzeana sobre o cinema mostrou-se indubitavelmente original e autônoma, conforme vimos, mas também as realizações cinematográficas de inúmeros cineastas-filósofos, defensores, tanto quanto Deleuze, da arte que força a pensar e que se pensa. Cineastas que, em termos deleuzeanos, pensaram principalmente por meio da imagem-tempo, viés cinematográfico para o qual nos voltamos com mais ênfase nesta pesquisa.

Nesse sentido, tem-se Hitchcock e Welles como cineastas de um contexto de passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo. Dois nomes que se destacam pelo vanguardismo de suas propostas e que abriram caminho para cineastas posteriores que, em ampla medida, recorreram intertextualmente a ambos. Truffaut e Godard também atuaram como desbravadores vanguardistas que, para além da mera releitura de Hitchcock, Welles e Bergman, entre outros, ajudaram ainda a estabelecer definitivamente o espaço de realização estética da imagem-tempo no âmbito da *Nouvelle Vague*. Resnais, Marker e Varda, aliados na *Rive Gauche*, tiveram o mérito de se mostrar artisticamente autônomos e criativos o bastante no uso da imagem-tempo para conseguir alcançar um lugar de respeitabilidade sem abrir mão dos vínculos com a literatura, e com o acréscimo de serem reconhecidamente respeitados pelos próprios vanguardistas da *Nouvelle Vague*, que se opunham acidamente ao diálogo entre o cinema e a literatura. Bergman e Tarkovski, a exemplo de praticamente todos os cineastas mencionados nesta pesquisa, são poetas da imagem-tempo-memória, porém, com alcances muito particulares a equilibrar singularmente o olhar clássico e o vanguardista, criando em suas obras também um destacável teor de autonomia autoral. Ruiz foi, conforme vimos, acima de tudo, um cineasta de coragem ao decidir enfrentar, e de forma bem-sucedida, a imensidão de um Proust. Tykwer, por sua vez, traz o frescor de uma proposta muito contemporânea para a imagem-tempo, já amplamente perpassada pela linguagem do videoclipe e dos videogames.

Todos eles, conforme visto, realizadores de singulares apostas cinematográficas a lidar com a imagem-tempo-memória de forma inovadora, bem-sucedida e respeitável o bastante para se mostrar passível de diálogo com um Deleuze, cuja amplitude intelectual se mostra suficiente para considerar a arte, a filosofia e a ciência como igualmente criadoras e, nesse contexto, o cinema como um espaço onde também cabe um certo filosofar reconhecido e reafirmado no trabalho de cada um desses cineastas-filósofos.

BIBLIOGRAFIA

- ABAD, José M. C. *La Escritura del Instante: una Poética de la Temporalidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ALLIEZ, Éric (org). *Gilles Deleuze: uma Vida Filosófica*. Trad (coord) Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ALMEIDA, Carlos Heli de. “Resnais além do óbvio em mostra completa” in: *Jornal do Brasil – Edição Eletrônica - Site oficial da Mostra Alain Resnais (2008)*, disponível em: <http://mostra-alain-resnais.blogspot.com/> (Consulta em 02/07/2010). ASSIS, André Koch T. *Uma Nova Física*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002.
- ANDRADE, Almir de. “Tempo e Movimento na Física Moderna” in: ANDRADE, Almir de . *As Duas Faces do Tempo*. São Paulo: José Olympio Editora/Editora da Universidade de São Paulo, 1971, pp. 202-22.
- AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- _____. “Claro e confuso: a mistura de imagens no cinema” Trad. Alexandre Figueirôa in: *Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. n.6. out/2003.
- AUMONT, Jacques et alii. *A Estética do Filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. Trad. André Telles. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- _____. *Godard-Biographie*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2010.
- BAECQUE, Antoine de & TESSON, Charles (orgs.). *La Nouvelle Vague: petit anthologie des Cahiers du Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.
- BAPTISTA, Ana Maria Haddad. *Tempo Memória*. São Paulo: Arké, 2007.
- _____. *Bifurcações do Tempo-Memória no Romance*. São Paulo: Catálise, 2002.
- _____. *Tempo-Memória no Romance*. São Paulo: Catálise, 2000.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1984.

- BELANCIANO, Vitor. “Morreu Joachim Vital, editor de La Différence” in *Cultura P*. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/morreu-joaquim-vital-editor-da-la-difference-1436125> (Consulta em agosto de 2013).
- BELLOUR, Raymond. “Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze” in: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema* (Vol. 1). São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 232-252.
- BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. Trad. Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Lanterna Mágica*. Trad. Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Cursos sobre a Filosofia Grega*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A Evolução Criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Memória e Vida*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *O Pensamento e o Movente*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOGUE, Ronald. *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge, 2003.
- BOHM, D & F. D. Peat. *Ciência, Ordem e Criatividade*. Trad. de J. da S. Branco. Lisboa: Gradiva, 1989.
- BOHM, D. *A Totalidade e a Ordem Implicada*. Trad. de M. de C. Silva. São Paulo: Cultrix, 1980.
- _____. *On Creativity*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1998.
- _____. *Causality & Chance in Modern Physics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. “A Biblioteca de Babel” Trad. Carlos Nejar in: *Obras Completas*. Vol I. São Paulo: Ed. Globo, 2000, p. 516-523.
- BORN, Max et alii. *Problemas da Física Moderna*. Trad. De Gita K. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva: 1990.
- CAESAR, Demetrius. “Cineasta do tempo e da memória é o único autor do cinema a não escrever seus próprios roteiros” in: Cine Players - Site oficial da Mostra Alain Resnais (2008), disponível em: <http://mostra-alain-resnais.blogspot.com/> (Consulta em 02/07/2010).
- CABRERA, Julio. *O Cinema Pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *O Segundo Arco-Íris Branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. *O Arco-Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *A Máquina do Mundo Repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- _____. *Crisantempo - no Espaço Curvo Nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CANNES, Festival de. “Site oficial”. Disponível em: www.festival-cannes.com (Consulta em agosto de 2013).
- CARDOSO, João Sousa. “As estátuas também morrem” in: Buala, Cultura Contemporânea Africana. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/as-estatuas-tambem-morrem> (Consulta em agosto de 2013).
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Trad. Fernando Albani e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Trad. Marcio Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CAYGILL, Howard. “Tempo” in: *Dicionário Kant*. Trad. Álvaro Cabral.. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a Câmera: a Literatura Cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- DELANDA, Manuel. *Deleuze: History and Science*. New York: Atropos Press, 2010.
- _____. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. New York: Continuum, 2002.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- _____. *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

- _____. *A Imagem-Tempo: Cinema 2*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- _____. *Proust e os Signos*. Trad. de A. C. Piquet e R. Machado, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.
- _____. *Bergsonismo*. Trad. de L. B. L. Orlandi. São Paulo, Editora 34, 1999.
- _____. *Conversações*. Trad. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- _____. *Crítica e Clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro, Editora 34, 1997.
- _____. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- _____. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- _____. *Mil Platôs* (Vols. 1 a 5). Trad. de L. B. L. Orlandi et alii. São Paulo: Editora 34, 1995 a 1997.
- _____. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2007.
- _____. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- _____. *A Filosofia Crítica de Kant*. Trad. Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. *Kant y el Tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- _____. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Transcrição integral do vídeo para fins exclusivamente didáticos. Disponível em <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf> (Consulta em janeiro de 2012).
- _____. *Les Cours de Gilles Deleuze*. Curso sobre Kant, ministrado por Deleuze em Vincennes em 14/03; 21/03; 28/03 e 04/04 de 1978. Disponível em inglês e espanhol em: http://www.webdeleuze.com/php/liste_texte.php?groupe=Kant (Consulta em janeiro de 2012).
- _____. *Dossiê Gilles Deleuze e Félix Guattari*. Disponível em: http://www.dossie_deleuze.blogger.com.br/ (Consulta em janeiro de 2012)
- DOANE, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- DOSSE, François. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*. Trad. Fátima Murad, Porto Alegre, Artmed, 2010.

- EINSTEIN, Albert. *Escritos da Maturidade*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- EINSTEIN, Albert e INFELD, Leopold. *A Evolução da Física*. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- FOUCAULT, Michel. “Theatrum Philosophicum” (pp. 230-254) in: *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FREIRE JR., Olival.; PATY, Michel; BARROS, Alberto Luiz da Rocha, “David Bohm, sua estada no Brasil e a teoria quântica”. SciELO Brasil, Estudos Avançados, vol. 8, no. 20. São Paulo: jan/abril 1994. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141994000100012&script=sci_arttext (Consulta em março de 2013)
- FUSARO, Márcia C. F. *Literatura e Ciência: um diálogo sobre o tempo*. São Paulo: Arte-Livros, 2011.
- GALLO, Sílvio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- GREINER, Christine, SAITO, Cecília Noriko Ito, SOUZA, Marco (orgs.) *Em Busca do Japão Contemporâneo*. São Paulo: Hedra, 2013.
- GREENE, Brian. *O Universo Elegante*. Trad. José Viegas Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- GRÜNEWALD, José Lino. *Vertentes do Cinema Moderno: inventores e mestres*. Campinas: Pontes, 2003.
- HARDT, Michael. *Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia*. Trad. Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.
- HEISENBERG, W. *Física e Filosofia*. Trad. de J. L. Ferreira. 3ª ed. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1995.
- _____. *A Parte e o Todo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- HERÁCLITO DE ÉFESO in: “Pré-Socráticos”. Coleção *Os Pensadores*. Trad. Wilson Regis, José Cavalcante de Souza e Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973, pp. 79 a 142.
- HESÍODO. *Teogonia: a Origem dos Deuses*. Trad. Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 1995.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

- LIGHTMAN, Alan. *Os Sonhos de Einstein*. Trad. Marcelo Levy. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LEAL, Sonia Guedes do Nascimento. *A Poética da Agoridade*. São Paulo: Annablume, 1994.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papirus, 2007.
- _____. “O Filme-Ensaio” in: INTERCOM (2003) – XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 set 2003. Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_machado.pdf (Consulta em 02/07/2010).MACHADO, Roberto. *Deleuze: a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze: a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Trad. Eloisa A. Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas: Papirus, 2011.
- MATOS, Olgária. *Contemporaneidades*. São Paulo: Lazuli Editora e Companhia Editora Nacional, 2009.
- MENEZES, Luis Carlos de. *Lições do Acaso*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes: uma Biografia Intelectual*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2011.
- _____. *Proust: a Violência Sutil do Riso*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Sobre a Crítica Literária Brasileira no Último Meio Século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- _____. (Org.). *Céu Acima: por um Tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. “Profecias galopantes de Hitchcock” in: *Revista Galáxia*, São Paulo, 2006.
- MOSTAFA, Solange P. e NOVA CRUZ, Denise V. da (orgs.). *Deleuze Vai ao Cinema*. Campinas, Alínea, 2010.
- NETO, Alcino Leite. “As chansons de Resnais e o tango-soul de Ms. Dynamite” in: Folha On-line - Site oficial da Mostra Alain Resnais (2008), disponível em: <http://mostra-alain-resnais.blogspot.com/> (Consulta em 02/07/2010).NETO, José Olímpio dos Santos. “A Distinção Aion x Cronos em Deleuze” in: *Revista de Filosofia Gama Digital*, edição 2008.2. Disponível em

<http://www.gamaon.com.br/pdf/vol8/joseolimpio-artigo.pdf> (Consulta em 15/07/2012).

- NIETZSCHE, Friedrich. “Os sete selos” e “Antes que o sol desponte” in: *Assim Falou Zaratrusta*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. 2ª ed. São Paulo, Ática, 1995.
- PARENTE, André de Souza. “Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica” in: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema* (Vol. 1). São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 252-279.
- _____. *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual* (org.). São Paulo: Editora 34, 1996.
- PATY, Michel, *A Física do Século XX*. Trad. Pablo Mariconda. Aparecida: Ideias e Letras, 2009.
- PELBART, Peter Pál. *O Tempo Não-Reconciliado*. São Paulo: Perspectiva: 1998.
- PENNY, David. “As implicações das duas leis da termodinâmica na origem e destino do universo”. s/d. Disponível em http://www.scb.org.br/artigos/FC09_Implicacoes.asp (Consulta em julho de 2013).
- PINGAUD, Bernard e SAMSON, Pierre. *Alain Resnais ou a Criação no Cinema*. Trad. T.C. Netto, São Paulo: Documentos, 1969.
- PLATÃO. “Timeu”. In: *Platão: Diálogos* (org. Benedito Nunes). Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.
- PRIGOGINE, I. & I. Stengers. *A Nova Aliança*. Trad. de M. Faria & M. J. M. Trincheira. 3ª ed. São Paulo, Editora da Universidade de Brasília, 1997.
- PRIGOGINE, I. *O Fim das Certezas*. Trad. de R. L. Ferreira. São Paulo, Unesp, 1996.
- _____. *Ciência, Razão e Paixão*. Trad. Edgard de Assis Carvalho, Isa Hetzel, Lois Martin Garda e Maurício Macedo. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2009.
- PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*. Traduções de Mário Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Lucia Miguel Pereira e Lourdes Sousa de Alencar. Posfácios de Olgária Matos e Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1998.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *A Imagem-câmera*. Campinas: Papyrus, 2012.
- _____. *Teoria Contemporânea do Cinema* (Vols I e II): São Paulo, Senac, 2005.
- RODOWICK, D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press, 1997.

- _____. (ed.) *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- _____. "When is a philosopher not a philosopher?" (Entrevista concedida a Beth Potier). in: *Harvard Gazette Archives*. Disponível em <http://www.news.harvard.edu/gazette/2005/02.10/03-rodowick.html> (Consulta em agosto de 2013).
- _____. Página oficial do pesquisador na Universidade de Harvard disponível em: <http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k27441&pageid=icb.page127255> (Consulta em agosto de 2013).
- _____. "Modern film theory" in: Página oficial do pesquisador na Universidade de Harvard disponível em <http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k27441&tabgroupid=icb.tabgroup35364> (Consulta em agosto de 2013).
- RUSHTON, Richard. *Cinema after Deleuze*. Deleuze Encounters Series. London: Continuum International Publishing Group, 2012.
- SALLES Gomes, Paulo Emílio. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, I, II. Artigos compilados por Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- SANTAELLA, Lucia. *Lições e Subversões*. São Paulo: Lazuli, 2009.
- _____. *A Ecologia Pluralista da Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2010.
- _____. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.
- _____. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.
- SERAFIM, José F. "Lendo um filme documentário: Toda a Memória do Mundo" in: Revista PontodeAcesso, n.1, v. 4, 2010. Disponível em www.pontodeacesso.ici.ufba.br (Consulta em 02/07/2010).
- STAM, Robert. *A Literatura Através do Cinema: Realismo, Magia e a Arte da Adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2008.
- _____. *Introdução à Teoria do Cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2006.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o Tempo*. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- UNO, Kuniichi. *A Gênese de um Corpo Desconhecido*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.
- _____. “Como nós trabalhamos a dois”. Carta de Gilles Deleuze a Kuniichi Uno disponível em <http://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/07/25/carta-de-deleuze-a-kuniichi-uno-como-nos-trabalhamos-a-dois-como-felix-guattari-e-eu-nos-encontramos-e-como-trabalhamos-juntos-e-video-de-k-uno-no-nucleo-de-estudos-da-subjetividade-no-dia-04/> (Consulta em agosto de 2013).
- VASCONCELOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito & Pensamento entre os Gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- VIEIRA, Jorge Albuquerque. “Ilya Prigogine: entre o tempo e a eternidade” in: *Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. n.6. out/2003.
- VITAL, Joachim. In: *Le Magazine Littéraire*. Disponível em: <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/hommage/deces-joachim-vital-fondateur-difference-10-05-2010-32515> (Consulta em agosto de 2013).
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- _____. “A Representação Clássica, do Melodrama à Ironia de Hitchcock” in: *O Olhar e a Cena*. São Paulo: CosacNaify, 2003.
- _____ (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf> (Consulta em janeiro de 2012).

BIBLIOGRAFIA AUDIOVISUAL

- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Abecedário Gilles Deleuze*. França, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de & MENEZES, Luis Carlos. “O Acaso”. Série *Diálogos Impertinentes*. (Disponível na biblioteca da PUC-SP). TV PUC-SP e Folha de São Paulo, São Paulo, 1995.
- BERGMAN, Ingmar. *Fanny & Alexander (Fanny och Alexander)*, Suécia, 1982.
- _____. *Sonata de Outono (Höstsonaten)*, Suécia, 1978.
- _____. *Gritos e Sussurros (Viskningar Och Rop)*, Suécia, 1972.

- _____. *Morangos Silvestres (Smultronstället)*, Suécia, 1957.
- _____. *Monika e o Desejo (Sommaren med Monika)*, Suécia, 1953.
- GODARD, Jean-Luc. *Acosado (À Bout de Souffle)*, França, 1959.
- HITCHCOCK, Alfred. *Um Corpo que Cai (Vertigo)*, 1958.
- _____. *O Terceiro Tiro (The Trouble with Harry)*, Estados Unidos, 1954.
- _____. *Festim Diabólico (Rope)*, Estados Unidos, 1948.
- LAURENT, Emmanuel. *Goddard, Truffaut e a Nouvelle Vague*, França, 2010.
- MARKER, Chris. *La Jetée*, França, 1962.
- NYRERÖD, Marie. *A Ilha de Bergman (Bergman Island)*, Suécia, 2006.
- RESNAIS, Alain. *Eu te amo, eu te amo (Je t'aime, jê t'aime)*, França, 1968.
- _____. *Murièl (Murièl ou Le Temps d'un Retour)*, França, 1963.
- _____. *Ano Passado em Marienbad (L'Année Dernière a Marienbad)*, França, 1961.
- _____. *Hiroshima Meu Amor (Hiroshima Mon Amour)*, França/Japão, 1959.
- _____. *Toda a Memória do Mundo (Toute la Mèmoire du Monde)*, 1956.
- RESNAIS, Alain e MARKER, Chris. *As Estátuas Também Morrem (Les Statues Meurent Aussi)*, 1953.
- RUIZ, Raoul. *O Tempo Redescoberto (Le Temps Retrouvee)*, França, 1999.
- TARKOVSKI, Andrei. *Dossiê Tarkovski (DVDs - Vols I a IV)*, União Soviética, 2003.
- _____. *Solaris*, União Soviética, 1972.
- _____. *O Espelho (Zerkalo)*, União Soviética, 1974.
- _____. *Stalker*, União Soviética, 1979.
- TRUFFAUT, François. *Os Incompreendidos (Les 400 Coups)*, França, 1959.
- TYKWER, Tom. *Corra, Lola, Corra (Lola Rennt)*, Alemanha, 1998.
- VARDA, Agnès. *Cléo das 5 às 7 (Cléo de 5 a 7)*, Estados Unidos, 1962.
- WELLES, Orson. *Cidadão Kane (Citizen Kane)*, Estados Unidos, 1941.