

○ AFETO EM DELEUZE: O REGIME CRISTALINO E O PROCESSO AFETIVO DA IMAGEM-TEMPO NO CINEMA

Affection in Deleuze: the crystalline regime and the affective process of image-time in cinema

El afecto en Deleuze: el régimen cristalino y el proceso afectivo de la imagen-tiempo en el cine

Marília Xavier de Lima

Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da UFJF, na linha Estética, Redes e Tecnocultura.
mariliaxlima@gmail.com

Nilson Assunção Alvarenga

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2003). Atualmente é professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora – MG
nilsonaa@terra.com.br

Resumo

Buscamos, neste artigo, compreender como o filósofo Gilles Deleuze, em seus estudos sobre cinema, faz uma reflexão do pensamento envolvido na experiência espectral cinematográfica. Dessa forma, realizamos uma revisão teórica de sua discussão em torno dos signos da imagem cinematográfica, ressaltando pontos em que a articulação entre o pensamento e o afeto pode ser traçada.

Palavras-chave: cinema; comunicação; afeto; pensamento; crítica

Abstract

We seek, in this paper, to understand how the philosopher Gilles Deleuze, in his studies on cinema, draws a reflection on the thought involved in the cinematic spectatorial experience. Thus, we carried out a theoretical review of his discussion concerning the signs of cinematic image, stressing where the connection between thought and affection may be pointed out.

Key words: cinema; communication; affection; thought; aesthetics

Resumen

Buscamos, en este artículo, comprender cómo el filósofo Gilles Deleuze, en sus estudios acerca del cine, hace una reflexión del pensamiento involucrado en la experiencia del espectador cinematográfico. Así, se realizó una revisión teórica de su discusión acerca de los signos de la imagen cinematográfica, ressaltando puntos donde la articulación entre el pensamiento y el afecto puede ser trazada.

Palabras-clave: cine; comunicación; afecto; pensamiento; estética

Introdução

Até o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, tínhamos grandes teorias. “Teorias gerais” tentando dar conta de responder “o que é o cinema” ou então “métodos gerais” de análise, tentando buscar um modelo para a leitura do “texto filmico” (“texto” filmico e não texto filmico). A partir dos anos 1990, começou um grande “eclipse” da teoria do cinema, que é sintoma de um conjunto de problemas dentro dos estudos de cinema.

Ora, talvez a última “grande teoria” do cinema foi a de Gilles Deleuze, embora seus livros sobre o cinema não fossem de teoria do cinema, mas livros de filosofia; Deleuze assume a forma de uma entidade imaterial nesse sentido, foi um dos últimos pensadores na busca de uma definição ampla e geral sobre “o que é o cinema”. Uma “grande teoria” – num sentido muito especial, é verdade – que se contrapunha diretamente a duas grandes vertentes anteriores, também elas duas “grandes teorias”: a semiologia do cinema e a teoria psicanalítica do cinema.

Hoje, no terreno dos principais teóricos, excetuando-se os estudos influenciados pelos estudos culturais, interessados mais em análises de conteúdo, o campo de uma estética do cinema parece dividido entre os membros da SCSMI (Society of Cognitive Studies of the Moving Image), de viés empirista e “científico” e que apostam numa análise empírica de processos cognitivos presentes na espetatorialidade do filme, e aqueles teóricos que apostam numa abordagem baseada não em processos cognitivos, mas em processos vinculados ao corpo, um exame não do corpo em cena, mas do corpo do espectador em contato com o filme. David Bordwell, Kristin Thompson e Noel Carroll são alguns dos principais representantes da primeira linha; Vivien Sobchack, Steven Shaviro, Anne Rutherford, Brigitte Peucker, da segunda.

Essas duas grandes linhas concordam numa coisa: a pergunta central da teoria do cinema ou de uma reflexão sobre os filmes é algo como: o que é demandado do espectador para que veja, compreenda e aprecie o filme? Os cognitivistas responderão a essa questão levando em conta os processos cognitivos envolvidos, com uma atenção muito grande nos processos inferenciais envolvidos na construção, por parte do espectador, de uma interpretação do filme. Os

não-cognitivistas buscarão uma resposta em termos de uma teoria da percepção, levando-se em conta fenômenos como, por exemplo, a sinestesia, relacionada a uma permeabilidade entre o “corpo” do filme e o corpo do espectador e ao momento pré-judicativo (pré-juízo de percepção) em que os dados dos sentidos ainda não foram diferenciados e estão amalgamados na experiência.

Neste caminho, esta pesquisa procura, inicialmente, compreender as questões afetivas envolvidas no processo perceptivo do espectador, considerando a experiência do corpo e da mente, sem cunhar uma separação entre eles. De tal forma, buscaremos refletir a partir da proposta de Deleuze (2007) que discute o cinema em torno do corpo e do pensamento sem dissociá-los. Ou seja, a teoria proposta não vai negar o corpo e menos o pensamento envolvido na experiência espetatorial cinematográfica. Assim, nesta pesquisa inicial, faremos uma revisão teórica em torno do que Deleuze debate sobre o estudo do cinema. E, a partir disso, buscaremos uma articulação entre o pensamento e o afeto.

2. A imagem-movimento e a imagem-tempo

Deleuze (2007) vai analisar o cinema como um modo de pensamento através da avaliação de especificidades cinematográficas como o movimento, o tempo e o espaço na imagem, propondo uma taxionomia dos signos que compõem o cinema. Em vista disso, Deleuze vai compreender os cineastas como filósofos, os quais formulam pensamentos e conceitos, criando novas formas de expressão através da imagem e do som. Ele vai pesquisar os signos cinematográficos em busca do pensamento no cinema, uma vez que o filósofo estabelece uma relação concisa entre o signo e a verdade, o signo é o pensamento, já demonstrado em seu trabalho sobre “Proust e os Signos” (1976). É através dos signos que o pensamento sai de sua imobilidade, que ocorre o ato de pensar e de criar para além de um estado natural, por isso Deleuze vai buscar no estudo das artes, como o cinema e a literatura, a expansão dos conceitos filosóficos, ao passo que tais intercessores criam uma nova imagem, já que trabalham diretamente com signos, implicando na criação de pensamentos, insumo para a filosofia.

Nesta perspectiva, Deleuze vai discernir o cinema em dois regimes da imagem: a imagem-movimento (“Cinema I: Imagem-Movimento”, 1983) e a imagem-tempo (“Cinema II: Imagem-Tempo”, 2007). Nestas obras, ele procura fazer um debate a respeito da proveniência de conceitos cinematográficos como consequência da análise do próprio cinema e a serviço dele. Aqui, há uma clara crítica a determinadas propostas de estudos cinematográficos que partem de campos do conhecimento outros para analisar filmes, servindo a essas teorias e não ao cinema, como a psicanálise e a linguística. Com isso, Deleuze quer deixar marcada sua proposta de pesquisa a qual sobressai à aplicação de teorias diversas no cinema, para buscar no próprio universo cinematográfico uma classificação da imagem e do som, de tal maneira, que ele não vai fazer um estudo histórico, compondo um quadro cronológico de filmes e diretores importantes, mas, sim, buscar um pensamento do cinema. Não que a história não esteja presente em seu texto, está, mas não se destaca, coloca-se apenas como pano de fundo.

No primeiro momento, ele vai orientar sua pesquisa para filmes do período da pré-segunda guerra mundial, no livro “Cinema I: Imagem-movimento”. Ele vai definir ferramentas de expressão cinematográficas como plano, enquadramento, montagem e decupagem, isso com base em leituras do filósofo francês Henri Bergson sobre a percepção natural no livro “Matéria e Memória” (1999).

Bergson (1999) procura pensar a percepção formada por categorias híbridas e intransponíveis, tais como a objetividade e a subjetividade, a consciência e o inconsciente, o atual e o virtual, e, assim, rompe com o postulado da teoria da representação que separa o objeto do sujeito. Para ele, a matéria é um conjunto de imagens que atinge nosso corpo em um movimento. Da mesma forma, nosso corpo restaura o movimento às imagens exteriores. O que vai ser importante, então, é pensar o mundo material como imagens, sendo que nesse campo se processa nossa percepção. O problema deve ser discutido então em função de imagens. Assim, é possível pensar o corpo tanto como matéria, pois faz parte do universo material existente em torno dele, quanto como imagem, uma vez que está contido no conjunto de imagens a partir das quais, para nós, o mundo é formado.

Por isso, ele vai dizer que a ação do corpo é refletida nos objetos que estão ao redor do sujeito e que, desse modo, ocorre a reversibilidade de afetação entre o objeto e o corpo, a qual interfere no campo da percepção. Já para os construtivistas, o sujeito afeta o objeto, e, reciprocamente, esse é alterado pelo objeto. Tudo é construído. O sujeito apreende sua subjetividade na interação com o ambiente e nas relações sociais, não a partir de um conhecimento previamente determinado.

Para Bergson, não existe uma diferença de grau entre a percepção (corpo como imagem, assim como a matéria) e o espírito (lembração), mas sim de natureza, o que rompe com a crença de Platão sobre a distinção entre a imagem e o real. A percepção e a lembrança formam um par funcional, no qual a primeira busca na outra, através das imagens-lembranças na memória, elementos referentes à ação necessária à vida. Por isso, uma está diretamente vinculada à outra, e elas não se separam. A percepção da matéria, ou seja, dos objetos ao nosso redor, entendidos como imagens, relaciona-se à ação desempenhada pelo corpo. Como Bergson ressalva:

[...] toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens [matéria] não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens. Perguntar se o universo existe apenas em nosso pensamento ou fora dele é, portanto, enunciar o problema em termos insolúveis, supondo que sejam inteligíveis; é condenar-se a uma discussão estéril, em que os termos pensamento, existência, universo serão necessariamente tomados, por uma parte ou por outra, em sentidos completamente diferentes. Para solucionar o debate [entre realistas e idealistas], é preciso encontrar primeiro um terreno comum onde se trava a luta, e visto que, tanto para uns como para outros, só apreendemos as coisas sob forma de imagens, é em função de imagens, e somente de imagens, que devemos colocar o problema. (BERGSON, 1999, p.21)

Em síntese, Bergson discorre sobre como a percepção se associa à memória, estabelecendo uma relação entre o passado (espírito) e o presente (corpo), um presente sempre em devir, é que ele chama de lençóis do tempo. É nesse campo que o filósofo procura entender o processamento

da percepção. Neste caminho, a imagem ganha um sentido ontológico, fazendo com que a consciência se comporte como uma tela negra, ou seja, a consciência sai do campo da representação para o da apresentação. Jorge Vasconcellos sintetiza a relação que Deleuze busca na leitura de Bergson entre a percepção natural e o cinema:

Tudo o que vemos são imagens. Imagens que se relacionam com imagens, indeterminadamente. Por um lado, elas ganham sentido a partir de suas relações com centros de indeterminação que, na instância do humano, são as próprias consciências. Por outro, essas imagens formam um conjunto e com-preendem uma unidade mínima. O sentido dessa unidade mínima não pode ser resgatado fora do conjunto, que implica necessariamente um todo, apontado por Bergson como um corte móvel na duração. (VASCONCELLOS, 2006, p. 58)

Tal conjunto fechado indicado corresponde ao enquadramento composto por uma unidade mínima que seria o plano cinematográfico: “O plano é o movimento considerado em seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração.” (DELEUZE, 1983, p. 27). Nesse sentido, Deleuze vai dizer que não se acrescenta movimento à imagem, o cinema já é formado pela imagem-movimento, organizada pela montagem cinematográfica, que tem por função compor outra imagem advinda da relação entre as imagens-movimento, ou seja, forma-se uma imagem indireta a partir da analogia abstrata entre elas.

Deleuze (2007) busca refletir na contramão da análise semiológica da narração (Christian Metz, 1977), dando a esta um caráter de consequência das relações das imagens aparentes, quer dizer que a narração está fundamentada na própria imagem, por isso, ele se refere a um “enunciável” no cinema, não uma “enunciação” ou “enunciados”. Pois para os semiólogos, a essência do cinema é a narratividade, não o movimento. Em vista disso, ele propõe uma leitura semiótica, não semiológica, dos signos do cinema, independente da linguagem. A partir da lógica pragmaticista peirciana, Deleuze (2007) vai analisar os signos cinematográficos em função de um devir, recusando o processo semiológico fechado da linguística como modelo teórico externo.

A teoria peirciana foi a que mais apontou um possível horizonte para o impasse das correntes teóricas acerca da

percepção. Peirce procurou trabalhar na ponte entre os fundamentos e a empiria, por meio de sua teoria dos signos. A ligação entre o mundo exterior e interior é possível a partir do signo, base da linguagem. Comunicamo-nos e compreendemos o mundo através da mediação dos signos. A contribuição de Peirce, neste sentido, foi seu insight a respeito da percepção como um processo triádico. Segundo ele, a percepção faz a ponte de ligação entre o mundo da linguagem (signo), o cérebro (interpretante) e o mundo lá fora (objeto).

Nesta perspectiva, por meio da classificação dos signos de Peirce em três tipos de categorias (primeiridade; secundidade; terceiridade), Deleuze (2007) vai decompor a imagem-movimento, a partir de suas especificidades de sentidos, em três tipos de imagem que correspondem, respectivamente, à tríade peirciana: imagem-afecção (como pura qualidade, potência – é a coincidência do sujeito e do objeto, encontro dele consigo mesmo), imagem-ação (atualização do objeto na imagem, referente à existência, à ação, configura-se em um espaço e em um tempo determinados), e imagem-relação (lei, racionalização, faz parte do universo do pensamento e da linguagem – interpretante, isto é, “signo do signo”).

Além dessas derivações da imagem-movimento, há uma outra que Deleuze (2007) denomina de imagem-percepção pertencente à categoria que chama de “zeroidade”. Essa imagem se forma a partir do intervalo do movimento executado, é uma face desse intervalo, enquanto a outra é a imagem-ação. A imagem-movimento já é a percepção, ao passo que a imagem-percepção “é a percepção da percepção” (2007, p. 45). A zeroidade é anterior à categoria da primeiridade, um grau zero, onde se configura o caos, o labirinto, são imagens sem um ponto de referência.

A primeiridade acontece a partir do hiato formado entre o intervalo de movimento na imagem, em que ocorre um movimento acolhido e executado, formando, assim, centros de indeterminação responsáveis pelo processo reflexivo que compõe a percepção, como o autor explica:

Desse modo, temos então os centros de indeterminação que serve de écran, tela negra, podendo, assim, fazer com que o contínuo fluxo infinito das imagens encontre resistência, produzindo um anteparo, realizando um processo de reflexão. Com esses

centros de indeterminação, as imagens começam a ser refletidas por uma imagem viva. Essa reflexão da imagem é a percepção. (VASCONCELLOS, 2006, p. 85)

Assim, forma-se o sistema sensorio-motor da imagem-movimento, em que, da percepção, ocorre uma ação em resposta ao movimento acolhido da imagem, momento em que emerge a subjetivação. Sendo que, em uma ponta do hiato formado no movimento, está a percepção, e, na outra, a ação. Este processo subjetivo é subtrativo, na medida em que seleciona aquilo que lhe interessa para a ação, quer dizer, apreende-se aquilo que lhe é necessário. Esta seria uma face do processo perceptivo (percepção subjetiva), sendo outra, a ação (secundidade). No meio, há a afecção (primeiridade), representado por movimentos exteriores absorvidos, refratados, contudo, sem preencher o intervalo. Por fim, fechando o processo, há a imagem-relação (terceiridade), que fornece a ligação lógica entre as outras imagens; é a responsável pela formação do pensamento, motivando a criação de linguagens e culturas. Há ainda, as imagens intermediárias das categorias fenomenológicas, como a imagem-pulsão (entre a primeiridade e a secundidade) e a imagem-reflexão (entre a secundidade e a terceiridade).

Esse circuito sensorio-motor da imagem-movimento é possibilitado pela interação dos sentidos com a faculdade motora de resposta em vista da lógica de uma vivência pragmática, o que caracteriza a imagem-movimento com as imagens agindo e reagindo umas sobre as outras em uma unidade orgânica, como consequência há uma subordinação do tempo à imagem, isto é, a representação indireta do tempo (através do encadeamento de cenas em função da ação). Como explica Ronald Bogue

Our pragmatic world is structured by our needs, desires, purposes, and projects, and the practical application of our perceptions and actions to meet those ends depends on a coordinated interconnections of our sensory and motor faculties. Hence a 'sensori-motor schema' (IT 167; 127) shapes our commonsense world and creates what Kurt Lewin calls a 'hodological space' (cited in IT 167; 127) [...] (BOGUE, 2003, p. 66).

Tal regime de imagens é analisado por Deleuze no cinema

anterior à Segunda Guerra Mundial¹, marcado pelo cinema clássico estadunidense, soviético e europeu. Além disso, há ainda a imagem-mental, do universo da terceiridade peirceana, evidenciada pelos filmes de Hitchcock, que visa à criação do pensamento a partir de relações entre as imagens. Isto é, o público, além do diretor e do filme, passa a constituir parte integrante do processo cinematográfico. A partir de Hitchcock, o espectador é o primeiro a saber das situações da narrativa, antes mesmo dos personagens, ele é convidado a participar da trama, configurando, desse modo, o seu suspense. Como coloca Deleuze:

[...] é uma imagem que toma por objetos de pensamento, objetos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção. É uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais. Ela pode ser, mas não é necessariamente, mais difícil que as outras imagens. Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, direta, inteiramente distinta daquela das outras imagens. (DELEUZE, 1983, p. 221/222)

No cinema clássico, a montagem está subordinada à ação, o encadeamento de imagens cria uma situação lógica de causa e efeito que é determinante para a causalidade do filme. O personagem principal age e reage a situações diversas que fazem a narrativa caminhar em direção à resolução do conflito a fim de voltar a estabilizar o contexto, representando assim o regime orgânico das imagens em um esquema sensorio-motor, que caracteriza o universo da imagem-movimento. No entanto, há um outro tipo de imagem, que inaugura o cinema moderno cujo tempo é concebido diretamente, que corresponde à imagem-tempo, questionando, dessa forma, o liame sensorio-motor da

1. É importante advertir aqui que essa distinção histórica da passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo é um tanto controversa para determinados autores como Jacques Rancière (2001). Embora Deleuze atribua o tipo de imagem a um período histórico, ele ressalva que não está preocupado em fazer uma história do cinema, mas sim em produzir um ensaio de classificação dos signos cinematográficos, esta é a parte de sua obra na qual estamos interessados.

imagem-movimento.

Nesse sentido, a distinção básica entre os dois tipos de imagem é que a primeira apresenta situações sensório-motoras e a segunda, situações puramente óticas e sonoras. A imagem-movimento privilegia a ação, representando indiretamente o tempo, enquanto a imagem-tempo refere-se a um cinema de vidente, o qual permite a exploração espaço-tempo pelo espectador, representando o tempo diretamente, como coloca Deleuze (2007, p. 51):

Se o movimento normal vai subordinar o tempo, do qual nos dá uma representação indireta, o movimento aberrante atesta uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, dos falsos raccords das próprias imagens. (DELEUZE, 2007, p. 51)

Essa passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo é consequência da crise da imagem-ação, já evidenciada no cinema de Hitchcock, dando lugar a situações óticas e sonoras puras. Nesse novo esquema de imagens, a percepção não se prolonga mais na ação e passa a repercutir em pensamento a partir da representação direta do tempo. Deleuze (1983, p. 234) aponta cinco características dessa crise da imagem-ação: “a situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a forma perambulação, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia do complô”.

Para Deleuze (2007), o cinema moderno não se preocupa com a narrativa e com o todo, mas sim em produzir reflexões, em gerar pensamentos. O cinema moderno apresenta situações sonoras (sonsignos) e óticas (opsignos) puras² (imagem-tempo), enquanto o cinema clássico representa imagens sensório-motoras (imagem-movimento): a informação do plano, determinante para a inteligibilidade da narrativa, é o motivo do enquadramento, é o que estabelece a relação de praticidade da imagem (“compreendi a informação, então, podemos ir para a

próxima cena”). Já o caráter sensório-motor diz respeito à finalidade, à praticidade. Dessa forma, a imagem-movimento caminha para uma verdade que estrutura “o Todo” da narrativa. Por isso um cinema de vidente, como explica Roberto Machado (1999, p. 206):

Trata-se de um cinema visionário, que substitui a simples visão, a visão empírica, por uma visão pura ou superior, por um ‘uso superior’ da faculdade de ver, um ‘exercício transcendental’ da faculdade de sentir. E a importância dessa visão é que ela suspende o reconhecimento sensório-motor da coisa ou a percepção de clichês, proporcionando um conhecimento e uma ação revolucionários. Esse cinema moderno se dá conta de que os esquemas sensório-motores não permitiam ver o mundo, se dá conta de que eles reproduziam clichês, davam respostas prontas. E, ao mesmo tempo, ele é capaz de escapar dos clichês criando uma verdadeira imagem. Pois, para Deleuze, não vivemos propriamente num mundo de imagens, mas num mundo de clichês. E é necessário procurar e encontrar uma saída. (MACHADO, 1999, p. 206)

A partir dessas colocações, Deleuze (2007) conclui que o cinema moderno apresenta uma relação cerebral ou intelectual distinta do cinema clássico, pois, nesse último, a construção de significados acontece através da “lei do conceito” (integração-diferenciação no movimento, ou seja, o encadeamento feito pela montagem) e da “lei da imagem” (contiguidade e similitude de uma imagem a outra). Por outro lado, no cinema cerebral moderno, não ocorre o encadeamento de imagens associadas e sim o re-encadeamentos de imagens independentes que apresentam uma relação aditiva (“e”): “Em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem mais outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte” (DELEUZE, 2007, p. 255). É em cada plano que o espectador processa o significado a partir da imagem-cristal que formula a imagem-tempo, ou seja, não mais através de um regime orgânico da montagem, mas pelo regime cristalino da imagem-tempo. Isto sem o direcionamento da decupagem e da montagem. Ao invés do encadeamento de cortes racionais representando uma construção de um modelo de verdade, há agora reencadeamentos por cortes irracionais buscando o que Deleuze chama de potência

2 Segundo Deleuze, o cineasta japonês Yasujiro Ozu foi o inventor das imagens óticas sonoras puras, indicado pelos espaços vazios dos interiores das casas, pela banalidade do cotidiano, pelo equilíbrio dos acontecimentos, entre outros.

do falso, implicando em narrativas falsificantes, distinto de uma narrativa verídica que busca mostrar a verdade dos fatos. Como ele explica: “É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não - necessariamente verdadeiros.” (DELEUZE, 2007, p. 159)

O processo perceptivo do cinema clássico é habitual já que atende a uma finalidade, e sensório-motora, pois, como no cotidiano, não extrai a especificidade do objeto, daquilo que está sendo mostrado, e sim daquilo que lhe interessa nele, ora, um clichê. A imagem-movimento é composta por clichês, que, para Bergson, são a percepção da coisa em parte, daquilo que queremos perceber da coisa em função dos nossos interesses, quer dizer, então, que não vemos o objeto por inteiro. Sendo assim, o espectador no cinema da imagem-tempo atua diante da tela a partir de um circuito do pensamento; o objeto age de tal forma que nos força a pensar. O espectador, em um estágio pré-reflexivo (supra-subjetivo), apreende de forma direta o tempo que caminha para uma abertura em devir, implicando no processamento da imagem-virtual.

3. O impensado do pensamento-afeto

Deleuze (2007) vai analisar como o cinema repercute em pensamento por meio das imagens cinematográficas cujo movimento é automático, isto é, apresenta em si o movimento, causando, por consequência, o surgimento do que o filósofo chamou de “autômato espiritual” (termo que vem de Espinosa) (2007, p. 189). Outras artes, como a pintura, já possuem movimento impulsionado pela própria imaginação (o “espírito” faz o movimento) ou dependendo de algum elemento móvel (como na dança e no teatro). Já, no cinema, a imagem move em si mesma, implicando na formação do pensamento, como afirma o autor:

É somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua: produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral. Porque a própria imagem cinematográfica ‘faz’ o movimento, porque ela faz o que as outras artes se contentam em exigir (ou em dizer), ela recolhe

o essencial das outras artes, herda o essencial, é como o manual de uso das outras imagens, converte em potência o que ainda só era possibilidade. (DELEUZE, 2007, p. 189)

O que Deleuze (2007) propõe é uma nova forma de entender o pensamento na contramão da filosofia clássica, para além da imagem dogmática (imagem racionalista da filosofia). O pensamento precisa de algo que o force a acontecer, que saia de sua imobilidade. O cinema, por meio do choque provocado pelas imagens cinematográficas, funciona, nesse sentido, como intercessor que estimula a formação do pensamento como potência, não apenas como possibilidade. O ser humano apresenta a possibilidade de pensar, o cinema é pura potência sob o choque das imagens, por isso, ele provoca o surgimento do autômato espiritual, ou seja, as ideias se forçam em nós, e não o contrário. Daí se compreende a ideia de afeto em Deleuze, que provém da imagem, contudo, nunca se atualiza, diferente da afeição que é parte atualizada da experiência perceptiva.

A ideia de afeto em Deleuze vem de Espinosa, que propunha a afeição (latim affectio) e o afeto (affectus), sendo que esta é a representação do nada, isto é, uma forma de pensamento vinculado ao nada, algo não representativo. Deleuze exemplifica isso com o verbo ‘querer’, o que queremos sobrecarrega em alguma coisa, entretanto, o fato isolado de querer não se coloca como ideia, mas, sim, como afeto. Sendo assim, o afeto implica em uma ideia, contudo, são modos diferentes de pensamento. Ele define, a partir de Espinosa, o afeto como: “a variação contínua da força de existir na medida em que essa variação é determinada pelas idéias que se tem.” (1978, p.16) Considerando essa variação como uma sucessão de ideias que se afirmam em nós.

Segundo Deleuze (2007, p. 1991), em uma análise da dialética eisensteiniana (noochoque), “o choque é a forma mesma da comunicação do movimento nas imagens” o que retoma a ideia de forçar o pensamento no processamento do conceito representado pelo todo na estrutura narrativa no regime da imagem-movimento. Neste caso, a montagem é que permite a construção da lógica no processo intelectual.

Além disso, Deleuze discute o momento afetivo da imagem-movimento, em que se vai do conceito ao afeto em um movimento duplo entre a montagem e a imagem, como dois processos coexistentes, mediados pelo choque:

O circuito completo compreende pois o choque sensorial que nos eleva das imagens ao pensamento consciente, e depois o pensamento por figuras que nos leva às imagens e torna a nos causar um choque afetivo. Fazer coexistir os dois, juntar o grau mais alto de consciência ao nível mais profundo do inconsciente: o autômato dialético. (DELEUZE, 2007, p. 195)

É o que acontece na montagem intelectual de Eisenstein, em que o Todo orgânico é o conceito, que só pode ser pensado, uma vez que sobrevém da representação indireta do tempo. Por outro lado, Deleuze expõe os argumentos de Antonin Artaud em função de creditar à imagem-tempo outra potencilidade da ordem do impensado do pensamento, segundo a qual ele concede à imagem cinematográfica o choque, não consoante à lógica da montagem implicando no pensamento, nem ao monólogo interior da imagem, e sim conforme um devir do pensamento; algo como o impoder do pensamento que alude ao nada (logo, vinculado ao afeto) e à inexistência do todo orgânico substituído agora por buracos e rachaduras na estrutura narrativa da imagem-tempo, isto representado por eventos banais do cotidiano. O afeto na imagem-movimento se perde em vista da resposta em imagem-ação, já na imagem-tempo, como esse circuito é quebrado, ocorre o excesso do afeto que força esse pensar, isso em função da experiência direta do tempo. Como explica Lisa Akerval (2008, p. 2) “an affect is not to be understood as a starting point of a stimulus-response-chain, but rather as an encounter, which in its insistent virtuality forces do think”.

Tal rachadura na imagem é em detrimento da ruptura do esquema sensorio-motor, que desfaz a ligação lógica entre o homem e o mundo estabelecido pela montagem orgânica em um Todo aberto, como explica Ronald Bogue (2003, p. 170): “When we no longer find credible the sensorio-motor schema’s interconnecting ties and links that hold the world together, we are faced with the intolerable and the unthinkable.” Tal ruptura pode ser indicada, por exemplo, pelos falsos raccords, em que ocorre a quebra da norma de continuidade no modelo clássico, ou seja, um corte irracional que não está mais em função da associação entre as imagens, mas, sim, funcionando através do reencadeamento de cenas, como blocos narrativos independentes.

Como consequência, o pensamento não está mais representado no conceito fundado no esquema sensorio-motor da imagem-movimento, baseado em estratégias de metáfora das imagens segundo sua relação abstrata, em que pensamos a partir dessa associação de imagens. Para Artaud, segundo Deleuze, ainda não há pensamento nas vanguardas europeias da pré Segunda Guerra, como no surrealismo e no impressionismo francês. O pensamento precisa de um elemento externo (um de-fora³) que o faça confrontar o intolerável do mundo, que o faça “ver” (o que provoca a ruptura entre o homem e o mundo) e, assim, sair da relação sensorio-motora para uma situação ótica sonora pura, o que torna o cinema de vidente possível. Isto é, “torna o pensamento imanente à imagem” (DELEUZE, 2007, p. 209), ou seja, “o que há para se ver na imagem?” (DELEUZE, 2007, p. 323).

Deleuze vai relacionar, então, o corpo e o pensamento, dizendo que é através do corpo que o cinema se une ao espírito. O corpo deixa de ser mediação para fazer parte do processo perceptivo. Ou seja, a imagem-tempo, através da lacuna estabelecida pela montagem irracional, permite uma percepção a partir de um elemento externo à imagem (afeto), que possibilita, dessa forma, o impensado do pensamento. Sendo assim, pode-se inferir que existe nesta relação do autômato espiritual um dado afetivo no cinema e que, no cinema da imagem-tempo, há uma potencialização dessa afetividade em função da experiência do espectador e não da narrativa, como no cinema clássico, e nem do conceito como na montagem dialética de Eisenstein.

É através da indiscernibilidade do objeto e do sujeito (objetivo e subjetivo; real e imaginário; atual e virtual) que a imagem do pensamento se formula, ou melhor, o impensado do pensamento, desse modo, configura-se a representação direta do tempo a partir da exibição de um antes (passado) e de um depois (futuro) do presente, isto é, os tempos que

3. O de-fora no cinema moderno diz respeito ao interstício da imagem-tempo no qual confrontamos a montagem do “entre” (entre duas imagens), não mais o encadeamento das imagens, o que constitui o cinema do devir. Deleuze discute o método de montagem da conjunção “e” de Godard no qual substitui o verbo ser (“é”) configurando, assim, o cinema de vidente.

coexistem no presente, os lençóis do tempo, tal como em “Cidadão Kane” de Orson Welles e em “O Ano Passado em Marienbad”, de Alain Resnais. A câmera força o pensar, ela é autônoma, é pré-reflexiva como condição, e é essa a consistência da imagem-cristal: o atual que gera o virtual, fazendo parte de um circuito interior que volta sempre para o objeto; daí sua indiscernibilidade. Como expõe Deleuze na passagem:

[...] não sabemos mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (DELEUZE, 2007, p. 16)

Isto é, o prolongamento da percepção na imagem, por meio de situações óticas sonoras puras, prova uma apreensão de algo insuportável ou intolerável, o que não alude, necessariamente, a coisas terríveis, pois também há o belo, a questão de Deleuze é referente a algo nessa apreensão que vai além dos sentidos, excede a percepção sensório-motora. É o que ele expõe a respeito de Ozu: o cineasta japonês, por meio do seu olhar crítico do cotidiano, força a extração de um intolerável do insignificante, do insuportável dos espaços vazios dos ambientes. O afeto, dessa forma, se coloca como uma ferida, um trauma, ela abre um espaço insuportável.

Assim, pode-se pensar no processo da afetividade sem dissociar o corpo do pensamento, concordando com a análise do processo perceptivo do espectador no cinema que propõe Arkervall:

The notion of cinematic experience as enduring and forcing to think short-circuits any essentializing approach, as body and thinking are structurally bound together here. However, psychoanalytic ideas should not be left aside completely. In the description of the affect as ‘the unbearable’ a dimension emerges, which could be further explored through the Lacanian notion of ‘the Real’, a notion, which could also link the notion of affect to the question of the subject. (ARKERVALL, 2008, p. 2)

Dessa forma, pode-se refletir, a partir de Deleuze, o processo perceptivo envolvido no cinema como algo que se manifesta intelecto e afetivamente. Cabe agora ao estudo do cinema analisar a experiência espectral em função dessa articulação.

Conclusão

Com isso, percebemos que o conceito de afeto na reflexão de Deleuze sobre o cinema é interessante porque, pelo menos da maneira como ele o trabalha, não se trata nem de uma questão relativa apenas ao corpo – afeto não é afecção, isto é, um dado imediato da percepção; nem uma questão relativa apenas à mente – afeto não é um juízo perceptivo, uma noção ou uma idéia intelectual, isto é, um “pensamento” no sentido “representacional” do termo.

Logo, o afeto é esse outro tipo de informação – não apenas intelectual, não apenas corporal – que instiga a perceber ou a pensar tudo de maneira diferente. O afeto, então, funciona como uma “onda de choque” para o pensamento (que, reflexivamente, leva a pessoa a ver, ouvir ou a sentir coisas que antes eu não via, ouvia ou sentia – “ver com outros olhos” – ou a “pensar de outro jeito” a mesma coisa. Um movimento, uma variação do tom emocional presente em toda percepção, mas que não se confunde com nenhum dado dela e nem é algo da ordem do pensamento, mas que o estimula a reconsiderar o que viu e o que pensou.

O afeto, porém, enquanto presente em qualquer percepção, não é um dado subjetivo, embora seja condição para alguns dados subjetivos aos quais chamamos “emoções” ou “paixões”. Atentar para o afeto não é apenas atentar para o dado emotivo – subjetivo, portanto, mas sim, perceber que nenhuma análise, por mais rigorosa que seja, poderá esgotar o que é dado num filme, numa sequência, num plano. É apontar para essa inesgotabilidade, para essa impotência da análise diante de uma virtualidade; isso, claro, sem parar de insistir nela, que é a tarefa do pensamento e, portanto, do crítico, na perspectiva de Deleuze.

Referências

- AKERVALL, Lisa. **Cinema, Affect and Vision**. In: Rhizomes, 2008. Disponível em: <<http://www.rhizomes.net/issue16/akervall.html>> Acessado em 20/10/2011
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOGUE, Ronald. **Deleuze on cinema**. New York: Taylor & Francis Books, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema I: Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **Cinema II: A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze e a crise do cinema clássico**. Disponível em: <http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/roberto_machado.pdf> Acessado em 20/10/2011
- PARENTE, André. **Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica**. In: Fernão Pessoa Ramos. Teoria Contemporânea do Cinema, Volume I. São Paulo: Senac, 2005. p. 253-279.
- RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema**. Disponível em <www.intermidias.com> Acessado em 22/11/2010.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2006.

Outras publicações dos autores

- ALVARENGA, Nilson Assunção; PERNISA JUNIOR, Carlos; LEAL, Paulo Roberto Figueira. **Vertov e as lições para a contemporaneidade**. In: Carlos Pernisa Júnior. (Org.). Vertov: o homem e sua câmera. 1 ed. Rio de Janeiro: Maud X, 2009, v. 1, p. 53-72.
- ALVARENGA, Nilson Assunção; M.X. LIMA. **Volta do Real e as formas do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em Caché e A Fita Branca; o abjeto em Anticristo; o banal em Mutum**. Em *Questão* (UFRGS. Impresso), v. 16, p. 267-281, 2010.
- ALVARENGA, Nilson Assunção; LIMA, M. X. **O Retorno do Real e as formas do realismo cinematográfico contemporâneo: o trauma em Caché e A Fita Branca; o abjeto em Anticristo; o banal em Mutum**. In: XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2010,

- Vitória. Anais do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2010.
- LIMA, M. X., CONCEIÇÃO, P. N. **As Possibilidades Criativas da Internet: o banco de dados e o fazer artístico contemporâneo**. Revista Geminis. , v.2, p.251 - 261, 2011.
- LIMA, M. X. **A Percepção no Cinema Experimental: um Estudo Pragmático das Vanguardas Cinematográficas** In: XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2011, São Paulo. Anais do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. , 2011.
- LIMA, M. X., REIS FILHO, Lúcio, FACCION, Débora. **Arte Conceitual e Contágio Informacional: O sistema de circulação viral em “Inserções em Circuitos Ideológicos”**, de Cildo Meireles In: IV Ecomig, 2011, Belo Horizonte. Anais do IV Ecomig. , 2011. p.1
- LIMA, M. X., REIS FILHO, Lúcio, FACCION, Débora. **Circuitos e Redes: A Base Artística Viral de Inserções em Circuitos Ideológicos, de Cildo Meireles, e Você gostaria de participar de uma experiência artística?**, de Ricardo Basbaum In: V Simpósio Nacional da ABCiber, 2011, Florianópolis. Anais do V Simpósio Nacional da ABCiber, 2011. v.1. p.1 - 14
- ALVARENGA, N., LIMA, M. X. **O afeto em Deleuze: O regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema** In: IV Ecomig, 2011, Belo Horizonte. Anais do IV Ecomig. , 2011. p.1 - 15