



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Rafaela Francisco da Nobrega

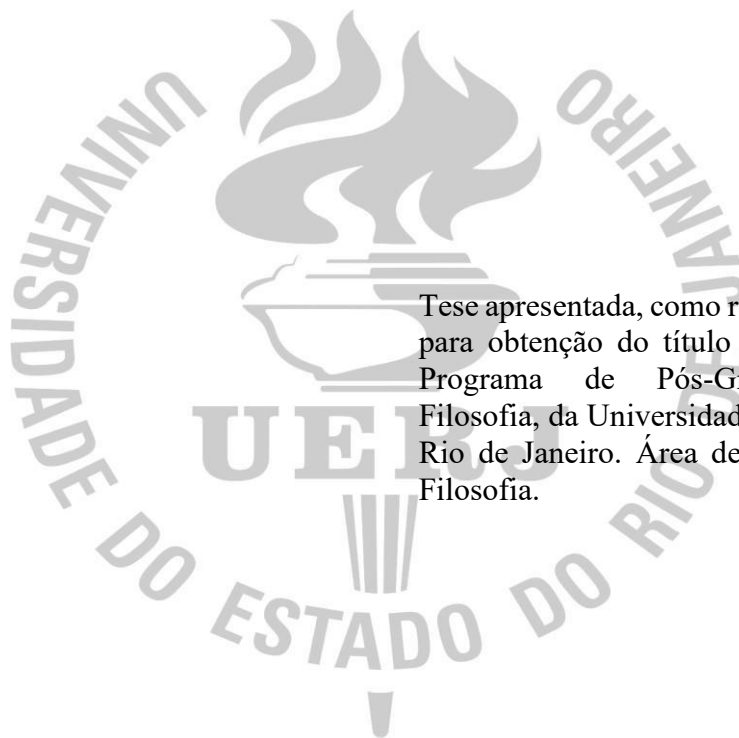
**Da criação em arte como movimento metafísico: interseções entre
cinema, sonho e pulsão**

Rio de Janeiro

2025

Rafaela Francisco da Nobrega

**Da criação em arte como movimento metafísico: interseções entre cinema, sonho e
pulsão**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Maia Freire Ribeiro

Rio de Janeiro

2025

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

Rafaela Francisco da Nobrega

**Da criação em arte como movimento metafísico: interseções entre cinema, sonho e
pulsão**

Tese apresentada, como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor, ao
Programa de Pós-Graduação em
Filosofia, da Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Área de Concentração:
Filosofia.

Aprovada em _____ / _____ / _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fernando Maia Freire Ribeiro (Orientador) Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof^a. Dr^a. Ana Flávia Costa Eccard – UNIFACVEST

Prof^a. Dr^a. Dirce Eleonora Nigro Solis – Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas – UERJ

Prof^a. Dr^a. Maria Inês Senra Anachoreta – Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas – UERJ

Prof^a. Dr^a. Veronica Miranda Damasceno - Departamento de
História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes - UFRJ

Rio de Janeiro

2025

AGRADECIMENTO

Agradeço ao meu orientador Prof^o. Dr. Fernando Maia, pela acolhida atenciosa e pela abertura de possibilidades, sem as quais a árdua tarefa de exploração de mundos estaria enfraquecida.

Agradeço ao Prof^o. Dr. James Arêas, que para sempre será um precioso afeto de amizade e inspiração, sem o qual esse trabalho não teria germinado.

Às professoras que compuseram a Banca Examinadora, cuja presença colaborativa contribuiu para o fortalecimento da pesquisa tanto por seus valiosos apontamentos como por serem mulheres inspiradoras em suas trajetórias, Prof^a. Dr^a. Dirce Eleonora Solis, Prof^a. Dr^a. Veronica Damasceno, Prof^a. Dr^a. Maria Inês Anachoreta e Prof^a. Dr^a. Ana Flávia Eccard.

À minha família, pelo amor, confiança e paciência transbordantes.

Aos meus amigos, cujo incentivo e parceria foram capazes de impulsionar a coragem para permanecer.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por viabilizar a pesquisa.

Ao PPGFIL-UERJ, pela oportunidade e pela generosidade de colaborar nas horas adversas.

Por fim, a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a confluência das ideias e realização desta Tese.

Viver não é necessário. Necessário é criar.

Fernando Pessoa

RESUMO

NOBREGA, Rafaela Francisco da. **Da criação em arte como movimento metafísico: interseções entre cinema, sonho e pulsão.** 2024. Tese. (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O presente trabalho visa investigar a criação em arte como um movimento metafísico de abertura para mundos possíveis. Vislumbra-se defender a ideia de que a arte se insere em um fluxo de criação contínuo que movimenta o espírito e carrega a marca do tempo e, tomando o cinema como uma expressão artística privilegiada, busca-se analisar a relação da criação com o campo onírico, passando pelas pulsões, da imagem-lembrança à imagem-pulsão. O aporte teórico trabalhado advém da filosofia de Bergson e Deleuze, principalmente, cujas obras nos oferecem conceitos centrais para o desenvolvimento do trabalho, como duração, intuição, imagem, movimento e devir.

Palavras-chave: Arte. Criação. Imagem-pulsão. Cinema

RÉSUMÉ

NOBREGA, Rafaela Francisco da. **La création en art comme mouvement métaphysique: intersections entre cinéma, rêve et pulsion.** Thèse (Doctorat en Philosophie) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Ce travail vise à étudier la création en art comme mouvement métaphysique d'ouverture aux mondes possibles. Il défend l'idée que l'art s'inscrit dans un flux créatif continu qui anime l'esprit et porte l'empreinte du temps. En considérant le cinéma comme une expression artistique privilégiée, il cherche à analyser la relation entre création et champ onirique, en passant par les pulsions, de l'image-souvenir à l'image-pulsion. L'apport théorique utilisé provient principalement de la philosophie de Bergson et de Deleuze, dont les travaux nous offrent des concepts centraux pour le développement de l'œuvre, tels que la durée, l'intuition, l'image, le mouvement et le devenir.

Mots-clés: Art. Création. Image-pulsion. Cinéma

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cone da Memória.....	87
---------------------------------	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DI	Ensaio sobre os dados imediatos da consciência – Essai sur les données immédiates de la conscience (1889)
MM	Matéria e Memória - Matière e memoire (1896)
EC	A Evolução Criadora - L'évolution créatrice (1907)
EE	A Energia Espiritual - L'énergie spirituelle (1919)
MR	As duas fontes da Moral e da Religião – Les deux sources de la morale et de la religion (1932)
PM	O pensamento e o Movente – La pensée et Le mouvant (1934)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1. Do devir metafísico bergsoniano	19
1.1. Da intuição como abertura criadora	21
1.1.1. Concepção bergsoniana da metafísica	26
1.2. Como pensar o devir	34
1.3. Como a metafísica se articula com a arte em Bergson?	40
CAPÍTULO 2. Arte como movimento criador	50
2.1. Emoção e criação: afeto imanente	54
2.2. Fabulação e criação	58
CAPÍTULO 3. Cinema, imagem, movimento, sonho e criação	70
3.1. Criação em movimento: cinema como manifestação do espírito movente	72
3.1.1. Concepções acerca da imagem e do movimento	75
3.2. Bergson e cinema: por uma abertura deleuzeana	80
3.3. Considerações acerca do sonho	86
3.3.1. Sonho e criação: do movimento onírico ao ato criador	91
3.4. Imagem-lembrança e imagem-pulsão no cinema de David Lynch (<i>Mulholland Drive</i>) 107	
3.4.1. Imagem-pulsão	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS	141

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo estudar o pensamento de Henri Bergson e Gilles Deleuze acerca de suas contribuições sobre criação em arte, perscrutando abordagens que visam promover uma interseção entre arte e metafísica, passando pelo sonho e pelo cinema, com ênfase na classificação deleuzeana das imagens, em específico a imagem-pulsão. No exame sobre as novidades propostas por Bergson acerca da metafísica, tem-se a defesa dessa atividade do pensamento imbuída de uma integralidade, de um conhecimento¹ obtido pela experiência sem barreiras, sejam elas científicas, sejam elas da própria tradição filosófica (Bergson, 2005b). Na pesquisa do Mestrado investigamos o modo pelo qual Bergson compreende a arte como um campo do conhecimento do real e esbarramos em uma perspectiva metafísica da criação em arte. Portanto, pretende-se dar seguimento a este estudo, não mais tangencialmente, e sim conferindo-lhe a canalização das potencialidades da concepção metafísica bergsoniana sobre a arte, acrescida das perspectivas deleuzeanas sobre arte, estética e classificação das imagens no cinema.

Diante da discussão sobre matéria e espírito comum à metafísica, pretendemos trazer à baila o modo pelo qual Bergson pensa além dos fenômenos e busca apreender em profundidade, sem se ater ao que é visível na exterioridade, sem restrições. A metafísica se insere na criação constante da realidade pela intuição como via capaz de ultrapassar as barreiras da inteligência e da matéria (se considerarmos as palavras de Bergson em *Matéria e memória* sobre como a matéria pode atuar de modo a impedir o fluxo do élan) e estabelecer o contato imediato com o absoluto. Assim sendo, visamos estudar a filosofia bergsoniana mediante a seguinte hipótese: a criação artística se dá a partir de um movimento metafísico? Há possibilidade de se abrir caminhos para o real metafisicamente pela arte, ou seja, abandonar o método analítico em prol do método intuitivo na criação de novos possíveis? A partir dessa indagação, notamos como Bergson enxerga os papéis da inteligência e da intuição no fazer filosófico e, analogamente, no fazer artístico, e

¹ Cabe elucidar que quando falamos em conhecimento, estamos em consonância com o repertório conceitual proposto por Bergson em sua discussão sobre a metafísica, especialmente na obra “O pensamento e o movimento”, donde se encontra a principal referência sobre metafísica utilizada nesta pesquisa, qual seja, o ensaio “Introdução à metafísica”. O termo “conhecimento” é utilizado por Bergson quando da sua investigação sobre metafísica e ciência, em que enquadra ambas as atividades como conhecimento, embora ressalte suas diferenças. A passagem a seguir, emprestada da Introdução de “O pensamento e o movimento”, serve como ilustração: “Só que, ao lado dela [inteligência], constatamos a existência de uma outra faculdade, capaz de uma outra espécie de conhecimento. Temos assim, de um lado, a ciência e a arte mecânica, que são da alçada da inteligência pura; do outro, a metafísica, que recorre à intuição.” (Bergson, 2005, p. 89). Entretanto, compreendemos que tal conceito é rejeitado por Deleuze em favor da ideia de *acontecimento*.

tomamos do repertório deleuzeano (principalmente) os conceitos norteadores para alcançarmos os planos de composição.

Buscamos ainda relacionar, em um primeiro momento, o cinema de David Lynch ao pensamento de Bergson na consideração sobre os limites e a criação do real e, posteriormente, conjugar as contribuições de Deleuze na investigação do cinema como manifestação criadora. Visamos discutir também se o sonho em Lynch (a partir da obra filmica *Mulholland Drive*) seria um recurso de administração do caos e em que medida poderia ser pensado como um “organizador do passado” com vistas a se abrir para o futuro.

Soma-se ainda que a escolha pelo cinema de David Lynch não está baseada em uma busca por significados ocultos, arquétipos psicanalíticos ou estruturas simbólicas fixas. Antes, ela se inscreve em um gesto filosófico: a recusa daquilo que Deleuze denominou “imagem dogmática do pensamento” (*Diferença e Repetição*, 1988, cap. 3), ou seja, a concepção pré-filosófica de que o pensamento reconhece naturalmente a verdade, bastando ser bem conduzido pela boa vontade e pelo bom senso. Contra esse postulado, Deleuze propõe um pensamento atravessado por forças, por choques, por encontros com o fora, aquilo que obriga a pensar.

A imagem dogmática repousa sobre premissas invisíveis: que todos sabem pensar, que o erro é o único inimigo do pensamento, que o verdadeiro é o que se conforma com um modelo reconhecido (Deleuze, 2006). Ora, é esse conjunto implícito de pressupostos que o cinema de Lynch confronta. Não há em *Mulholland Drive* ou *Eraserhead* um sujeito que domina o sentido, tampouco uma lógica narrativa confiável ou causalidade transparente. Há uma multiplicidade de forças, linhas de fuga, tempos descontínuos, estados de inconsciência que se infiltram no visível, afetando diretamente o espectador. O que se vê não é o cinema como espelho da razão, mas como explosão de um pensamento por variação intensiva.

É nesse ponto que a filosofia encontra o cinema como seu aliado: o pensamento não nasce da representação, mas da violência de um encontro. Zourabichvili (2000), em sua leitura de Deleuze, afirma que o pensamento só se constitui ao entrar em contato com o “fora”, não como exterioridade empírica, mas como o impensado que força o pensamento a deixar de ser reconhecimento e tornar-se criação. O cinema de Lynch se inscreve como um desses dispositivos capazes de engendrar o fora, seja pela quebra da continuidade sensório-motora, seja pela decomposição da identidade narrativa, seja ainda pela proliferação de signos opacos e irreduzíveis ao sentido.

Nesse sentido, pensar a imagem cinematográfica com Deleuze não é buscar seu significado oculto ou sua verdade subjacente, mas acompanhá-la em sua própria variação, em seu poder de desterritorializar o pensamento. A imagem-sonho, a imagem-tempo, a imagem-pulsão: todas estas formas tornam-se modos de pensar que não passam pela consciência representativa, mas por forças intensivas que cortam o sujeito. Não se trata de interpretar Lynch, mas de se deixar atravessar pelas suas imagens como quem se deixa contaminar por um novo regime de pensamento.

Assim, ao tomarmos Lynch como objeto filosófico, assumimos uma aposta radical: que o cinema possa ser, para além de arte ou técnica, uma máquina de pensamento sem modelo, um pensamento que se pensa a si mesmo através da variação, da montagem e da pulsão. Um pensamento que se desfaz da imagem dogmática e encontra, no delírio das imagens, no avesso do reconhecimento, a própria gênese de uma filosofia menor, como a de Deleuze, como a de Bergson, como a que pulsa na imagem.

Compreendemos ainda que a proposta acima demonstrada visa contribuir com um olhar movente acerca da concepção da arte em sua pluralidade criadora contraposta a uma percepção passiva e, por muito, distanciada do real, ou mesmo por um projeto de desqualificação frente a realidade imposta. Defendemos que a arte é capaz, se não a única, de transformar profundamente a nós e ao nosso entorno, como um convite para que possamos nos aliar a um movimento de invenção de mundos possíveis e concretos, tornando o conjunto das esferas da vida capaz de criação e recriação de composições afetivas e harmoniosas, gerando novas formas de experimentação e interação com o real.

O contexto no qual a produção de Bergson se insere é relevante para que possamos dimensionar o impacto que suas ideias tiveram. Imerso na ciência positivista, o conhecimento galgava legitimidade caso espelhasse o *modus operandi* do cientificismo. Diversas áreas do conhecimento se desenvolvem, grandes descobertas são feitas e, com isso, uma crescente adoção de métodos analíticos, quantitativos e observáveis. Nesse cenário, a metafísica parece um campo ultrapassado em seu apelo pela busca do conhecimento do real. Bergson, por sua vez, surge como um defensor do conhecimento metafísico, travando embates em favor dessa ideia tanto com seus contemporâneos quanto com seus antecessores, além de abraçar a intuição como método metafísico e redimensionar a noção de tempo e de movimento, que atravessam praticamente toda sua obra. A intuição bergsoniana, porém, nada tem a ver com antecipação ou pressentimento. É, antes, uma forma de perceber sem interferência, sem impedimento, indicando a possibilidade do real através da sugestão, posto que o absoluto se dá pela intuição. Bergson afirma que “ou a metafísica é apenas este jogo de ideias, ou, se é uma séria

ocupação do espírito, é preciso que transcenda os conceitos para chegar à intuição” (Bergson, 1988, p.18).

Quanto à duração, Bergson a entende como a mudança em curso, algo indivisível, tida como o que há de mais durável. Portanto, uma das principais críticas de Bergson à metafísica tradicional se situa no entendimento do tempo como um problema menor enquanto o espaço estaria situado em uma posição elevada. Nesse sentido, não teríamos a divisão da matéria entre existência e aparência, obtendo assim uma relação direta com o real.

O mecanicismo radical implica uma metafísica na qual a totalidade do real é posta em bloco, na eternidade, e na qual a duração aparente das coisas exprime simplesmente a infinidade de um espírito que não pode conhecer tudo ao mesmo tempo. [...] Percebemos a duração como um curso que não poderíamos subir à contracorrente. [...] não podemos sacrificar a experiência às exigências de um sistema. É por isso que recusamos o mecanicismo radical. (Bergson, 1964, p. 42-43).

Ao longo da cadeia evolutiva, a necessidade de agir submeteu nossa visão sobre as coisas, deixando mais à superfície tudo aquilo que seja pertinente à sobrevivência em detrimento do restante. Na virtualidade do nosso conhecimento das coisas, selecionamos memórias e lembranças de acordo com a realidade imediata. A percepção também opera dessa forma, “auxiliar da ação, ela isola, no conjunto da realidade, aquilo que nos interessa”, uma vez que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (Bergson, 2006, p.158). Nossos sentidos e consciência misturam presente e passado, e essa continuidade indivisível² é a duração. Cabe ressaltar que, mais importante que conhecer a gênese da percepção, é saber como ela se torna limitada àquilo que interessa à ação, e não mais à imagem do todo.

Abordar uma concepção estética na filosofia bergsoniana se articula intimamente a um olhar metafísico do real. Isso se explica a partir do modo pelo qual Bergson compreende os mecanismos empreendidos para alcançar o teor das coisas, isto é, de que maneiras podemos atingir a realidade. Em “Introdução à Metafísica”, Bergson destaca os métodos utilizados pela ciência e pela metafísica e adverte que, enquanto a ciência se ocupa de intermediários (inteligência e linguagem), a metafísica atinge imediatamente seu objeto, sem rodeios. A arte, por sua vez, cria o real pelo mesmo método empreendido pela metafísica, qual seja, o método intuitivo. Assim, afirmar que a metafísica bergsoniana é também estética implica reconhecer que a criação de mundos reais e

² Abordaremos o misto e a derivação em multiplicidades, no entanto, o sentido aqui empregado considera a noção de multiplicidade subjetiva.

possíveis parte de um movimento intuitivo, arrolado ao impulso vital que dura incessantemente no absoluto.

O interesse pelo sonho permeia o universo das imagens bergsonianas e persegue uma inquietação sobre como os sonhos se relacionam com o processo de criação e se conectam com o avolumamento da memória e da duração. Dito isso, surge o questionamento: a duração tem outro ritmo³ no sonho? Como pensar a duração fora do estado de vigília? Veremos como, em Bergson, essas relações se desenrolam ao destacar o funcionamento das lembranças, da virtualidade e da atualização, da percepção, da ilusão e da criação.

Quanto ao cinema, muitas são as definições possíveis, passando por abordagens mais técnicas até às mais filosóficas; contudo, optamos por entender o que pode o cinema em vez de, propriamente, traçar uma definição. Ao evocar a relação de Bergson com a arte cinematográfica, devemos ter o cuidado de não lhe atribuir perspectivas que ele não desenvolveu. Ora, Bergson afirmava que o cinematógrafo é um método prático movido pelos atributos da inteligência e que recompõe artificialmente o movimento, mas a inquietação que tal assertiva recai sobre nós se coloca da seguinte maneira: recompor artificialmente o movimento é também o modo como conhecemos a realidade, como numa tentativa de recompor a passagem do devir de modo artificial?

Dessa maneira, pretende-se aqui situar o entendimento da metafísica bergsoniana confrontando outras concepções em diferentes momentos do pensamento ocidental. Desde a Antiguidade, a metafísica constituiu-se como um esforço de pensamento que, em geral, privilegiou a estabilidade, a permanência e a inteligibilidade do ser. Em Platão, por exemplo, o ser verdadeiro se encontra nas ideias, eternas e imutáveis, em contraste com o mundo sensível, marcado pela multiplicidade e mudança. A metafísica platônica inaugura uma cisão ontológica que relegará o devir ao estatuto de aparência, o que se consolidará como uma das marcas fundantes da tradição ocidental.

Com Aristóteles, a metafísica passa a ser definida como a “ciência do ser enquanto ser”, mas ainda conserva um impulso estabilizador: o ser é pensado como substância, e o movimento é compreendido a partir de uma teleologia interna que tende a formas acabadas e finalidades intrínsecas (Aristóteles, 1985). Ambas as abordagens, embora divergentes em sua estrutura, compartilham uma mesma orientação: a tentativa de pensar o real a partir de entes fixos, seja no domínio ideal, seja no domínio físico.

³ "Em realidade, não há um ritmo único da duração; é possível imaginar muitos ritmos diferentes, os quais, mais lentos ou mais rápidos, mediriam o grau de tensão ou de relaxamento das consciências, e deste modo fixariam seus respectivos lugares na série dos seres" (Bergson, 1999, p. 243)

Essa lógica da fixação do ser atravessa também a modernidade. Descartes (1996) reafirma a primazia do sujeito pensante e do conhecimento racional claro e distinto como fundamentos da verdade, separando substancialmente a *res cogitans* e a *res extensa*. Kant (2001), por sua vez, dá novo passo ao afirmar que o ser em si, o númeno, é incognoscível, sendo o conhecimento restrito à experiência fenomenal mediada pelas formas a priori da sensibilidade (espaço e tempo) e pelas categorias do entendimento. Contudo, o tempo kantiano é uma forma homogênea e mensurável, subordinada ao esquema espacial do intelecto. Mesmo a crítica kantiana à metafísica tradicional não rompe com o paradigma representacional: o ser continua algo a ser pensado por mediação, e não vivido diretamente.

É contra essa tradição que se ergue a metafísica bergsoniana, com um gesto de ruptura. Para Bergson, a metafísica não deve partir de conceitos fixos ou estruturas abstratas, mas da intuição do movimento real da vida. Seu conceito de duração redefine o tempo não como sucessão quantitativa de instantes, mas como continuidade heterogênea, fluxo indivisível e qualitativo.

Ao contrário da metafísica racionalista, que tenta compreender o devir por meio da lógica do conceito, Bergson (2006) recusa a identificação entre pensamento e representação, sustentando que a vida excede os esquemas do intelecto, pois é criação incessante e imprevisível. Sua crítica à inteligência conceitual, que tende a “espacializar o tempo” e “imobilizar o movimento”, conduz à valorização de uma faculdade mais originária e imediata: a intuição, que permite ao pensamento entrar no ritmo do real, apreendendo-o por dentro.

Nessa linha, Deleuze (1966) afirma que Bergson devolve à filosofia o seu objeto próprio: o movimento real, não apenas como tema, mas como método. Enquanto a tradição metafísica ocidental construiu um edifício do ser com base na identidade, na causalidade linear e na separação sujeito-objeto, Bergson propõe uma metafísica do contínuo, da liberdade e da criação.

Por esse motivo, a metafísica bergsoniana não pode ser compreendida apenas como uma alternativa metodológica, mas como uma crítica estrutural às formas tradicionais de pensar o ser. Seu alvo principal é a metafísica da imobilidade, fundada no princípio da identidade e no modelo da lógica, que, ao tentar apreender o real, acaba por distanciá-lo. A verdadeira metafísica, para Bergson (2006), não busca capturar o real com redes conceituais, mas acompanhar seu ritmo criador, sendo ela mesma uma experiência de transbordamento.

Dessa forma, ao confrontar-se com as grandes correntes da metafísica ocidental, da ontologia das ideias platônicas à crítica transcendental kantiana, a proposta bergsoniana revela-se como um giro filosófico que desloca o foco da substância para o processo, do ser estático para o devir criador. Sua metafísica é, enfim, um convite a pensar o tempo como ele é: mobilidade interna, duração que se faz e refaz, vida que escapa ao já dado.

Este estudo propõe explorar a interseção entre a estética, o sonho e o cinema à luz do pensamento de Bergson, uma vez que o autor associa a criação artística a um movimento metafísico, em que a intuição desempenha um papel fundamental na apreensão do real. No âmbito do sonho, Bergson destaca a diferença entre a imagem-lembrança nos estados de vigília e onírico, ressaltando que os sonhos representam uma intensa corrente de memória em busca de expressão. No que tange à conexão com o cinema, Bergson reconhece sua capacidade de reconstituir o movimento de forma artificial, levantando a questão de se essa abordagem também pode ser aplicada à compreensão da realidade.

O aporte teórico de Deleuze se coaduna com a proposta desse trabalho, sobremaneira sua concepção sobre o cinema. Desse modo, *O bergsonismo*, *Cinema 1: a imagem-movimento*, *Cinema 2: a imagem-tempo* serão os principais referenciais, contudo demais obras do autor também foram consultadas ao longo da pesquisa, uma vez que amplia a perspectiva ao afirmar que o cinema proporciona uma imersão na pura duração, conferindo à experiência uma dimensão criadora e transformadora.

Apresentamos, portanto, o traçado do estudo que será elaborado na presente tese, atravessando a obra bergsoniana a fim de coadunar suas considerações sobre a criação em arte como um movimento metafísico, perpassando as concepções de estética atreladas ao cinema como ato criador do real. Ademais, adentraremos na análise da obra fílmica de David Lynch, *Mulholland Drive*, para perscrutar as relações entre sonho, pulsão e criação marcadas pela imagem-lembrança e pela imagem-pulsão no interior desse processo. Para tal fim, nos aproximamos da obra deleuzeana para dela tomarmos os conceitos que nos auxiliarão em nossas considerações. Essas reflexões nos permitirão explorar as intrincadas relações entre sonho, pulsão, criação, imagem-lembrança e imagem-pulsão nesse processo.

Quanto à organização e divisão dos capítulos, optamos por abordar o tema a partir das seguintes escolhas: compreensão da metafísica em Bergson e da importância do devir no processo de criação, concepção da arte como movimento de abertura para novas construções de mundo, abordagem do cinema como uma modalidade artística que

combina os conceitos de imagem e movimento e sua vitalidade para a defesa de nossa ideia, e análise do filme *Mulholland Drive* para a investigação dos papéis do sonho e das pulsões no processo de criação.

Dessa forma, temos o capítulo 1 dedicado à metafísica bergsoniana e sua abordagem diferencial na discussão do método intuitivo como elemento de apreensão dos objetos e do real, destacando a importância do dinamismo da criação atravessada pela metafísica e discutindo as relações com a duração e com o devir, bem como a distinção entre o modo de conhecer metafísico e científico. A intuição na arte surge como método necessário para estabelecer a relação entre conhecer e criar, distanciando-se de uma concepção analítica calcada na inteligência, visto que esta atua na fragmentação da realidade ao invés de penetrá-la imediatamente.

Assim, Bergson (2006) defende sua metafísica fundamentada na intuição que, diferente da concepção kantiana, não está limitada ou mediada, pelo contrário, atua de modo direto e absoluto, estabelecendo uma aliança com a duração e reafirmando sua validade metodológica. Nessa toada, visa-se introduzir a arte em sua articulação com a metafísica, a fim de tecer os pressupostos que sustentarão a ideia da abertura de novos mundos, alargando o entendimento sobre a criação em arte como um movimento capaz de refletir a continuidade do impulso vital que se manifesta e perpassa a realidade em conexão com as possibilidades de criação atravessadas pelo devir.

No capítulo 2, objetiva-se compreender como o processo de criação se insurge, quais são as conexões entre emoção e criação, como os afetos são acionados e de que modo a criação na natureza pode ser análoga à criação em arte. A filosofia de Bergson explora abordagens dualistas acerca da matéria e do espírito, situando o processo criador como manifestação da vitalidade do élan, e se distancia de uma visão tradicional ao compreender a matéria como um “conjunto de imagens”. Bergson nos compele a um novo panorama sobre a imagem, a matéria e os limites desta última, não como uma barreira intransponível, mas como algo que pode ser superado pela força da criação da arte.

Esta força, que se lança frente às dificuldades e os limites que se apresentam, é oriunda de uma emoção elementar que impulsiona o espírito rumo à inovação. Em vista disso, Bergson estabelece as diferenças entre as emoções que nos perpassam ao identificar que existe uma emoção superficial e uma emoção profunda, uma atrelada ao sensório-motor e outra ao élan. Tem-se, portanto, a emoção criadora, que opera na potência que se abre ao original e ao indeterminado, não se atendo às demandas da racionalidade ou mesmo da utilidade.

O capítulo 3 se volta para as interseções com o cinema com a contribuição de André Bazin, assim como da concepção bergson-deleuzeana, destacando os atributos da imagem, do movimento e da criação em cinema e suas potencialidades. Neste capítulo, busca-se investigar o cinema como a expressão artística capaz de manifestar a duração e, por conseguinte, o movimento do pensamento através da apropriação e da comunhão com o repertório conceitual de Bergson e Deleuze, em uma tentativa de apreensão da realização de novos mundos pela arte cinematográfica, explorando o engendramento de um novo bergsonismo, bem como uma taxonomia deleuzeana sobre o cinema, realçando a relação entre filosofia e cinema como uma cooperação não hierárquica. Busca-se, ainda, conjecturar os campos da criação e sua possível extensão ao sonho, como livres associações penetradas pelo fluxo da vida.

Abordaremos também o filme *Mulholland Drive* à luz do repertório e das ideias de Bergson e Deleuze, atrelando as ideias de sonho e pulsão à criação, como dois elementos que ora se aproximam, ora se afastam do processo criador, em que a ideia de destruição não está suspensa. Para tal, as noções de imagem-lembrança e de imagem-pulsão são investigadas para tecer aproximações entre as imagens e a mobilidade da criação de novos circuitos, cujo entrelaçamento entre lembrança e realidade pode revelar novas linhas e aberturas para novos mundos. O capítulo se encerra na tentativa de demonstrar que o sonho, apesar de seus atributos lacunares, seria capaz de catalisar elementos motrizes para a criação a partir de uma imersão no eu profundo e um retorno com aquilo que foi contraído por não servir à ação urgente, mas que faz escoar uma imagem da duração marcada no espírito.

Cabe ressaltar que este trabalho não pretende dar cabo da discussão sobre as relações entre arte e filosofia pelo caminho do cinema, mas antes se apresentar como um ponto de partida para futuras elucubrações. Sentimos a necessidade de nos inserir na investigação fecunda das interseções entre os pensamentos de Bergson e Deleuze para, de algum modo, colaborar com o debate acerca da experimentação na arte e sua força transformadora.

CAPÍTULO 1. Do devir metafísico bergsoniano

O passado não reconhece seu lugar: está sempre presente.

Mário Quintana

O primeiro capítulo deste trabalho visa investigar a concepção de Henri Bergson sobre a metafísica, como ele estabelece articulações com outras concepções e porque nos interessa a visão bergsoniana. A relevância do presente estudo se situa na discussão sobre a metafísica como um instrumento filosófico de compreensão do real através da arte e da sua criação. Assim, esta tese defende a importância da metafísica bergsoniana como esse instrumento capaz de lançar luz sobre o processo criador contínuo. O intuito é contribuir com a compreensão da criação artística como aquilo que ultrapassa os limites e condições da matéria e se lança no movimento metafísico como parte da invenção do real.

Acrescenta-se a isso a intenção de abordar a criação em arte para além das atribuições técnicas, mas revigorar a compreensão dos processos de composição do artista atrelado à intuição e ao devir. Tal escolha de abordagem investigativa encontra ressonância no estreitamento das relações entre arte e filosofia, e na importância do movimento metafísico nessa criação. Evidenciar o modo pelo qual nosso autor define metafísica nos é importante, pois defendemos a criação artística como um movimento metafísico. Diferenciar, a partir de Bergson, as formas de conhecer, pavimenta os caminhos para atingir sua abordagem acerca da intuição como método e de que modo esse é o método adequado quando se trata de investigar as relações decorrentes entre arte e criação.

Ao nos aprofundarmos no entendimento bergsoniano sobre os papéis da ciência, da filosofia e da arte como entradas possíveis para o entendimento, vemo-nos diante das distinções apontadas pelo autor a respeito dos métodos de cada uma das citadas áreas do conhecimento. Desse modo, ao eleger a intuição como o método filosófico, e por extensão, metafísico, para atingir o real, Bergson defende um contato imediato e absoluto para conhecer e para criar, no sentido de uma multiplicidade subjetiva, não para “apreender o já feito, [mas para] entrar naquilo que se faz” (Bergson, 2006, p.144-145). Essa concepção bergsoniana do papel da intuição é fundamental para a problematização da presente tese.

Assim compreendendo a metafísica, conferindo à intuição o conhecimento do espírito, nada retiramos à inteligência, pois pretendemos que a metafísica que era obra de inteligência pura eliminava o tempo, e que, desde então, ela negava o espírito ou o definia por negações: esse conhecimento inteiramente negativo do espírito, nós o deixaremos de bom grado para a inteligência se a inteligência fizer questão dele; apenas pretendemos que há outro. Em nenhum aspecto, portanto, diminuimos a inteligência; não a expulsamos de nenhum dos terrenos

que ela ocupava até hoje; e, ali onde ela está inteiramente em casa, atribuímos-lhe um poder que a filosofia moderna geralmente lhe contestou. Só que, ao lado dela, constatamos a existência de uma outra faculdade, capaz de uma outra espécie de conhecimento. Temos assim, de um lado, a ciência e a arte mecânica, que são da alçada da inteligência pura; do outro, a metafísica, que recorre à intuição. (Bergson, 2006, p.89)

A criação artística privilegiada por nosso estudo pretende alcançar a compreensão da criação como um intenso movimento metafísico e não como mero arranjo de observação alheado. Quando Bergson (2006) desafia as concepções analíticas adotadas pela ciência a partir dos atributos da inteligência, abre um caminho investigativo em que o método escolhido é a intuição. Em certa medida, ao contrapor a intuição à inteligência, Bergson elege a metafísica como aquela capaz de coincidir com a vida como uma “experiência da duração” (Bergson, 2006). Desse modo, Bergson defende uma metafísica que atua na duração, como uma experiência movente e ininterrupta do pensamento, restituindo uma simpatia com as coisas, dispensando representações e símbolos. Trata-se de uma mobilidade que subverte os atributos oriundos da inteligência e se realiza no absoluto, coincidindo com a integralidade da experiência.

A fim de melhor estabelecer uma concepção da criação artística alargada pelo devir e pela intuição, bem como as críticas bergsonianas das noções de Kant sobre a metafísica, colocaremos em perspectiva os apontamentos sobre a disposição dos problemas filosóficos em que Bergson debate as teorias do conhecimento e o criticismo kantiano.

1.1. Da intuição como abertura criadora

A intuição emerge como um dos principais conceitos bergsonianos por ser compreendida por um viés metodológico, em que Bergson, ao longo de suas obras, afirma a intuição como o método filosófico pelo qual a metafísica se realiza. Alinhada ao objetivo do presente trabalho, é mister que nos demoremos sobre a compreensão e o papel que a intuição exerce nesse empreendimento.

Intuição, portanto, significa primeiro consciência, mas consciência imediata, visão que mal se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência. - É, em segundo lugar, consciência alargada [...]. Entre nossa consciência e as outras consciências a separação é menos marcada do que entre nosso corpo e os outros corpos, pois é o espaço que faz as divisões nítidas. A in-tuição introduzir-nos-ia na consciência em geral. [...] Se todo ser vivo nasce, desenvolve-se e morre, se a vida é uma evolução e se a duração é aqui uma realidade, não haveria também uma intuição do vital e, por conseguinte, uma metafísica da vida, que prolongaria a ciência do vivo? (Bergson, 2006, p. 30)

Deleuze (2012) alicerça o pensamento bergsoniano em três pilares decisivos para que se compreenda sua filosofia: duração, memória e impulso vital. A maneira como essas noções se relacionam ao longo das obras de Bergson trazem à baila o rigor filosófico defendido através de um método, o método intuitivo. Deleuze observa que as noções de duração, memória e impulso vital, como também mencionadas na citação acima de o *PM*, são cognoscíveis por meio da intuição. O método bergsoniano permite que, “do ponto de vista do conhecimento, as próprias relações entre Duração, Memória e Impulso vital permaneceriam indeterminadas sem o fio metódico da intuição” (Deleuze, 2012, p. 10).

A duração bergsoniana se situa na discussão sobre o tempo em suas dimensões e apresentações e o que Bergson procura ressaltar é a necessidade de compreender a duração em seu aspecto movente, sem o vício do ímpeto de fixar para analisar. A paralisação do tempo ou mesmo sua divisão, ou em outros termos, a sua espacialização, faz com que se perca um dos caracteres principais de como a duração opera: o dinamismo. É desse modo que Bergson observa a tentativa de medir o tempo: torná-lo tanto mais aproximado do espaço.

[...]comumente, quando falamos do tempo, pensamos na medida da duração, e não na própria duração. Mas essa duração, que a ciência elimina, que é difícil de ser concebida e expressa, sentimo-la e vivemo-la. E se investigássemos o que ela é? Como apareceria ela para uma consciência que quisesse apenas vê-la, sem medi-la, que a apreenderia então sem detê-la, que por fim se tomaria a si mesma como objeto e que, espectadora e atriz, espontânea e refletida, reaproximasse, até fazer com que coincidam, a atenção que se fixa e o tempo que foge? (Bergson, 2006, p. 5-6).

Resta claro, desse modo, que Bergson se dedica a nos apresentar a duração a partir de uma associação direta com o espírito e não pela via da mediação, comum à inteligência, que, por seus termos (linguagem, por exemplo), nos direcionaria a uma compreensão do

tempo através da sua espacialização. Entretanto, o conceito de duração em Bergson deve ser olhado atentamente por nos oferecer um campo que abraça o contraditório, pois as características fundamentais da duração, como nos aponta Deleuze (2012), são a continuidade e a heterogeneidade, a conservação de estados misturada à diferenciação, e essa mistura é mesmo a própria condição da experiência, combinando tempo e espaço. Tem-se, assim, um misto em que tempo e espaço se confundem, por um lado, a duração pura e sua sucessão interna, sem relação com o exterior, e por outro lado o espaço, que é onde a experiência se realiza, surge com uma exterioridade sem sucessão.

Bergson, por sua vez, propõe-se a dividir o misto em duas direções distintas, revelando duas multiplicidades: de uma parte o espaço, sendo, portanto, multiplicidade de exterioridades, e por outra parte a duração pura que é multiplicidade interna, respectivamente, uma multiplicidade quantitativa e uma multiplicidade qualitativa, cada uma delas como passível de divisão intrínseca. Sobre o aspecto da divisão, cabe destacar que existem diferenças de natureza e de grau, as quais veremos mais adiante.

Estabelecendo as definições e as distinções entre as multiplicidades, Deleuze (2012) chama a atenção para como Bergson persegue esse pensamento desde DI, ressoando também em MM, acerca do subjetivo e do objetivo. Para Bergson, objetivo é consoante à multiplicidade quantitativa, voltada para a o aspecto espacializado inserido no misto da duração, em que tudo opera na atualidade em razão de não ter virtualidade, isto é, concretizado ou não, o objetivo não tem virtual e sua divisão não carrega diferença de natureza, mas diferença de grau. Dessa maneira, pode-se dividir o objetivo inúmeras vezes que sua natureza permanece inalterada. Já a multiplicidade qualitativa ou subjetiva está ligada à duração pura, ao virtual e cabe dividir-se, mas, nesse caso, há mudança de natureza. E aí reside a diferença entre ambas: uma multiplicidade voltada para o espaço, para a matéria, para os números, é da ordem do objetivo e não possui virtualidades, visto que tudo nela é atual, e quando se divide, sua natureza permanece intacta; a multiplicidade consequente da duração pura é o subjetivo, o virtual em vias de atualização que, ao se atualizar, cria linhas de diferenciação e se divide mudando sua natureza. Nas palavras de Deleuze (2012):

Em outros termos, o subjetivo, ou a duração, é o virtual. Mais precisamente, é o virtual à medida que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, inseparável do movimento de sua atualização, pois a atualização se faz por diferenciação, por linhas divergentes, e cria pelo seu movimento próprio outras tantas diferenças de natureza. Tudo é atual em uma multiplicidade numérica [...] comportando relações apenas entre atuais e tão somente diferenças de grau. Ao contrário, uma multiplicidade não numérica, pela qual se define a duração ou a subjetividade, mergulha em outra dimensão, puramente temporal e não mais espacial: ela vai do virtual a sua atualização; ela se atualiza, criando linhas de

diferenciação que correspondem a suas diferenças de natureza. (Deleuze, 2012, p. 36).

Desse modo, Deleuze aponta para a divisibilidade das multiplicidades, que de um lado ocorre sem alterar sua natureza e é atual, pois está relacionada ao espaço e à matéria que não possuem virtualidade, e, por outro lado, tem-se a alteração de natureza, o virtual, a duração pura, a fim de elucidar o entendimento sobre a duração bergsoniana. Essa distinção de linhas derivadas do misto que caracterizam a duração será importante na compreensão da criação artística e da sua relação tanto com a matéria e seu manejo quanto do devir, da mudança que contém a marca da duração, continuidade e heterogeneidade.

O método intuitivo perpassa, como visto, a distinção em três atos para sua elaboração, em que se verifica a colocação dos problemas a fim de sabê-los verdadeiros ou falsos, as diferenças de natureza e a apreensão da duração. Entende-se, assim, que “A intuição é aquilo que atinge o espírito, a duração, a mudança pura” (Bergson, 2006, p.31). Segundo Bergson, a intuição é, além de um modo de conhecer imediatamente, uma prática filosófica imbuída de um profundo engajamento com a realidade e permite a superação dos limites da inteligência, que dilui e se põe a analisar o mundo em fragmentos, a fim de assimilar a indivisível continuidade das coisas sem mudança de natureza. A compreensão da criação em arte como manifestação direta da vida, bem como da duração que a percorre, passa pelo método intuitivo, visto que expressa a fluidez da realidade. O artista é aquele a quem a revelação intuitiva permite criar fora da representação superficial, desvelando a vitalidade do mundo. O contraste entre a duração bergsoniana e o tempo espacializado evidencia como, se nos apegarmos ao segundo, nossa visão fica turva e da realidade temos apenas um espectro mal-acabado, sem que nos fosse oferecida a possibilidade de participação dos fluxos de diferenciação.

Afastar-se da intuição, na filosofia ou na arte, pode apresentar obstáculos ao fluxo que manifesta a novidade e recair em ilusões que nublam a realidade diante de nós. No que Bergson (2006) discorre sobre a potência intuitiva da negação, destacando como essa potência se manifesta quando um filósofo se afasta de sua intuição e se deixa levar por um pensamento linear exterior a si. Este conceito é importante para compreender a crítica bergsoniana à filosofia tradicional e ao método científico analítico, que muitas vezes se baseia na negação e na divisão do conhecimento.

Embora Bergson afirme que a escolha do termo “intuição” para descrever seu método tenha passado por certa hesitação, ainda seria o termo mais apropriado para designar o modo de conhecimento que ele pretendia elucidar. Na segunda parte da introdução ao PM, o filósofo francês apresenta essa questão alocando-a na discussão

filosófica empreitada por outros autores que se propuseram a situar o problema da intuição na incursão pela “conquista” do espírito, mas que o fizeram ignorando que a inteligência opera fora do tempo, sendo necessário, pois, reinserir-se na duração para atingir o espírito.

Pelo fato de que um Schelling, um Schopenhauer e outros já recorreram à intuição, pelo fato de que opuseram, em maior ou menor grau, a intuição à inteligência, poder-se-ia acreditar que aplicávamos o mesmo método. Corno se a intuição deles não fosse uma procura imediata do eterno! Como se para nós não se tratasse, pelo contrário, de reencontrar primeiro a duração verdadeira. Numerosos são os filósofos que sentiram a incapacidade do pensamento conceitual em atingir o fundo do espírito. Numerosos, por conseguinte, aqueles que falaram de uma faculdade supra-intelectual de intuição. Mas, como acreditaram que a inteligência operava no tempo, concluíram a partir daí que ultrapassar a inteligência consistia em sair do tempo. Não viram que o tempo intelectualizado é espaço, que a inteligência trabalha sobre o fantasma da duração, e não sobre a própria duração, que a eliminação do tempo é o ato habitual, normal, banal, de nosso entendimento, que a relatividade de nosso conhecimento do espírito provém precisamente disso e que, desde então, para passar da intelecção à visão, do relativo ao absoluto, não há que sair do tempo (já saímos dele); cabe, pelo contrário, reinserir-se na duração e recuperar a realidade na mobilidade que é a sua essência. (Bergson, 2006, 27-28)

Essa talvez seja uma das passagens mais explícitas de como Bergson encara a associação da intuição com a duração, e como ele enfatiza a necessidade de que a inteligência nubla e artificializa o alcance imediato da realidade a partir da sua essência móvel. A intuição em seu aspecto essencial teria escapado aos filósofos citados por Bergson quando não perceberam que, mesmo com a dificuldade de se atingir o espírito por meio dos conceitos, trataram a questão como uma fuga, uma saída para além dos limites daquilo que supuseram poder ser limitado. Para Bergson, ao contrário, a experiência em sua mobilidade contínua é a chave para uma conexão verdadeira com a duração que só é obtida pela intuição.

Para Bergson (2006), a negação possui uma característica especial: ela surge quando um filósofo questiona a validade de seu próprio pensamento. Este questionamento se situa no distanciamento do filósofo e sua intuição, e adota um pensamento analítico e exterior. A negação, nesse caso, não concerne tão somente uma operação intelectual, mas também um sinal de que o pensamento se desviou de sua fonte intuitiva. O autor tece críticas a esse tipo de pensamento linear e exterior por sua incapacidade de captar a verdadeira essência do real. Bergson argumenta que a inteligência, ao se inserir na análise e na decomposição dos fenômenos, desconecta-se da duração e da continuidade da vida. A inteligência fragmenta a realidade, enquanto a intuição busca apreendê-la em sua totalidade dinâmica. Na perspectiva bergsoniana, a negação questiona a validade dos juízos preexistentes e serve como um lembrete da necessidade de não deixar a intuição esvanecer, mas a negação não cria novas ideias.

Desse modo, Bergson (2006) aponta a necessidade de permanecermos atentos ao escrutínio compreensivo para estabelecer distinções entre uma doutrina filosófica e o modo como é expressa. Há um esforço empenhado na compreensão de uma doutrina ou um sistema filosófico, assim como da tentativa de recomposição do trabalho de um filósofo. Quando afirma "Mas seria enganar-se extraordinariamente tomar por um elemento constitutivo da doutrina o que fora apenas seu meio de expressão", Bergson destaca a importância de distinguir entre o conteúdo essencial de uma filosofia e os meios expressivos utilizados pelo filósofo para torná-la cognoscível, e alerta para o perigo que confundir a forma de expressão com o cerne da doutrina filosófica pode suscitar. Os meios de transmissão de ideias - a linguagem, os exemplos e os conceitos - usados pelo filósofo devem ser compreendidos como tais, mas não tomados como as próprias ideias desenvolvidas por seu autor. Assim, recompor o trabalho de um filósofo demanda um esforço de abstração e interpretação para que se possa separar o imprescindível do acessório, e compreender profundamente as teorias elaboradas.

Compreender verdadeiramente uma filosofia, segundo Bergson, extrapola a mera leitura dos textos, porquanto envolve um esforço ativo de pensamento, um interesse imersivo na perspectiva do filósofo e na tentativa de experienciar a intuição que orienta seu pensamento. Sugere, assim, que compreender uma filosofia passa também por um ato de criação (ou recriação), em que o leitor reconstrói o movimento intelectual do filósofo ao penetrar na dinâmica do pensamento, simpatizando com o filósofo e apreendendo diretamente o percurso de suas ideias, em que o método intuitivo evita a superficialidade de uma leitura analítica dos textos, pois não se insere de modo fragmentado e desconexo uma vez que busca a intuição subjacente ao pensamento do filósofo.

A filosofia assume, no pensamento bergsoniano, uma proximidade com um organismo em constante processo evolutivo, imbuído de uma vivacidade adaptativa. Bergson (2006) discorre sobre a filosofia como um organismo em desenvolvimento e não como uma entidade isolada, estática e destituída de uma conexão com seu objeto. Em "Decerto, não estamos inteiramente enganados, pois uma filosofia se assemelha antes a um organismo do que a um agregado e ainda é melhor falar aqui de evolução do que de composição." (Bergson, 2006, p. 128), nosso autor rejeita a visão de que a filosofia é um compilado de conceitos e proposições desconectados da imanência, posto que seu processo evolutivo lhe atribui um desenvolvimento orgânico e expansivo.

Desse modo, o filósofo, ao lidar com o objeto do conhecimento, é movido pela intuição, enxergando a mesma coisa em qualquer tempo ou espaço, mesmo diante de uma outra filosofia ou ciência, pois a intuição permanece e permeia quaisquer contextos e

circunstâncias em que se possa estar inserido. É pela intuição filosófica que se alcança o interior absoluto das coisas. Se pensarmos analogamente a filosofia e a arte, podemos perceber que o artista poderia habitar uma variação do espaço ou uma variação do tempo que mesmo assim teria realizado, teria criado sua obra com traços que o caracterize, que o identifique através de sua criação.

Essa afirmativa pode nos levar a crer que o que tem de permanente em ambos os casos, aquilo que nenhuma influência de eras e lugares pode macular é a potência intuitiva presente tanto no filósofo quanto no artista. Quando o artista se lança no mundo desatento das vicissitudes da vida utilitária, ele poderia estar em alguma variação espaço-temporal que seu olhar e sua intuição o colocariam em contato com o absoluto da criação. Destarte, a intuição, tanto para o filósofo quanto para o artista, permite adentrar diretamente a essência das coisas, ultrapassando as aparências que habitam as superfícies.

1.1.1. Concepção bergsoniana da metafísica

Nas páginas iniciais de IM, Bergson aponta duas maneiras distintas de conhecer as coisas: de um lado, tem-se uma abordagem circundante e, de outro, um contato imediato. O modo de conhecer do primeiro tipo seria aquele que ocorre em termos relativos, pois subordina-se aos pontos de vista envolvidos em que o “observador” está “externo” ao objeto. Já o segundo modo de conhecer está orientado para o “interior” do objeto, possibilitando um contato absoluto.

Essa diferenciação nos é pertinente, e mesmo útil, no sentido de traçar a partir de quais parâmetros teóricos nos apoiaremos nessa pesquisa. Para Bergson, a metafísica tem sustentação à medida em que seu método é a intuição e, por meio dela, pode-se ter uma visão direta das coisas ao invés de se aportar em análises objetivas. Esse conceito é extremamente caro à filosofia bergsoniana, pois, por meio dele, nosso autor afirma a distinção entre os modos de conhecer e defende que, seguindo o método intuitivo, o conhecimento é alcançado de modo absoluto. No entanto, ainda que defenda a intuição como seu método filosófico, Bergson (2005) reconhece a importância da inteligência até mesmo na agitação inicial que a faz emergir.

Uma das características presentes no modo pelo qual Bergson constrói sua metafísica é a recusa de situá-la como algo eterno e imóvel. Em sentido quase que diametralmente oposto, Bergson restitui o movimento à metafísica, dimensionando seus aspectos fluidos e movimentos em detrimento de uma perspectiva limitada e limitante do pensamento. No percurso filosófico pelo qual a marcha do pensamento se aventurou, muitas foram as abordagens e tentativas de conceber a metafísica e seus objetos de

interesse. A abordagem que privilegia uma dimensão essencialista do ser não encontra eco no bergsonismo. Segundo Arêas (2003b), se por um lado, Parmênides considera o ser uno, imóvel e eterno, e tudo que se situa fora dessa tríade é excluído, seguido por Zenão e sua concepção da impossibilidade de alcançar o movimento, Bergson direciona seu olhar para a mudança e para o movimento. De certo modo, a tradição coloca a metafísica numa condição suplementar na relação com os objetos filosóficos (e científicos), como “um horizonte” ao qual se recorre.

[...] questões que hoje denominamos metafísicas, à medida que indicam, senão uma disciplina efetivamente constituída, pelo menos um horizonte de problemas relativos à uma “ciência” que Aristóteles procura com todas as forças constituir: “ciência do ente enquanto ente”. Nesse sentido, a metafísica se confunde com a aspiração legítima do filósofo a um conjunto de conhecimentos cujo objeto, situado na fronteira dos domínios da física, só pode ser apreendido a partir de uma estratégia de pensamento suplementar àquela da realidade física, ou da esfera dos seres naturais. A metafísica, ou a “ciência do ente enquanto ente”, se impõe, portanto, como pesquisa complementar aos estudos da realidade física dos seres-em-movimento (Arêas, 2003b, p. 132).

Assim, a metafísica estaria alocada a um papel auxiliar na investigação dos problemas filosóficos, como que tangenciando as questões e não penetrando nelas. A filosofia aristotélica “embaralha” as questões relativas à física com as metafísicas, promovendo uma simbiose da investigação dos seres em seus aspectos moventes. Por outro lado, Aristóteles se afasta de Parmênides e estabelece a possibilidade de inserir movimento no ser, ou melhor, de considerar o ser em movimento. Se a ideia da qual se parte é de que a metafísica se debruça na compreensão do ser e em seus atributos, destituindo-o do movimento e fechada a alterações, numa abordagem bergsoniana o problema está mal colocado e deveria ser revisto, eis então os falsos problemas.

Embora Bergson (2005) nos apresente duas ilusões, do imóvel ao movente e do vazio ao pleno, ele articula a ideia de desordem como um conceito prático, no sentido de que uma ordem não se sobrepõe à outra, visto que, na presença de uma, a outra fica ausente. Assim, aponta que a filosofia tem em seu íntimo, ainda que de modo quase velado, o ímpeto da supressão do nada, algo como uma tomada do ser sobre o nada. Disto deriva que o nada seja entendido como “menos”.

Quando Bergson argumenta sobre os falsos problemas serem aqueles cujas soluções são inexistentes, pois sua formulação está mal posta, parece que podemos aproximar a ideia de nada a essas formulações insuficientes ou tratá-la como um quase problema. De acordo com Deleuze (2012), Bergson articula os falsos problemas no conjunto de atos necessários para a operação da intuição enquanto método preciso, com o qual se pode erigir o conhecimento filosófico, como visto anteriormente. A primeira coisa que requer nossa atenção quando se trata da formulação de problemas é a crença

equivocada de que sua validade está contida na solução. Deleuze (2012) enfatiza a premissa bergsoniana de que importa mais *encontrar* e *colocar* o problema do que precisamente solucionar. Entretanto, Bergson (2006) realça que essa operação consiste em criar os problemas com os quais se trabalha, e não meramente descobri-los, porquanto:

[...] pôr o problema não é simplesmente descobrir, é inventar. A descoberta versa sobre aquilo que já existe, atual ou virtualmente; era, portanto, certo que haveria de surgir cedo ou tarde. A invenção confere ser aquilo que não era, ela poderia não ter surgido nunca. Já na matemática, com mais razão ainda em metafísica, o esforço de invenção consiste o mais das vezes em suscitar o problema, em criar os termos nos quais este será posto. Posição e solução do problema estão bem perto aqui de se equivaler: os verdadeiros grandes problemas só são postos quando estão resolvidos. (Bergson, 2006, p. 54).

A formulação do problema carrega consigo também a solução acerca das noções de verdadeiro e falso. Como Deleuze demonstra, a saída bergsoniana, ao elaborar sua própria tese, já aplica seu procedimento no tratamento dos problemas: se um problema estiver bem colocado, sua solução corresponderá a ele; caso contrário, trata-se de um falso problema. Este, por sua vez, pode ser de dois tipos: problemas inexistentes e problemas mal colocados.

A fuga do exterior empurra-nos para a consciência de nós mesmos, tornando o vazio algo de inventivo e não de ausente, pois a ausência não existe, só existe presença, e quando pensamos que algo não está ali, é porque não encontramos o que gostaríamos ou procurávamos, porque há uma frustração, mas não uma ausência absoluta. Disso resulta que o nada ou os nada podem existir de modo consecutivo, mas não simultâneo (Bergson, 2005, p. 195).

Para nosso autor, consciência é atualidade, é o estado do presente que se atualiza. Assim, não há ausência de consciência, pois quando uma se apaga, outra se acende; quando se afasta do exterior, há um movimento que leva mais para dentro de si (consciência); quando se afasta de si, outra consciência surge e toma o lugar da primeira. Pode-se refugiar dos objetos exteriores ou dos interiores, mas não de ambos ao mesmo tempo, um precisa estar presente enquanto o outro se afasta. Desse modo, o nada é um movimento pendular entre o dentro e o fora de nós. Esta definição circunscreve o nada enquanto imagem, mas e se a tratássemos como ideia?

Para Bergson, a ideia é representação, ou seja, a ideia de nada enquanto representação não se sustenta, pois abolir uma ideia pelo princípio da possibilidade esbarra na abolição do todo, o que torna a operação absurda. Nesse sentido, o nada é ausência de um objeto específico, mas presença de outros, portanto não há nada absoluto. (Bergson, 2005, p. 197). Consciência é presença, portanto não se pode afirmar que o nada seja absoluto, pois a consciência do nada funda sua própria impossibilidade: ela recorre a

uma lembrança ou se fixa na matéria. De um ponto a outro não há nada absoluto, mas sim substituição de uma presença por outra, ou, de uma ausência por outra. A presença, para Bergson, será sempre plena, ainda que em substituição (Bergson, 2015, p.198).

A representação de um objeto só pode ocorrer ao representar um objeto existente, a inexistência de algo é um complemento à ideia de existência. Se algo é pensado, é, a princípio, algo que existe. (Bergson, 2015, p.200). Desse modo, em Bergson, o real não é mais que o possível, pois o possível está em associação com o ideal. Representação, ideal e possível se intercambiam e correspondem a uma instância diferente da do real.

Como visto anteriormente, pensa-se que a afirmação e a negação são diametralmente opostas, e assim como a afirmação cria, a negação assim também o faria.

Afirmando uma coisa, depois uma outra coisa e assim por diante, indefinidamente, formo a ideia de Tudo: do mesmo modo, negando uma coisa, depois as outras coisas, por fim, negando. Tudo, chegaríamos à ideia de Nada. [...] não se vê que, enquanto a afirmação é um ato completo do espírito que pode desembocar na constituição de uma ideia, a negação nunca é mais que a metade de um ato intelectual, a outra metade do qual subentendemos ou antes remetemos para um porvir indeterminado. (Bergson, 2015, p. 201)

A negação em Bergson adquire a característica de uma afirmação de segundo grau, na medida em que se afirma a partir de um juízo elaborado mediante uma afirmação sobre um objeto, e não de um objeto diretamente. Disto resulta que a negação não afirma algo sobre o objeto, em absoluto, mas afirma que o juízo que se fez está equivocado e que outro deve ser elaborado. Esta dinâmica apreciada por Bergson diz respeito a posturas em sociedade, pois a relação objetiva com o mundo material imóvel cederia lugar aos processos interpessoais, tomando assim a negação pelo prisma pedagógico, em que se estabelece como instrução a alguém, que pode ser a si mesmo. Como notamos na passagem

A negação visa alguém não apenas, como a pura operação intelectual, algo. Ela é de essência pedagógica e social. Corrige ou antes avisa, podendo aliás a pessoa avisada e corrigida ser, por uma espécie de desdobramento, aquela mesma que fala. (Bergson, 2015, p. 202)

Desta feita, Bergson elabora como a inteligência humana se encarrega de tomar a experiência em seus termos truncados e fechar-se sobre eles de modo a fazer valer suas afirmações. Assim também, há, no ato de negar, uma inclinação a substituir por uma afirmação em que o caráter da negação advém da necessidade de substituição por uma afirmação. Para Bergson (2005), esse ato não produz nenhuma novidade, pois a mera ideia de um objeto já pressupõe a sua existência, mesmo como possibilidade de existência num tempo decorrido (passado). Aqui Bergson lança mão de uma concepção fragmentada do tempo para elucidar o modo pelo qual, mais uma vez, a inteligência e seus atributos conceituais e simbólicos nublam o conhecimento intuitivo.

De onde vem então que nos obstinemos em colocar a afirmação e a negação no mesmo plano e em dotá-las de igual objetividade? De onde vem que tenhamos tamanha dificuldade em reconhecer o que a negação tem de subjetivo, de artificialmente truncado, de relativo ao espírito humano e, sobretudo, à vida social? A razão disso certamente se encontra no fato de que negação e afirmação se expressam, ambas, por proposições e no fato de que toda proposição, sendo formada por palavras que simbolizam conceitos, é algo relativo à vida social e à inteligência humana (Bergson, 2005, p. 315)

Quando Bergson explora as relações entre o possível, o real e o papel da inteligência na construção do conhecimento, estremece as concepções tradicionalmente estabelecidas, recolocando as dinâmicas do pensamento na esfera da intuição em detrimento da inteligência. Essas relações se revelam mais complexas do que uma simples antecipação, previsão ou vontade, pois o possível não deve ser considerado como algo pré-existente que se realiza no mundo real. O real consiste em um processo contínuo de criação e transformação que não pode ser totalmente previsto.

Quando falavam de indeterminação, de liberdade, entendiam por indeterminação uma competição entre possíveis, para liberdade uma escolha entre os possíveis - coma se a possibilidade não fosse criada pela própria liberdade! Corno se toda outra hipótese, pondo uma ideal preexistência do possível ao real, não reduzisse o novo a ser apenas um rearranjo de elementos antigos! Corno se não devesse ser levada assim, cedo ou tarde, a tomá-la por calculável e previsível! Aceitando o postulado da teoria adversa, introduziu o inimigo no reduto. É preciso aceitá-lo: é o real que se faz possível e não o possível que se torna real. (Bergson, 2006, p. 119).

Desde o Renascimento a postura adotada pelo mundo europeu vai gradualmente se alterando em relação à natureza e ao conhecimento, retomando a primazia da razão para a obtenção de dados do mundo, especialmente a partir do Iluminismo. As explicações religiosas cedem lugar ao pensamento especulativo e a dúvida passa a figurar como motor para a condução do conhecimento proveniente da racionalidade humana e a necessidade de elaborar novos pensamentos ganham tração. O contexto em que Bergson viveu e produziu foi acompanhado de uma efervescência cientificista que parecia colocar em xeque a validade do conhecimento metafísico. A segunda metade do século XIX - especialmente - e o início do século XX foram tomados por um ideário científico influenciado pelo evolucionismo, determinismo e positivismo⁴ (Marcondes, 2001). Tais correntes marcaram um apelo às ciências naturais e ao seu método como o modo legítimo de conhecer as coisas. Curiosamente, as ciências sociais serão sistematizadas e ganharão *status* de áreas de investigação respeitáveis também no século XIX, mas não sem serem entrelaçadas, a princípio, ao método científico por excelência.

⁴ Cabe ressaltar os nomes mais proeminentes de cada corrente, Darwin e Spencer, Taine e Comte, respectivamente.

No tocante ao contexto estritamente francês, vê-se ocorrer em fins do século XIX as reformas educacionais que impactaram também a autonomia e o *status* das áreas do conhecimento. De um lado, as ciências ditas “duras” galgam mais autonomia no ambiente universitário que áreas como letras e filosofia, e mesmo até medicina e direito; por outro lado, no ensino secundário as disciplinas “clássicas” e “letradas” ganham mais força. Em meio às disputas entre as áreas do conhecimento de modo mais estrito, também estavam presentes disputas político-ideológicas entre socialistas e liberais. Nesse contexto, ocorrem disputas dentro do campo das ciências sociais, em que, de um lado se situa a teoria social de Émile Durkheim e a sociologia científica, e de outro, a sociologia metafísica de Gabriel Tarde. A teoria social defendida por Durkheim ancorava suas bases na análise dos fatos sociais para compreender as estruturas da sociedade permeada por pressupostos totalizantes e, em um primeiro momento, sob influência comtiana, mesmo posteriormente tecendo críticas ao modelo proposto pelo positivista. Tarde, por sua vez, afasta-se da premissa da totalização de Durkheim em direção a uma visão infinitesimal das relações sociais (Viana, 2007).

Nesse cenário, vemos um esmorecimento da metafísica, que, se comparada às transformações dos métodos científicos em tela, fica rechaçada a uma área de segunda categoria. Em conferência realizada no ano de 1911 no Congresso Filosófico em Bolonha, Bergson inicia sua fala defendendo que a metafísica procura “voltar-se para a vida” imbuída de simplicidade, mas atuante na resolução das questões filosóficas. Se não bastassem as mudanças no campo das ciências, tem-se também o rechaço advindo do próprio meio filosófico, como Kant, que fará diversas críticas às quais levam Bergson a considerá-lo um grande inimigo da metafísica (Topakkaya, 2008). Dentre os apontamentos de Bergson às críticas kantianas direcionadas à metafísica, cabe nos demorarmos um pouco para melhor compreendermos tais pontos antes de avançarmos. Em *Crítica da razão pura*, Kant traça sua crítica sobre as três disciplinas que compõem a metafísica: a psicologia, a cosmologia e a teologia (Kant, 2001). Em sua análise sobre as limitações do conhecimento humano, Kant (2001) defende a mediação de estruturas *a priori* postuladas pela mente humana, considerando o entendimento e a razão em suas possibilidades de alcance independente da experiência. A compreensão kantiana da intuição perpassa o campo da sensibilidade e, assim, da experiência, vinculada a um enquadramento *a priori* do tempo e do espaço, limitando-o.

É certo que seria objeto de uma intuição intelectual se realmente a possuíssemos. Assim, desprovidos de uma tal intuição, permanece-nos inteiramente incognoscível. O entendimento humano é capaz de conhecimento, de ciência, mas limitado ao domínio da sensibilidade, da experiência possível. É certo, também, que a coisa em si está sempre suposta

como fonte de impressões sensíveis, mas nada mais; a intuição apenas enquadra essas impressões graças às formas a priori do espaço e do tempo, criando-se o fenômeno. A inteligibilidade do fenômeno é devida unicamente às categorias, formas a priori do entendimento. São elas que tornam o objeto possível, podemos dizer que concedem a objetividade ao fenômeno, que o tomam objeto (Morujão In: Kant, 2001, p. 15-15).

Desse modo, o argumento kantiano de que não podemos conhecer a realidade sem intermediários é criticado por Bergson que afirma o oposto: é possível conhecer pela metafísica. Aliás, Bergson concorda com Kant sobre o papel da intuição nesse modo de conhecer, mas eles diferem na concepção de quem teria os atributos para tal intuição. Kant acreditava na necessidade de uma intuição superior, pura e deslocada da sensibilidade para que a metafísica pudesse ser alcançada e para que a intuição pudesse ser criadora. Por não podermos conhecer as coisas em si, apenas os seus fenômenos, Kant (2001) defende que a representação das coisas aludidas pela intuição sensível como mediadora de formas *a priori* não correspondem a um conhecimento metafísico verdadeiro porque somente uma intuição intelectual superior seria capaz de possuí-lo.

Por outro lado, Bergson, tanto em *IM* quanto em *EC*, critica a visão kantiana acerca da atuação da intuição no conhecimento metafísico. Para o autor francês, a intuição como método é mais direta e profunda que o método analítico limitado à superficialidade das mediações da inteligência. Para Bergson, Kant subestima a capacidade da intuição que não é oriunda de uma inteligência superior, divina, de obter um conhecimento profundo e direto do movimento da vida, sem rodeios e sem o escrutínio das categorias do entendimento. Em suma, a crítica kantiana à intuição metafísica perpassa a sua concepção das limitações das capacidades humanas, rejeitando o esforço do pensamento.⁵ Bergson, por sua vez, afirma a intuição como método de conhecimento metafísico absoluto da experiência, sem com isso dizê-lo exterior a si e incorrer na potência intuitiva da negação, mas na afirmação da criação ininterrupta. Nesse sentido, a intuição bergsoniana é o método capaz de nos colocar no interior das coisas, permitindo que o conhecimento se dê absolutamente e sem necessidade de interpostos. Ademais, Bergson pondera acerca das diferenças entre a ciência e a metafísica para alcançar a realidade das coisas, salientando que a ciência opera por meio de análise enquanto a metafísica opera por meio da intuição. Para Bergson:

Analisar consiste, pois, em exprimir uma coisa em função do que não é ela. Toda análise é, assim, uma tradução, um desenvolvimento em símbolos, uma representação a partir dos pontos de vista sucessivos, em que notamos outros tantos contatos entre o objeto novo, que estudamos, e outros que cremos já conhecer (Bergson, 1979, p. 15).

⁵ Abordaremos mais adiante sobre o dado imediato e o esforço do pensamento.

Além do criticismo kantiano, a metafísica esbarra em outras visões que subestimam suas possibilidades de tratar o conhecimento com rigor, como visto no início deste subcapítulo. A ciência e seus métodos passam a figurar como o modo “legítimo” de conhecer relegando à metafísica o plano do “impossível” (Bergson, 2006). Por outro lado, Bergson sai em sua defesa apontando distinções metodológicas entre as áreas do conhecimento e demonstrando que o rigor, tão alardeado pela ciência, também está presente na metafísica. Bergson acredita que a ciência opera a partir de traduções, símbolos e representações, ou seja, não atinge o objeto de análise diretamente, mas “media” o conhecimento desse objeto com o uso de interpostos. A ciência, assim, não atua para extrair um conhecimento puro, mas decupa o objeto para que seja conhecido por meio de outros recursos já conhecidos. Isso implica a faculdade a qual a ciência faz uso para conhecer, isto é, a inteligência. A análise assume, assim, um viés relativo por tratar seu objeto analítico em contraste com outros já conhecidos, perpassando suas características comparáveis ao invés de conhecê-lo absolutamente em sua unicidade.

Entretanto, Bergson apresenta uma possibilidade de conciliação entre ciência e metafísica uma vez que ambas operam sobre o real, pois

Bern diferente é a relação que estabelecemos entre a metafísica e a ciência. Acreditamos que são ou que podem tornar-se igualmente precisas e certas. Ambas versam sobre a própria realidade. Mas cada uma delas guarda apenas metade dessa realidade, de modo que se poderia ver nelas, indiferentemente, duas subdivisões da ciência ou dois departamentos da metafísica, não fosse pelo fato de marcarem direções divergentes da atividade do pensamento. [...] A metafísica irá exercer assim, por sua parte periférica, uma influência salutar sobre a ciência. De modo inverso, a ciência irá comunicar à metafísica habitats de precisão que se propagarão, nesta última, da periferia para o centro. (Bergson, 2006, p.46-47).

Bergson afirma que a metafísica é o meio pelo qual a realidade é conhecida de modo absoluto e sem intermediários. O que se revela em Bergson é seu tratamento cuidadoso com o método metafísico, resgatando sua potência e validade como possibilidade filosófica, pois “[...] queremos uma diferença de método, não admitimos uma diferença de valor entre a metafísica e a ciência.” (Bergson, 2006, p.45)

A inteligência, faculdade humana extremamente importante para a sobrevivência e desenvolvimentos variados da espécie, não cumpre um papel metodológico suficiente para dar cabo da experiência cognoscível absoluta porque atua no nível da previsibilidade e da repetição. Como visto, a inteligência se ampara na tradução das coisas, encontrando morada naquilo que já foi produzido e usando seus códigos para explicar o novo. Nesse sentido, o conhecimento da realidade fica restrito ao espaço, a uma multiplicidade objetiva, enquanto o método proposto por Bergson se encontra no tempo, ou melhor, na

duração. Mas como atingir o interior da duração das coisas? Bergson afirma que esse alcance é possível através do método intuitivo.

Desse modo, Bergson enxerga que tanto a ciência quanto a metafísica podem ser precisas ao abordar seus objetos de investigação, não havendo antagonismo entre elas, entretanto compreende que seus meios investigativos são diferentes. A metafísica, para nosso autor, não deveria ser tratada como menos rigorosa que a ciência por ter um método distinto, visto que explora uma realidade que ultrapassa a necessidade de símbolos. Ademais, diferentemente da ciência, a metafísica não se ocupa de dimensões mensuráveis ou repetidas, evidenciando mais a mais as distintas perspectivas entre ambos os métodos do conhecimento.

Mas, contra essa idéia da originalidade e da imprevisibilidade absolutas das formas, toda nossa inteligência se insurge. Nossa inteligência, tal como a evolução da vida a modelou, tem por função essencial iluminar nossa conduta, preparar nossa ação sobre as coisas, prever, com relação a uma situação dada, os acontecimentos favoráveis ou desfavoráveis que podem se seguir. Instintivamente, portanto, isola em uma situação aquilo que se assemelha ao já conhecido; procura o mesmo, a fim de poder aplicar seu princípio segundo o qual "o mesmo produz o mesmo". Nisso consiste a previsão do porvir pelo senso comum. A ciência leva essa separação ao mais alto grau possível de exatidão e precisão, mas não altera seu caráter essencial. Como o conhecimento usual, a ciência retém das coisas apenas o aspecto repetição (Bergson, 2005, p. 32).

1.2. Como pensar o devir

Adotar o devir que é a vida das coisas.

(Bergson, 2006)

O presente subcapítulo se propõe a articular a noção de devir em Bergson em uma análise metafísica da arte. Tal escolha se sustenta na medida em que, se a arte é criação contínua e pungente inserida na roda de inovação da vida e de mundos possíveis, temos então um aspecto indissociável de compreensão dessa realização artística, que é o devir. E se afirmamos, em Bergson, que a metafísica está orientada à ação, podemos afirmar, conseqüentemente, que essa ação se manifesta no devir.

Desse mesmo modo, se compreendemos que a arte transforma a matéria, modifica sua identificação no mundo e a dota de sentidos, afetos e expressividades, podemos dizer, analogamente, que a arte como movimento metafísico faz atuar o devir irremediável. A arte suscita, desse modo, como um campo de invenção, de experimentação do real em que o artista traz à baila um modo de conhecer a realidade através da criação. Nesse aspecto, o devir atravessa as relações estabelecidas pela vida e reconecta na realidade o impulso criador que atua sobre a matéria conferindo-lhe expressividade, extrapolando os aspectos utilitários sobre os quais a atenção à vida nos obriga a evocar a todo momento.

Essa transformação é mais do que uma mera alteração física; trata-se de uma reconfiguração profunda que infunde a matéria com novas significações e vivências. O movimento criador da arte expande a criação da própria natureza, amplia as diferenciações, desemboca em novas formas ininterruptamente criadas.

Ao considerarmos a arte como um movimento metafísico, percebemos que sua ação sobre a matéria desencadeia o devir irremediável, um processo contínuo de mudança e criação que está intrinsecamente à vida e ao universo. Para Bergson, a metafísica está orientada à ação e essa ação se manifesta no devir. Nesse contexto, a arte se torna uma força vital atuante sobre a matéria, ultrapassando seu viés utilitário e revelando seu potencial expressivo. É pela da arte que a matéria se eleva a um novo plano de existência e seus atributos sensoriais e emocionais são ampliados e intensificados. Isso decorre do que Deleuze e Guattari (1992) vão chamar de bloco de sensações, ou seja, um composto de perceptos e afetos que permanecem na arte, na obra criada, e que conservam em si as intensidades que transbordam o criador e o espectador ocasional. Conservar a si é durar, é manter-se com a marca da duração, como um ser de sensação que funde e se confunde, se entrelaça e faz vibrar novas variedades, visto que para Deleuze e Guattari o artista acrescenta ao mundo a novidade, compõe e nos oferece novos afetos:

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformamos com eles, ele nos apanha no composto. Os girassóis de Van Gogh são devires, como os cardos de Dürer ou as mimosas de Bonnard. Redon intitulava uma litografia: "Houve talvez uma visão primeira ensaiada na flor". A flor vê. Puro e simples terror: "Vê você este girassol que olha para dentro, pela janela do quarto? Ele olha meu quarto todo o dia". Uma história floral da pintura é como a criação, incessantemente retomada e continuada, dos afectos e dos perceptos das flores. A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem. (Deleuze e Guattari, 1992, p. 207-208)

Fluxo ininterrupto da vida, o devir não é simples sucessão de estados intercambiáveis, mas um processo de transformação irreversível. A arte é atravessada pela força da criação, um impulso vital, que devém transformação constante e que não pode ser interrompido, mesmo lidando com as limitações da matéria e as imposições espaciais implicadas na multiplicidade quantitativa, isto é, objetiva. A cada obra de arte, o devir inaugura novos mundos possíveis, integradores da vitalidade presente e contínua da existência. Por essa razão, a arte, ao transformar a matéria, faz com que esta participe do devir, infundindo-lhe uma dinâmica que extrapola sua existência estática, posto que imprime na matéria a marca da multiplicidade qualitativa, subjetiva, da duração e, quando

o artista se lança nesse processo criador, torna-se um agente do devir, catalisando a transformação da matéria em novas aberturas expressivas. O artista revela, através da criação, a novidade que atravessa as relações da vida conectando o impulso criador à realidade para além dos aspectos utilitários, dominando a matéria e fazendo dela um veículo de expressão.

A arte, em seu movimento criador, expande a criação da natureza e amplifica as tendências diferenciais que desembocam em novas formas inventivas. Portanto, a arte não é mera reprodução, imitação ou justaposição do que já existe como que rearranjadas as partes na busca de, ao trocar elementos prévios, fizesse emergir um novo campo de possíveis inteiramente inovadores introduzidos no mundo. Antes disso, é manifestação, expressividade, movimento.

Mais alegres, uma vez que a realidade que se inventa diante de nossos olhos dará a cada um de nós, incessantemente, algumas das satisfações com as quais a arte brinda, de longe em longe, os privilegiados pela fortuna; irá nos descortinar para além da fixidez e da monotonia percebidas de início por nossos sentidos hipnotizados pela constância de nossas necessidades, a novidade incessantemente renascente, a movente originalidade das coisas (Bergson, 2006, p. 121).

Bergson enxerga a realidade como um perpétuo devir, um devir que radicaliza a concepção utilitária da vida em razão da sua intrínseca relação com a natureza movente do real, a duração. Devido à sua constante mobilidade, não se pode supor que a realidade seja de algum modo algo da ordem do estabelecido, daquilo que sem esforço está feito, está acabado. Por outro lado, a realidade é ela mesma criação e recriação de si, um inventar-se contínuo.

Segundo Zourabichvili (2000), Deleuze aborda o possível ou como alternativa ou como potencialidade, colocando-o como duas vias que se contradizem: esgotar o possível/criar o possível. O modo pelo qual o possível é abordado por Deleuze se alinha à concepção bergsoniana da criação. Fugindo do entendimento estanque do senso comum, o possível não se situa como uma projeção, como um esboço de algo capaz de ser realizado à espera da movimentação certa para seu cumprimento. O possível é aquilo que dele se faz, como um campo de atuação e de encontro do real, um acontecimento. Embora o possível abarque uma série de virtualidades em vias de atualização na realidade, o virtual aqui pode também ser compreendido como potência, correspondendo a uma instância de multiplicidades em estado latente para a atualização. Essa atualização, ou seja, a manifestação na concretude da realidade, advém da força vital presente na intuição.

Desse modo, pensar o possível como um projeto na iminência de se realizar é como dar voltas em círculo dentro daquilo que já há, como um reagrupamento do que está dado, sem espaço para o novo. Decorre, portanto, que o possível se revela como

possibilidade de vida em arranjos da diferença, como criação insurgente dos afetos. Zourabichvilli (2000) enfatiza que o conceito de possibilidade de vida pode ser definido como uma distribuição diferencial de afetos em que o possível enquanto potência passa pela distribuição dos desejos mutáveis, intercambiáveis, transeuntes entre os pares duais, mutações afetivas variáveis tanto no indivíduo quanto na coletividade.

O vidente ou o visionário, segundo Deleuze, não é aquele que antevê o futuro; ao contrário, ele não vê ou não prevê, para si, nenhum futuro. O vidente apreende o intolerável em uma situação; ele tem visões, entendamos, aí, percepções em devir ou perceptos, que colocam em xeque as condições usuais da percepção, e que envolvem uma mutação afetiva. A abertura de um novo campo de possíveis está ligada a estas novas condições de percepção: o exprimível de uma situação irrompe, bruscamente. (Zourabichvilli, 2000 p. 337-338)

A percepção, desse modo, tem suas condições embaralhadas e reorganizadas a partir de uma mutação afetiva que irrompe em novo campo de possíveis, segundo Zourabichvilli, de onde deriva, sem alarde, o expresso. Os perceptos emergem acima da capacidade de realizações visto que são devires visionários. O novo campo de possíveis passa pelas novas condições da percepção numa abertura para a criação de novos mundos, novas composições de vida. A partir dessa noção, temos em Deleuze a afirmação que o artista sempre acrescenta variedades, e variedades possíveis enquanto potência, sacudindo para os lados as névoas e evidenciando o real. Entretanto, esse real sempre crescido de possíveis.

É assim que Proust definia a arte-monumento, por esta via superior ao "vivido", suas "diferenças qualitativas", seus "universos" que constróem seus próprios limites, seus distanciamentos e suas aproximações, suas constelações, os blocos de sensações que eles fazem rolar, o universo-Rembrandt ou universo-Debussy. Estes universos não são nem virtuais, nem atuais, são possíveis, o possível como categoria estética ("possível, por favor, senão eu sufoco"), a existência do possível, enquanto que os acontecimentos são a realidade do virtual, formas de um pensamento-Natureza que sobrevoam todos os universos possíveis. (Deleuze e Guattari, 1992, p. 229-230)

Para Bergson, a humanidade se organiza de modo a criar em consonância com a necessidade, portanto uma criação que seja útil à manutenção da vida. Esse seria o trabalho humano. Quando não há criação em virtude da necessidade, a tendência da inteligência é considerar que não há nada, porém esse nada é relativo, pois diz respeito a certa expectativa de presença, ou melhor, de utilidade. O filósofo estudado aponta distinção de qualidades no mundo como que sucedendo umas às outras de modo imobilizante, porém o movimento atravessa a sucessão, pois “toda qualidade é mudança” (Bergson, 2015, p. 210).

As qualidades da matéria são retidas em seus movimentos pela percepção e a percepção condensa as mudanças, assim, a forma é transitória, se fixa por um instante,

mas passa e se move, isto é, a forma é como conseguimos apreender a mudança que se passou (Bergson, 2015, p. 211). A percepção, a inteligência e a linguagem tentam extrair do devir uma representação que não seja muito abstrata e que seja possível de ser apreendida, como um ponto focal em que se detenha a atenção, visto que a mudança só é percebida quando há mudança de estado. Como reproduzir a flexibilidade e a variedade da vida? O cinematógrafo recompõe artificialmente o movimento e assim também conhecemos a realidade, como numa tentativa de recompor a passagem do devir de modo artificial.

Se o cinematógrafo nos mostra em movimento, na tela, as vistas imóveis justapostas no filme, é sob a condição de, por assim dizer: projetar sobre essa tela, com essas vistas imóveis elas próprias, o movimento que está no aparelho. (Bergson, 2006, p. 9)

O movimento não pode ser reconstituído de fora pra dentro, não pode ser reconstituído por uma colagem artificial de estados sucessivos, pois o movimento não é um conjunto de imobilidades. As aparentes imobilidades se apresentam por meio da trajetória e isso se opera no espaço e não no tempo, onde o movimento de fato se realiza. A criação para Bergson é um ato contínuo em curso e não pode nem deve ser reduzida a uma instância da ordem da fixidez e nem ser confundida com uma coisa dada visto que o movimento tem uma articulação interna (Bergson, 2015, p. 216).

Bergson, por sua vez, compreende que para o artista, o possível e o real se embaralham na criação, de modo que “Acredito que acabaremos por achar evidente que o artista cria o possível ao mesmo tempo que o real quando executa sua obra.” (Bergson, 2006, p. 118). Assim, há, na criação em arte, uma relação simbiótica entre o possível e o real, uma imersão conjunta entre ambos que funda a novidade e não se limita às condições preexistentes, como arranjos de fragmentos, mas um desenvolvimento contínuo. O ato criador se revela como uma descoberta de novas formas e expressões, revelando novas potencialidades que são instauradas através da intuição. A materialização da obra no mundo modifica, acrescenta aberturas de possíveis, novas existências. Em *EC*, Bergson chama a atenção para o sentido que ele adota da palavra “existir” e, por extensão, do que seria a existência. Para ele, a existência é a mudança, a criação indefinida e ininterrupta, como visto em “Buscamos apenas determinar o sentido preciso que nossa consciência dá à palavra “existir” e descobrimos que, para um ser consciente, existir consiste em mudar, mudar, em amadurecer, amadurecer, em criar-se indefinidamente a si mesmo (Bergson, 2005, p. 8).

O ato de criação puro movimenta o artista para a saída do clichê sobre o qual Deleuze fala, para a fuga da repetição e do conformismo. Se a fabricação mecânica

objetiva um fim, uma razão de existir fora das linhas de diferenciação, essa fabricação está voltada para a manutenção da vida utilitária, desatrelada da duração real e que recai sobre a exterioridade, partindo de uma visão de fora que não atinge o interior e, por isso, desvia-se do devir. A criação se orienta para o novo, sugerindo e realizando outras direções, desvelando a duração presente no trabalho do artista. A cada pincelada um que o pintor faz surgir na tela contém sugestões para as demais pinceladas, não se trata de adição simples e mecânica, mas de aberturas, de fendas de possíveis que transbordam da tela. A obra testemunha a passagem da duração que lhe afeta e a emprega de expressividades que não estavam delineadas previamente. A marca da duração é o próprio ato de criação, pois “O tempo é invenção ou não é nada” (Bergson, 2005, p. 369). O artista não está ocupado com a distinção entre o possível e o real, para ele é irrelevante no seu processo, pois o que importa é a experiência sem intermediários da criação, cujo fluxo não pode ser paralisado pela especulação, ao que se lê: “como tampouco o artista precisa analisar seu poder criador; ele deixa esse cuidado para o filósofo e contenta-se com criar”. (Bergson, 2006, p. 107).

Para perscrutar ainda o contraste entre tempo mensurável e tempo vivido, é fecundo convocar a distinção que Deleuze (1974) opera entre Chronos e Aion, tal como desenvolvida em *Lógica do Sentido*. Essa distinção, longe de ser apenas conceitual, está enraizada em uma diferenciação que reverbera no modo como se pensa a imagem e sua relação com o tempo no cinema e na memória.

Chronos, na tradição grega e também em seu uso comum, é o tempo cronológico, sucessivo, mensurável, o tempo das rotinas, das ações organizadas em séries causais, o tempo do relógio e da cronologia histórica. Ele é finito e subordinado à contagem, ao antes e ao depois. Já Aion designa um tempo puramente virtual, incorpóreo, infinitamente divisível, que não passa e não se acumula. Aion não é o tempo em que os eventos ocorrem, mas o tempo no qual eles se encadeiam como efeitos e sentidos. Em Aion, o acontecimento não pertence ao presente, mas paira entre o passado que nunca foi presente e o futuro que já passou, é o tempo da superfície, do sentido e da dobra.

Segundo Aion, somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem uns com relação aos outros o futuro e o passado. (Deleuze, 1974, p. 169).

Ao articular essa distinção com a duração bergsoniana, compreendemos que Aion pode ser pensado como o plano de imanência da duração pura. A duração em Bergson não é uma sequência de instantes homogêneos, mas um fluxo contínuo e qualitativo de

transformação interna, um tempo vivido por dentro, sem contagem possível, um devir. Deleuze reconhece nessa duração a base para pensar a imagem como manifestação de tempo imanente, não subordinado ao movimento, mas capaz de expressar o próprio tempo como diferença. Isso permitirá, em seus livros sobre cinema, que a imagem-tempo surja como ruptura da imagem sensório-motora e emergência de um novo regime do visível: aquele em que o tempo se manifesta diretamente.

Ao propor o tempo como plano de imanência da imagem, Deleuze desloca o centro do devir no cinema. A imagem não mais se define pela representação de um objeto ou pela linearidade de uma ação, mas por sua inscrição em uma dimensão temporal onde Aion e duração fazem emergir o virtual em sua plena potência. O cinema moderno, e particularmente a obra de cineastas como Tarkovsky e Lynch, revela esse outro tempo não mais subordinado à ação, mas tornado sensível na própria imagem. A imagem se dobra em memória, se afasta da causalidade, se compõe de falhas, de cristalizações, de paradoxos temporais. Nesses casos, a imagem não é representação de algo, mas acontecimento de tempo.

Essa perspectiva altera profundamente o entendimento da imagem cinematográfica e sua relação com o pensamento. Pensar a imagem, nesse sentido, é torná-la coextensiva ao tempo vivido, ao tempo como diferença, como fluxo intensivo. O cinema se torna, então, um campo privilegiado para experienciar o tempo como diferença qualitativa, para forjar uma imagem que já não se submete à sucessão cronométrica, mas emerge da vibração mesma do Aion.

1.3. Como a metafísica se articula com a arte em Bergson?

A arte se articula em uma dimensão metafísica que ultrapassa a reprodução das coisas imanentes. Bergson entende a arte como uma via privilegiada para acessar e expressar a vitalidade presente no mundo. Segundo Bergson, a metafísica visa o conhecimento do real em sua profundidade, apreendendo a continuidade do devir. Por sua vez, a arte manifesta a mesma busca, mas por meio de formas sensíveis e expressivas. Nessa medida, a criação artística consiste em um ato metafísico por recusar representar o real, uma vez que atua na sua criação, realizando no mundo a novidade. A transformação da matéria segue essa linha de destituição dos aspectos puramente utilitários e limitantes inerentes à sua natureza, tornando-a novidade radical e dando passagem ao impulso vital que não cessa de irromper da duração. A duração, por sua vez, é tratada por Bergson como o fluxo do tempo pelo qual o movimento transborda sem barreiras, sem impedimentos que o limite ou o faça paralisar.

O tempo tratado com os mesmos parâmetros do espaço provoca em Bergson uma inquietação crítica que o faz tecer novas maneiras de abordá-lo. Em sua filosofia, a duração, que é essa visão do tempo fora dos limites de uma concepção estática e paralisante, deslocada de sua natureza fluida, se situa como um dos principais acessos à compreensão do pensamento do filósofo francês. O desdobrar da duração bergsoniana recoloca a mudança como parte indissociável da “continuidade indivisa e da criação”, sendo a própria indeterminação desdobrada em fluxo. Em arte, a mudança é capturada e expressada de dentro da duração, sendo uma totalidade carregada de potencialidades. Desta feita, a arte é um ato metafísico que foge às representações e participa ativamente das manifestações da vida, insere-se no devir que supera os limites da análise e opera em linhas divergentes da criação. A articulação entre arte e metafísica evidencia a complementaridade de suas expressões do real, atuando na transformação que situa a duração como componente elementar do processo criador.

Assim, quando pensamos numa metafísica bergsoniana nos pomos diante de uma radical afirmação da duração enquanto instância basilar da filosofia elaborada pelo filósofo francês. Isso porque Bergson sai em defesa de uma concepção metafísica atrelada a indecomponibilidade do tempo, ou seja, a duração não pode ser descontinuada e se inserir na realidade mediante recortes, ela deve ser concebida na sua totalidade e consequente simultaneidade. O prolongamento dos instantes é precisamente o que Bergson vai chamar de união entre sujeito e objeto colaborando em uma percepção extensiva (Bergson, 1999). Tal união pode ser considerada como um ato contributivo entre o artista e sua criação em que ambos coincidem num ponto comum da duração.

Para que serve o tempo? (Falo do tempo real, concreto, e não desse tempo abstrato que não é mais que uma quarta dimensão do espaço.) Tal fora, outrora, o ponto de partida de minhas reflexões. Há cerca de cinquenta anos, eu estava fortemente ligado à filosofia de Spencer. Percebi, um belo dia, que nessa filosofia o tempo de nada servia, que ele nada fazia. Ora, o que não faz nada não é nada. No entanto, eu me dizia, o tempo é algo. Então ele age. O que poderia ele fazer? O simples bom senso respondia: o tempo é aquilo que impede que tudo seja dado de um só golpe. Ele retarda ou, melhor, é retardamento. Ele deve, portanto, ser elaborado. Não seria ele então veículo de criação e de escolha? A existência do tempo não provaria que há indeterminação nas coisas? O tempo não seria exatamente essa indeterminação? Se tal não é a opinião da maior parte dos filósofos, é porque a inteligência humana é feita justamente para tomar as coisas pela outra ponta (Bergson, 2006, p. 106).

A citação acima demonstra o interesse de Bergson em evidenciar o modo pelo qual o tempo foi pensado como um acessório e não como aquilo que pertence à própria criação, continuidade qualitativa do real. Quando nos propomos a uma metafísica do tempo (Arêas, 2003b), nos colocamos profundamente na densidade dos agenciamentos da duração “emancipada das cronologias”. Desse modo, aproximamo-nos da busca

bergsoniana por uma abordagem da metafísica que escapa das aparências e superficialidades, e que se lança no movimento real, emergente, diferencial.

Arêas (2003b) reforça que nossa concepção temporal está tão atrelada a uma métrica que encontramos dificuldade de pensarmos o tempo fora desses parâmetros mensuráveis, que as propriedades da temporalidade foram diminuídas em prol de uma naturalização que não passa de uma invenção prática. Sem dúvidas que medir o tempo trouxe transformações importantes, visto que para a sociedade contemporânea o tempo metrificado é indispensável, como observável no desenvolvimento industrial e tecnológico como um todo (Arêas, 2003b).

A criação em arte constitui a manifestação dessa diferenciação do movimento que coincide na duração, extensiva e que aciona uma força vital que ultrapassa até mesmo o artista em sua obra, pois a finalidade da arte não é a obra acabada, mas as forças que o processo criador evoca e faz transbordar na realidade. A arte, ao atuar no interior da duração, traz à baila uma visão e uma singularidade que sobrepuja a dimensão da fruição, da contemplação passiva; há, antes, uma revitalização das potências que conjuram a vida.

A duração exprime-se sempre em extensão. Os termos que designam o tempo são tomados de empréstimo à língua do espaço. Quando evocamos o tempo, é o espaço que responde a nosso chamado. A metafísica precisou conformar-se aos hábitos da linguagem, os quais se regem eles próprios pelos do senso comum. (Bergson, 2006, p 8)

Bergson (2006) defende que a duração não deve ser observada pelo mesmo prisma em que se enxerga o espaço, pois têm naturezas distintas e a equivalência entre elas só se sustenta em razão da insuficiência da linguagem. Esse trabalho já abordou noutros momentos como Bergson enxerga a linguagem como um meio para “traduzir” a metafísica, mesmo que essa tradução imponha algumas limitações, e, por esse motivo, nosso autor lança mão do recurso metafórico como modo de tornar essa tradução mais aproximada, como podemos ver em:

Seria o mesmo que dissertar sobre o envoltório do qual se libertará a borboleta, e pretender que a borboleta volante, cambiante, viva, encontra sua razão de ser e seu remate na imutabilidade da película. Retiremos, pelo contrário, o seu - envoltório. Despertemos a crisálida. Restituamos ao movimento sua mobilidade, à mudança sua fluidez, ao tempo sua duração. (Bergson, 2006 p. 11)

A citação acima versa sobre os limites da linguagem para expressar a metafísica, pois falha em traduzi-la intimamente, sempre necessitando de arranjos para se aproximar da completude do seu objeto fluido. O trecho trata também das diferentes naturezas entre duração e espaço: enquanto o espaço é limitado e passível de divisão, a duração é impetuosa e indivisível. Por essa razão, a duração deve ser entendida a partir de seus

próprios termos dinâmicos e mutáveis, jamais sendo aprisionada em uma dimensão espacial limitante, pois seria reducionista com sua própria natureza.

Desse modo, Bergson apresenta um desafio de abordagem, visto que, ainda que limitada na fixidez conceitual, a linguagem é necessária para comunicar os movimentos interiores da duração e da metafísica. Diante desse imbróglio, que a metáfora se apresenta muitas vezes como uma saída, mesmo que indireta, para ultrapassar os limites da linguagem. Ao escolher a borboleta como metáfora, Bergson trata simultaneamente do processo de criação dinâmico da evolução e dos falsos problemas enfrentados pelos filósofos que não atentam para a mutabilidade das coisas, permanecendo retidos ao “envoltório conceitual” que limita o fazer filosófico. A crisálida surge como um instante espaço-temporal de um movimento, ela corresponde a um intermédio das mudanças e transformações da lagarta à borboleta, evidenciando que, se apegar somente a esse estágio, colocar a crisálida como um problema, consiste em paralisar a duração e, consequentemente, o movimento no qual está inserida.

Nesse sentido, se tomarmos a duração por um viés estático, incorremos em uma abordagem superficial e reducionista, pois sua natureza seria negligenciada em sua modulação dinâmica. Insta ressaltar a diferença presente entre molde e modulação. A acepção corriqueira indica que molde se refere ao modelo, ao comum, à matriz, tomado como exemplo ou padrão cuja atribuição é referenciar. A ideia de modulação circunscreve gradações, nuances, variações, atuando como passagem, transição ou mesmo indicando diferença de intensidades. Deleuze utiliza a noção de modulação ao abordar os cortes móveis contrapondo imagem cinematográfica e imagem fotográfica. Segundo tal perspectiva, a modulação se insere na mudança, na constituição de variações no molde que opera na continuidade, como realizado no cinema através da imagem-movimento e que contrapõe a imagem fotográfica. Essa última se organiza a partir do equilíbrio das suas forças internas, detendo-se ao molde, ao modelo. Ao passo que Deleuze sinaliza tal diferenciação, nos direciona às concepções simondonianas sobre molde e modulação. De acordo com Ribeiro (2021), moldar está relacionado com “modular de maneira definitiva”, isto é, enformar permanentemente, sem que haja brecha para a transformação; já a ideia de modulação está voltada para a continuidade, em que o manejo não resulta em um molde fixo.

Desse modo, a borboleta surge como uma metáfora da evolução criadora repleta de movimento, atravessada pelo élan vital que irrompe para além da matéria, ultrapassando seus limites e tomando-a como uma aliada na composição, e não como uma castradora da mobilidade. Bergson utiliza a metáfora não por ser o modo perfeito de

comunicar os conceitos metafísicos, mas por conseguir se aproximar dos aspectos inerentes à duração sem reduzi-la. Urge a necessidade de se utilizar de ferramentas da inteligência, como a linguagem, para conseguir comunicar o universo metafísico bergsoniano do qual a duração e a intuição coestrelam. A duração é feita de movimento, sem ele, ela se perde de si mesma, pois,

No entanto, como não ver que a essência da duração é fluir e que o estável acostado ao estável não resultará nunca em algo que dura? O que é real não são os "estados", simples instantâneos tomados por nós, mais uma vez, ao longo da mudança; é, pelo contrário, o fluxo, é a continuidade de transição, é a própria mudança. (Bergson, 2006, p. 9-10)

Bergson (2006) enfatiza que a duração deva ser compreendida em seus próprios termos móveis, fluidos, pois tomar uma sucessão de estados pela duração jamais a restituirá em sua mobilidade. Tomar os arranjos, os modelos e os termos do entendimento espacial, a fim de alcançar a duração, é tornar estanque aquilo que tem sua vida na mudança. Desse modo, Bergson traz à baila que os esforços que destinamos à compreensão metafísica das coisas se dê em volta dos problemas metafísicos “solucionáveis”, e não dos falsos problemas. Cabe ressaltar, bem como evidencia Deleuze (1999), que “solucionável” mais tem a ver com a proposição do problema, como ele foi formulado, que com uma tarefa de resolução árdua. Deleuze chama a atenção para a noção de que o problema bem-posto já inclui em si a sua solução, mesmo que ela esteja encoberta, quiçá inventada. Bergson (2006, p. 55), por sua vez afirma “posição e solução do problema estão bem perto aqui de se equivaler: os verdadeiros grandes problemas só são postos quando estão resolvidos.” Pois,

Quem sabe se os "grandes problemas" insolúveis não ficarão na película? Não concerniam nem ao movimento nem à mudança nem ao tempo, mas apenas ao envoltório conceitual que tomávamos falsamente por aqueles ou por um seu equivalente. A metafísica tornar-se-á então a própria experiência. A duração revelar-se-á tal coma é, criação contínua, jorro ininterrupto de novidade (Bergson, 2006, p. 11).

Nessa medida, a metafísica alcança a duração na experiência, na criação, evocando a diferenciação e a imprevisibilidade imanentes a todo processo criador do universo, como o caminho para alcançar os problemas “verdadeiros” aos quais a filosofia se ocupa. Ao tratá-los de modo a retirar a película que os envolve e esconde sua verdadeira problemática, a metafísica rompe com os limites impostos pelas soluções baseadas na análise estanque das questões e, por meio do método intuitivo, deixa de circundar o problema e o penetra imediatamente. Com essa afirmação, Bergson evidencia que antes de submeter um problema ao escrutínio filosófico, é mister que se estabeleça uma abordagem adequada. Um problema sem solução é um problema mal colocado.

Estimo que os grandes problemas metafísicos são geralmente malpostos, que eles freqüentemente se resolvem por si mesmos quando lhes retificamos o enunciado, ou ainda que são problemas formulados em termos de ilusão, que se desvanecem assim que olhamos de perto os termos da fórmula. Nascer, com efeito, do fato de transpormos em fabricação aquilo que é criação. A realidade é crescimento global e indiviso, invenção gradual, duração: como um balão elástico que se dilatasse pouco a pouco assumindo a cada instante formas inesperadas (Bergson, 2006, p. 109).

Bergson (2006) afirma a necessidade de lidarmos com as faculdades que orientam a ciência e a sobrevivência humana - criando meios com os quais garantimos a manutenção da vida - de modo distinto daquelas em que emerge a filosofia. A pulverização do tempo, em que se trabalha na lógica do espaço, não permite que a duração se enuncie, uma vez que o movimento, a mudança e o devir são tratados como possíveis de serem paralisados para que se os conheça. Bergson (2006) defende que essa metodologia que a ciência evoca para si não condiz com o fazer metafísico por deixar escapar precisamente aquilo que diferencia ciência e filosofia, a intuição filosófica.

Sem dúvida, a intuição comporta muitos graus de intensidade, e a filosofia muitos graus de profundidade; mas o espírito que tivermos reconduzido para a duração real já viverá a vida intuitiva, e seu conhecimento das coisas já será filosofia. Ao invés de uma descontinuidade de momentos que se substituiriam em um tempo infinitamente dividido, ele perceberá a fluidez contínua do tempo real que flui indivisível. Ao invés de estados superficiais que viriam sucessivamente recobrir uma coisa indiferente e que manteriam com ela a misteriosa relação do fenômeno com a substância, ele aprenderá uma única e mesma mudança que vai sempre se alongando, como numa melodia, onde tudo é devir, mas onde o devir, sendo substancial, não precisa de suporte. Nada mais de estados inertes, nada mais de coisas mortas; apenas a mobilidade da qual é feita a estabilidade da vida. Uma visão desse gênero, na qual a realidade aparece como contínua e como indivisível, está no caminho que leva para a intuição filosófica. (Bergson, 2006, p. 146-147)

Desta feita, a metafísica e seu método intuitivo estariam imbuídos de compreender a experiência direta da duração, sem emaranhar conceitos que não correspondem aos problemas filosóficos sobre os quais o interesse metafísico se debruça. Ao fim e ao cabo, o que resta claro com a concepção bergsoniana é que a abordagem dos problemas deve ser condizente com sua natureza, e a solução ou não advirá precisamente se as perguntas colocadas são passíveis de serem respondidas pelo método adequado. Analisar pelo prisma científico um problema metafísico, ou mesmo estabelecer uma metodologia elaborada para trabalhar com a fixidez aplicada a objetos moventes, não trará respostas adequadas, pois é pela intuição que se atinge a metafísica.

Ater-se aos conceitos de superfície não permite mergulhar na profundidade do real, pois esbarra na rigidez da imobilidade. Para Bergson (2006), a metafísica deve ser tomada como aquela que se insere na experiência e se confunde com ela, tornando-se uma investigação contínua e movente, imbuída de uma fluidez simbiótica e imersa na realidade dinâmica. A duração bergsoniana provoca-nos a um constante movimento do

pensamento, que se desloca do simples ao complexo e retorna numa simplicidade desafiadora por lidar com aquilo que não se pode agarrar sem evanescer: o tempo. Ao passo que nossas ambições são alçadas cada vez mais a fim de dar cabo de problemas metafísicos, o que se apresenta muitas vezes são problemas mal colocados, mal formulados em que as respostas a esses problemas serão também insuficientes. Embora esse, por si só, já seja um desafio inquietante, ainda nos encontramos diante da delicada tarefa de trabalhar com um “objeto” movente, acessado de imediato e largamente fruto de um esforço intelectual, de modo que:

O conceito de *duração*⁶, por exemplo, a partir do qual podemos falar da constituição de uma metafísica do tempo, é, por um lado, o imediatamente dado à intuição; e, por outro, a mais alta conquista do pensamento. (Arêas 2003b, p. 130).

Arêas (2003b) se debruça sobre a constituição de uma metafísica do tempo ao estabelecer relações complexas entre intuição e pensamento forjados a partir da duração. Trata-se de dois movimentos profundos e coexistentes que atravessam os indivíduos e que exigem um esforço intelectual para serem realizados. Bergson (2006b) defende que nossa compreensão sobre as coisas só adquire um sentido completo quando as encontramos dentro de nós. As aparências podem ser enganosas e as imagens exteriores podem nos levar a uma vista enviesada das coisas, se antes não as encontrarmos na profundidade do nosso interior, que comunga com o que nos é externo, pois encontrar em nós novos sentidos para aquilo que contactamos no exterior corresponde também à criação. E nesse desenrolar, a intuição novamente assume um papel importante frente aos aspectos da inteligência - em sua acepção racional-científica - por acessar a realidade em toda sua complexidade, não limitando-se à superfície. Desse modo, Bergson rejeita a simplificação encontrada em esquemas mecânicos e se lança à complexidade da experiência vivida.

Mas creio que a atenção voluntária, aquela que se acompanha ou que pode se acompanhar de um sentimento de esforço, difere da atenção maquinal precisamente pelo fato de acionar elementos psicológicos situados em planos de consciência diferentes (Bergson, 2006b, p. 135)

A duração em Bergson assume esse caráter daquilo que está imbuído de uma continuidade sem barreiras e sobre a qual nossos esforços se mobilizam a fim de conseguir, ainda que numa fagulha, capturar a dinâmica do movimento. Ora, Bergson afirma (2006, p. 175) que a demarcação entre passado e presente não passa de uma arbitrariedade conveniente à ação ou mesmo de uma relativização conforme às insurgências da vida, isto é, quando as necessidades da vida corriqueira se apresentam,

⁶ Grifo do autor.

tomamos o presente como um referencial fixo para dar conta das vicissitudes. O presente pode ser tão extenso quanto minha necessidade exigir, assim como meu passado pode se encurtar atendendo às indispensabilidades da vida. Para Bergson, o presente só é compreendido como um instante atual se atender a alguma demanda urgente: “Numa palavra, nosso presente cai no passado quando deixamos de lhe atribuir um interesse atual” (Bergson, 2006, p. 175). A duração, assim, se mostra contínua e indivisível e sua “abordagem” em sucessão se trata de um esquema mecânico para orientar as ações corriqueiras, mas sua compreensão fluida se alinha a uma metafísica do tempo erigida na experiência.

A experimentação da duração imediata, movente e indivisa se realiza através da intuição. O contato direto da intuição permite que sejamos inseridos no interior das coisas, que toquemos o absoluto e que não precisemos de mediação da inteligência, ainda que a comunicação desse contato careça de ser realizada por suas ferramentas, tal como a linguagem. Nesse sentido, Bergson confere à duração uma extensividade que abarcaria toda a vida de um indivíduo, perpassando toda sua existência sem operar divisões arbitrariamente convencionadas, como o próprio filósofo chama de “presente perpétuo” ou de um “presente que dura”. O perpétuo utilizado por Bergson nada tem a ver com algo fixo, imóvel, e sim com a noção de continuidade indissociável da duração. Decorre que o movimento que perpassa a duração foi, frequentemente, confundido com a trajetória.

Desta vez capturamos a mobilidade em sua essência e sentimos que ela se confunde com um esforço cuja duração é uma continuidade indivisível. Mas, como um certo espaço terá sido percorrido, nossa inteligência, que procura por toda parte a fixidez, supõe *post factum* que o movimento aplicou-se sobre esse espaço (como se ele pudesse coincidir, etc, movimento, com a imobilidade!) e que o móvel está, sucessivamente, em cada um dos pontos da linha que percorre. (Bergson, 2006, p. 8-9)

Muito se discute se a arte tem uma função e que função seria essa. Para nós, resta clara essa função: criar a realidade que sustenta o movimento do mundo. E nesse movimento criador, revela-se um processo em curso contínuo, atravessado pelo élan, jorrando transformação. Qual o papel da intuição no motor da criação? Consideramos, a partir do que Bergson nos expõe, que a intuição atravessa a matéria para fazer surgir o espírito, em um movimento irreversível da criação para se realizar em diferença. Nessa medida, o movimento metafísico seria o enlace que faz emergir a arte das composições caóticas do universo na invenção de novas teias de possíveis. O enfrentamento do caos e a consequente aliança com ele recria o real no seu próprio movimento contínuo, provocando deslocamentos e impulsionando trajetórias inquietantes. Sobre a pretensa funcionalidade da arte, Ulpiano dirá que “nenhuma dessas artes tem a função de se tornar entretenimento para ninguém. Essas artes são quase que enlouquecidas, porque são das

forças ativas, conquistadoras. *Produzir* outros tipos de vida, *sair* desse engasgo em que nós estamos [...]” (Ulpiano, 1995, aula 9).

Se a arte cria a realidade do mundo, pode-se intencionar que essa realidade seja a do bem viver coletivo, mas não que seja a da comodidade ou mesmo a do conforto. Promover o deslocamento de si (e, por corolário, do mundo) implica no enfrentamento dos fantasmas que povoam as fronteiras do pensamento, da ação e dos afetos. Empurrar-se além desses limites compreende também uma incessante recomposição dos afetos por meio da intuição como método de encontro do sujeito com o objeto.

Por outro lado, a criação não é apenas esforço, porque ela inclui o encontro. O encontro é o refluxo da busca, pois nele somos receptivos. Há então um ritmo. Buscando uma coisa, podemos encontrar outra e reorientar todo o processo. O encontro tem sempre uma margem de inesperado, um elemento de imprevisibilidade e de surpresa. Não podemos ser completamente ativos num encontro, mas devemos deixar-nos afetar pelo que encontramos. (Kastrup, 2007, p. 6-7)

É relevante destacar a distinção na abordagem estética de Bergson em comparação com a estética tradicional, que se concentra em questões que têm um caráter predominantemente contemplativo na arte, em contraste com a concepção bergsoniana, que a enxerga como uma expressão de natureza metafísica. Em sua obra *IM*, Bergson explora as diversas formas de conhecimento do real, delineando a diferenciação entre a ciência e a metafísica.

Nosso autor demonstra que a ciência se dedica à análise, buscando representar o mundo exterior de maneira comparável a outros elementos e atuando como um auxiliar da ação em busca por resultados. Por outro lado, a metafísica adota a intuição como método, alcançando um conhecimento imediato do real, como afirmado por Bergson (1989, p. 15) em "a metafísica é, pois, a ciência que pretende dispensar os símbolos". Portanto, a metafísica necessita sobrepujar o conceito para alcançar a intuição, uma vez que, segundo Bergson, ela se equipara⁷ à estética, adentrando na realidade a fim de concebê-la.

⁷ Em *O Pensamento e o Movente*, Bergson, a propósito de Ravaisson, indica essa aproximação, como nota-se no trecho: “A arte verdadeira visa restituir a individualidade do modelo e, para tanto, vai procurar atrás das linhas que vemos o movimento que o olho não vê, atrás do próprio movimento algo de ainda mais secreto, a intenção original, a aspiração fundamental da pessoa, pensamento simples que equivale à riqueza indefinida das formas e das cores. Como não nos impressionarmos com a semelhança entre essa estética de Leonardo da Vinci e a metafísica de Aristóteles tal como Ravaisson a interpreta? Quando Ravaisson opõe Aristóteles aos físicos, que viram nas coisas apenas seu mecanismo material, e aos platônicos, que absorveram toda realidade em tipos gerais, quando ele nos mostra em Aristóteles o mestre que, por meio de uma intuição do espírito, procurou no fundo dos seres individuais o pensamento característico que os anima, acaso não faz ele do aristotelismo precisamente a filosofia dessa arte que Leonardo da Vinci concebe e pratica, arte que não realça os contornos materiais do modelo, que tampouco os suaviza em proveito de um ideal abstrato, mas simplesmente os concentra em torno do pensamento latente e da alma geradora? Toda a filosofia de Ravaisson deriva dessa ideia de que a arte é uma metafísica figurada, de que a metafísica é uma reflexão sobre a arte e de que é a mesma intuição, diversamente utilizada, que faz o filósofo profundo

Bergson (1989) postula que a consciência é, por natureza, uma forma de memória, constituindo um contínuo que, no entanto, não se mantém idêntico ao seu estado anterior devido à constante incorporação de novos elementos. Isso implica na coexistência do estado anterior e do estado atual da consciência, desencadeando, no corpo, o surgimento de afecções, que atuam como centros de indeterminação.

Segundo Bergson, a vida interior não pode ser adequadamente representada por meio de imagens, pois ela encapsula tanto variedade quanto continuidade, permeada por uma gama de matizes. Da mesma forma, a expressão conceitual não se revela eficaz, pois é incapaz de incitar a intuição ao não exigir esforço, servindo, em última instância, como símbolos. No entanto, a imagem ao menos se aproxima mais da realidade concreta, oferecendo uma aproximação mínima à intuição.

e o grande artista.” (Bergson, 2006, p. 272)

CAPÍTULO 2. Arte como movimento criador

O modo pelo qual Bergson apresenta suas teorias filosóficas foi por muitos apontado como dualista. Ora, há, certamente, vários momentos em que a oposição serve à apresentação de suas ideias, mas o movimento promovido pelo autor toma rumos que se afastam desse maniqueísmo. A abordagem que Bergson adota em *MM*, por exemplo, sobre as relações entre o corpo e o espírito, a natureza da percepção, bem como da matéria e da memória, fornecem dimensões conceituais elementares para suas teorias, discutindo a costumeira dicotomia filosófica entre realismo e idealismo.

No primeiro capítulo de *MM*, Bergson apresenta a concepção de matéria como imagem, tensionando as relações dualistas e promovendo uma interseção que recoloca os termos do binômio matéria-espírito. A matéria enquanto um “conjunto de imagens”, conforme definição de Bergson, surge como um ponto do debate acerca das acepções circundantes sobre materialidade e representação, em que se pode situar a ideia bergsoniana como um “entre”, como o autor aduz em:

A matéria, para nós, é um conjunto de 'imagens'. E por 'imagem' entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a 'coisa' e a 'representação'." (Bergson, 1999, p.4)

Nesse sentido, evidencia-se o esforço em ultrapassar o dualismo tradicional e propor um debate filosófico ocupado da natureza do real, concebendo a imagem como parte da realidade. A saída bergsoniana para o problema da matéria enquanto imagem é situá-la em uma posição intermediária entre “coisa” e “representação”, conferindo à matéria uma interação com as demais imagens presentes no universo, cuja existência é influenciada e exerce influência nas outras imagens percebidas. A percepção⁸ reflete um processo que converge a recepção dos sentidos, pelos quais se dão nossas primeiras impressões ou contatos com o mundo.

Bergson afirma a arte como vital, e estabelece a realidade a partir de uma concepção de ordenação. O problema da ordem e desordem, presença e ausência, é observado no capítulo 4 da *E.C.*, em que discorre também sobre o problema (ou pseudoproblema) do nada. Por ora, lidaremos com a ordem no sentido atribuído no capítulo 3 da mesma obra e cuja definição abordada é a de que se trata de “um certo acordo entre o sujeito e o objeto. É o espírito encontrando-se nas coisas.” (Bergson, 2005, p. 159)

⁸ A percepção será melhor abordada noutro momento.

Tal concepção nos interessa na medida em que a arte abarca uma infinidade de possibilidades reflexivas, analíticas e estéticas. O encontro da arte com a filosofia é um campo que se expande sobremaneira do ponto de vista das possibilidades apresentadas e dos interesses que suscitam. O nosso, mais especificamente, se encontra no entendimento da arte como movimento de criação vital, isto é, a arte como parte indissociável da potência transformadora da vida, atuando como um motor criador e transfigurador da realidade.

Quando Bergson (2004) lança o questionamento sobre qual o objeto da arte, ele nos apresenta um modo de viver que está encoberto pelas necessidades da vida utilitária, cotidiana, em detrimento do contato imediato e cristalino do que há de elementar no real. A arte, porém, seria aquela capaz de desnudar o véu que encobre a realidade mesma das coisas por ter desvinculado a percepção da necessidade, e nos proporcionaria essa percepção desinteressada (não mais voltada para o utilitarismo da vida e, portanto, afeita às características intrínsecas do sensório-motor) que nos coloca no interior de nós mesmos e da própria realidade.

E com isso nos levarão a abalar também, em nossas profundezas, algo que esperava o momento de vibrar. - Assim, seja pintura, escultura, poesia ou música, a arte não tem outro objeto senão o de afastar símbolos úteis do ponto de vista prático, generalidades convencional e socialmente aceitas, enfim tudo o que nos mascara a realidade, para nos pôr face a face com a realidade mesma. Foi de um mal entendido sobre esse ponto que nasceu o debate entre realismo e idealismo em arte. A arte com certeza não passa de uma visão mais direta da realidade. (Bergson, 2004, p. 117-118)

Dentre o largo repertório bergsoniano, alguns conceitos terão maior destaque em nossa investigação visto que compreendemos que a partir deles é que nosso argumento será instrumentalizado. Dito isto, duração, intuição, movimento, élan vital, devir e criação estão apresentados aqui de acordo com a concepção bergsoniana, salvo em momentos em que será expressa possível diferenciação.

Como outrora mencionado neste trabalho, Bergson entende a linguagem como um instrumento limitado - porém indispensável - da inteligência. Portanto, como poderíamos expressar, diante do contexto e dos códigos acadêmicos, o fruto do nosso trabalho investigativo sem o uso da linguagem? Bergson demonstra essa possibilidade através de metáforas e aproximações, pois seria o modo pelo qual poderíamos apresentar o pensamento, o contato com o absoluto, em termos conceituais. Desse modo, a linguagem ajuda a traduzir aquilo que conhecemos através da realidade movente para enfim tornar cognoscível a nossa apreensão particular a um público maior.

Mas o que conseguiremos recuperar e fixar é uma certa imagem intermediária entre a simplicidade da intuição concreta e a complexidade das abstrações que a traduzem, imagem fugidia e evanescente que assombra, despercebida talvez,

o espírito do filósofo, que o segue como se fosse sua sombra através de todas as voltas e reviravoltas de seu pensamento e que, se não é a própria intuição, dela se aproxima bem mais que a expressão conceitual, necessariamente simbólica, à qual a intuição deve recorrer para fornecer "explicações". (Bergson, 2006, p.125-126)

Desse modo, podemos conferir como Bergson percebia a função da linguagem como um mecanismo de “explicar” aquilo que era imediatamente conhecido pela intuição, partindo de um movimento de adequação da linguagem para exprimir o mais aproximadamente possível o que se revela na intuição. Bergson explicita o quanto entende a intuição como um movimento do espírito dotada de simplicidade, simplicidade essa tão inequívoca que torna sua expressão um desafio, obrigando o filósofo a se explicar inúmeras vezes ao longo da vida para tornar sabido aos demais aquilo que seu espírito conheceu sem intermédios. “Nesse ponto, encontra-se algo simples, infinitamente simples, tão extraordinariamente simples que o filósofo nunca conseguiu dizê-lo. E é por isso que falou por toda a sua vida.” (Bergson, 2006, p. 125).

O movimento bergsoniano instaura uma ruptura com uma noção imobilista e restaura a investigação metafísica trazendo-a para um campo da ação, porém desatrelada de uma conjugação estrita com o espaço. Isto quer dizer que a metafísica em Bergson se dedica aos elementos da existência por um viés ativo e criador. Considera a criação, a evolução em sua nuance movente, a qual se lança no tempo atravessando-o sem barreiras físicas impostas pela racionalidade geomatemática.

Segundo Bergson (2006), a criação é dotada de uma imprevisibilidade arrebatadora sobre a qual não se pode antever seus passos e menos ainda sua realização. A imprevisibilidade confere originalidade, instaura a novidade que jamais poderia ser antecipada, mesmo que haja alguma previsão sobre ela. Ainda que se saiba com antecedência as circunstâncias sobre um determinado evento ou coisa, é pelo acontecimento dotado de imprevisibilidade que esse evento ou coisa se realizará. No caso da criação artística, ainda que se observe os materiais com os quais um artista produzirá sua obra, telas, tintas, esboços, roteiros, o resultado não será jamais a justaposição desses elementos, pois a energia vital e imprevisível que atravessa a criação a contemplará com a novidade.

Adeus, imagem que eu me havia formado dessa reunião, simples justaposição, antecipadamente figurável, de coisas já conhecidas! [...] e o próprio ato, ao se realizar, por mais que realize algo desejado e, por conseguinte, previsto, nem por isso deixa de ter sua forma original. (Bergson, 2006, p. 104)

Portanto, a criação não pode ser considerada como uma mera justaposição das coisas, arranjos preexistentes, posto que desejados, pois o desejo e a previsão não se sobrepõem à originalidade da criação em que a energia atuante é imprevisível e vital, em

que o jorro é indeterminação e diferenciação. O desejo aqui deve ser compreendido como potência, não tão-somente como aspiração, pois desejo, como visto em Deleuze, produz o real em um movimento de criação de existências em suas multiplicidades.

[...] mas sobretudo a objetividade do homem, o ser objetivo do homem para quem desejar é produzir, produzir na realidade. O real não é impossível; ao contrário, no real tudo é possível, tudo devém possível. Não é o desejo que exprime uma falta molar no sujeito; é a organização molar que destitui o desejo do seu ser objetivo. Os revolucionários, os artistas e os videntes se contentam em ser objetivos, tão somente objetivos: sabem que o desejo abraça a vida com uma potência produtora e a reproduz de uma maneira tanto mais intensa quanto menos necessidade ele tem (Deleuze, 2011, p. 44).

Deleuze amplia as ideias propostas por Bergson em direção a uma filosofia que ressalta a criação e a multiplicidade, tomando a intuição e a duração como noções inseparáveis de uma visão sobre a realidade incompatível com a solidez de concepções imobilistas ou meramente utilitárias.

Desse modo, a arte, em sua força de invenção, revela-se como modo de aproximação do real para além da percepção utilitária que rege a vida ordinária. Não se trata de uma cópia do mundo, mas de uma criação que o refigura e o faz emergir sob novas formas. A partir da filosofia bergsoniana, compreendemos que a criação artística não se prende à simples técnica ou à reprodução de modelos, mas expressa a singularidade da duração vivida, a liberdade do impulso vital, a emergência de uma sensibilidade que escapa à regularidade dos automatismos.

Nesse sentido, a arte não é apenas linguagem ou expressão, mas movimento que coloca em jogo a própria vida. E se a vida, como afirma Bergson, é criação contínua, imprevisível e irreversível, a arte será o espaço privilegiado em que esse jorro vital se concretiza, em que o invisível se torna sensível, em que o tempo se imprime na matéria, não como sucessão cronológica, mas como intensidade e virtualidade atualizada.

Tal perspectiva nos distancia definitivamente das abordagens representacionistas da arte, permitindo entender sua potência não como espelho do mundo, mas como sua reconfiguração imanente. A arte, portanto, nos devolve a possibilidade de sentir o tempo e de captar o devir das coisas, despertando em nós afetos que não passam pelas vias ordinárias da consciência prática.

É nesse campo do sensível, onde o real se deixa entrever pela via da intuição, que se inscreve a emoção como força imanente à criação. Com ela, ultrapassamos os limites da razão calculadora e abrimos espaço para uma experiência que nos desloca da rotina e nos lança no território do possível. A emoção criadora, como veremos a seguir, não apenas inaugura uma sensibilidade outra, mas sustenta a própria gênese da obra de arte. É com esse espírito que adentramos agora a próxima seção, dedicada ao exame da emoção

como condição fundante do ato criador, não como um estado passageiro, mas como vibração contínua da vida que deseja se expressar.

2.1. Emoção e criação: afeto imanente

A “emoção criadora” constitui um atributo impulsionador do espírito vivente. É por meio dela que nosso espírito toca a superfície e a criação se faz possível. As elucubrações pertinentes ao pragmatismo da vida acabam por inibir a atuação da emoção criadora e nos afastar da realidade do espírito. A arte, porém, será o meio pelo qual esse retorno a nós mesmos será possível, pois reaviva nosso impulso criador.

Bergson estabelece distinções acerca da emoção, conferindo-a dois tipos: a emoção comum, corriqueira, infra-intelectual; e a emoção criadora, supra-intelectual. Ao contrário do que se pode pensar sobre a emoção comum - entendida como resultado da sensibilidade e da agitação das afecções -, a emoção que cria guarda certa anterioridade no tempo e seria, portanto, um precedente da criação, como um propulsor da novidade (1978, p. 36-37).

Bergson afirma (1978, p.37) “criação significa, antes de tudo, emoção”, pois a emoção se trata de uma coincidência entre o artista e sua obra, ou melhor, de uma intuição que engendra, a partir do encontro, a originalidade que perpassa a arte feita obra. A arte, como experimentação radical da vida, nas palavras de Ulpiano, seria a abertura das possibilidades num jorro de originalidade e essa abertura traz à baila uma noção da arte como uma questão ética diante do real. Para Ulpiano (1995, aula 9), a arte como uma expressão ética consiste na criação de modos de vida que devem romper com o aparato sensório-motor para verdadeiramente experimentar novos planos de ação. Essa ruptura é necessária para interromper o prolongamento do movimento “natural”, ordinário, comum. Ulpiano defende essa ruptura com o sensório-motor para se abrir à experimentação, como uma fuga da apreensão e devolução mecânicas engendradas pelo sistema sensório-motor.

A arte seria uma experimentação. Nos exemplos que eu dei do Kafka, por exemplo, (a aranha aí ainda não serve) é uma experimentação no esquema sensório-motor: você *experimenta* o seu corpo e quebra (aí é que vem a dificuldade!) você quebra com as leis que a natureza imprimiu nele. Você quebra com as leis que a natureza imprimiu nele! É como se a arte fosse uma experimentação contranatura: é isso que estou dizendo, e que eu procurei mostrar para vocês em todo esse curso. (Ulpiano, 1995, aula 9).

Nessa medida, a emoção que Bergson persegue não é do tipo que nos é introjetada de fora para dentro, como em uma transferência de sentidos, mas “antes, ela [a emoção] nos introduz neles [sentimentos]” (Bergson, 1978, p. 33), pois os nomes dados aquilo a que chamamos emoções (alegria, tristeza etc.) são recursos da linguagem e, por

consequente, da inteligência para traduzirmos o que a arte nos faz sentir. Quando essas emoções são acionadas como referências de processos interiores, intensos e complexos, mas que nosso ímpeto classificatório nos obriga a nomear (alegria, tristeza etc.), elas não são puramente gatilhos disparados para uma busca no mar das emoções, pelo contrário, elas criam novas emoções que ainda não foram nomeadas. Portanto, a emoção que cria não deve ser confundida com os sentimentos, sensações e “generalidades” que a inteligência classificou e nomeou, uma vez que a arte é atravessada por uma emoção criadora de novas emoções. Nas palavras de Bergson (1978, p. 34):

[...] mas que a cada música nova aderem sentimentos novos, criados por essa música e nessa música, definidos e delimitados pelo próprio desenho, único em seu gênero, da melodia ou da sinfonia. Portanto, eles não foram extraídos da vida pela arte; nós é que, para os traduzir em palavras, somos obrigados a aproximar o sentimento criado pelo artista daquilo a que ele mais se assemelha na vida.

Em *MR*, Bergson considera importante definir o que emoção significa: “um estremecimento afetivo da alma”, e estabelece uma distinção entre “uma agitação da superfície” e “um revolver das profundezas”. A primeira é encarada como infra-intelectual, pertencente ao campo da representação cujo efeito é sensível ao corpo físico e de onde sai e para onde retorna. Para o filósofo, a segunda é a emoção que sustenta a criação, em qualquer esfera que for, da natureza, da ciência ou da arte, é aquela pela qual o élan vital passa, se diferencia e ultrapassa a inteligência como sustentáculo de uma capacidade superior de elaboração humana. A emoção que faz criar se assemelha a um afeto que estremece o espírito e devém mudança é a emoção supra-intelectual. A primeira se trata de uma emoção de superfície, restrita, ligada à matéria, e funcionando como efeito; já a segunda tem sua natureza calcada na duração, correlata ao espírito e funciona como causa.

Bergson (1978) denomina essa emoção como supra-intelectual diante de uma concepção de anterioridade no tempo, em que a razão como atributo humano não encontrava ainda sua aurora e a emoção se realizava de modo “instintivo”. Assim, a emoção supra-intelectual provoca a singularidade no todo em um movimento que conecta o eu de profundidade e se desprende da razão, lançando-se à criação intuitivamente. O ato criador é movido por essa força que deixa sua marca e nos coloca diante dos blocos de sensação. Através da emoção criadora ocorre a convergência com o objeto, desvelando para o resto de nós uma realidade que muitas vezes está encoberta pelo véu da vida utilitária organizada pelos atributos da inteligência.

A concepção de mobilidade contínua evidencia que a duração real, mesmo seguindo seu próprio fluxo, não cessa de deixar sua marca nas coisas: “A duração real é

aquela que morde as coisas e nelas deixa a marca de seus dentes. Se tudo está no tempo, tudo muda interiormente e a mesma realidade concreta não se repete nunca” (Bergson, 2005, p. 50), inclusive na matéria. O élan vital, que surge como um jorro incontável de diferenciação, atinge a matéria e a transforma, pois esse impulso contém em si uma investidura da indeterminação, da criação pura, da potência da novidade, que se abre para novas zonas que ultrapassam os limites da materialidade. Esta, ao passo que é barreira, é também estímulo para que o élan não perca sua vitalidade. Nesse ponto, Bergson (2005) observa uma “aliança” entre o impulso e a modelação da matéria, que pode ser chamada de fabricação. Fabricar é manipular a matéria inerte dando-lhe um fim que ultrapassa o utilitarismo e libera potências. Mais do que se ater às técnicas e representações, o manejo da matéria opera para retirá-la da sua imobilidade e conferir-lhe a marca da duração, ainda que o impulso encontre uma barreira para seguir seu fluxo, visto que a matéria apresenta um empecilho no sentido oposto do movimento criador. Há, todavia, um salto de criação que instaura na matéria uma fenda por seu ímpeto da novidade pode escoar, tendo no antes era uma barreira agora um estímulo para seu ultrapassamento.

Bergson observa que a criação artística opera um processo análogo a criação da natureza, “pois a arte vive de criação e implica uma crença latente na espontaneidade da natureza” (Bergson, 2005, p. 50), sendo distintas em suas nuances. A arte estaria acompanhada de uma faculdade estética pela qual a intuição atua recompondo as partes da matéria para fazer surgir o novo e mesmo que pareça haver uma paralisação, houve também a passagem do impulso criador para deixar a marca da criação.

Mas se uma simples paralisação da ação geradora da forma pudesse constituir-lhe a matéria (as linhas originais desenhadas pelo artista já não são, elas próprias, a fixação e como que o congelamento de um movimento?), uma criação de matéria não seria nem incompreensível nem inadmissível. Pois apreendemos por dentro, vivemos a todo instante uma criação de forma e teríamos aí, nos casos em que a forma é pura e a corrente criadora se interrompe momentaneamente, justamente uma criação de matéria. Consideremos todas as letras do alfabeto que entram na composição de tudo o que algum dia foi escrito: não concebemos que outras letras surjam e venham se acrescentar a estas para fazer um novo poema. Mas que o poeta crie o poema e que o pensamento humano dele se enriqueça, nós o compreendemos muito bem: essa criação é um ato simples do espírito, e basta à ação fazer uma pausa, em vez de se continuar numa nova criação, para que se esparrame por si mesma em palavras que se dissociam em letras que se acrescentam a quantas já havia no mundo (Bergson, 2005, p. 260-261)

Desse modo, podemos inferir que a matéria muitas vezes funciona como um meio e um fim, em um constante trabalho de composição e recomposição, em que a arte pode ser revelada através da matéria (como em uma escultura de mármore que precisa superar a dificuldade de sua natureza material) ou pelo uso de materiais que farão surgir em tela uma imagem extraída do interior do espírito (como em uma tela pintada com tintas pelo

uso de pinças). Nesses casos, o que o ato criador promove é um prolongamento do tempo para deixar surgir a diferenciação ao atrelar a matéria e o espírito na realização da obra, interrompendo aquilo que está voltado ao hábito, à repetição e se abrindo para uma realidade (realização) nova. (Bergson, 2005). O esforço de superação da matéria é também um esforço de saída das amarras da inteligência e dos atributos que a acompanham na organização da vida prática, permitindo a passagem da emoção que sustenta o espírito pela chave da mudança implacável.

A constante mudança do universo está coberta de imprevisibilidade, cujas experiências estão impregnadas da potência da descoberta, na incorporação de virtuais que passam a se atualizar, tomando o presente à medida que se afasta da manutenção dos hábitos e da imitação, como um simulacro de uma vida, porém fora do espírito e portanto, sem a vitalidade e o viço da novidade, pois “não nos parece duvidoso que uma emoção nova esteja na origem das grandes criações da arte, da ciência e da civilização em geral.” (Bergson, 1978 p. 36)

A partir do que vimos, a arte como movimento criador manifesta-se em consonância com a emoção enquanto afeto imanente. O artista, ao acionar essa força interior, ultrapassa os limites da representação e do hábito, transfigurando a matéria em duração, a percepção em intuição, o comum em singular. A criação, nesse plano, não é uma elaboração racional, tampouco mera manipulação formal, mas expressão de uma potência que se atualiza no encontro entre espírito e matéria, entre emoção e forma, entre intuição e linguagem.

Assim, compreendemos que a arte, enquanto jorro vital, atualiza-se no seio do imprevisível e oferece passagem à novidade, não como ruptura pura e simples, mas como intensificação da vida. Essa intensificação ocorre pela via da emoção criadora, que recusa a nomeação fácil, a emoção pré-definida, os moldes estabelecidos, para fazer emergir aquilo que ainda não tem nome. Há, portanto, um caráter ético na arte, como força de diferenciação que toca o real e o reconstrói em novos modos de ver, sentir e existir.

É nesse horizonte que se abre o conceito de fabulação, o qual adquire, em Bergson e Deleuze, um papel decisivo no entrelaçamento entre arte, linguagem, emoção e invenção. A fabulação, enquanto faculdade da alma humana, desdobra-se como potência de criação não apenas de mundos imaginários, mas de realidades possíveis, tensionando as fronteiras entre o vivido e o narrado, entre o individual e o coletivo.

A seguir, exploraremos esse conceito, compreendendo como a fabulação se inscreve na dinâmica criadora da vida e de que maneira ela atua na construção de sentidos,

símbolos e formas que escapam às exigências da racionalidade utilitária, lançando o pensamento na direção da invenção ética, estética e política.

2.2. Fabulação e criação

As ideias de fabulação e criação em Bergson são abordadas, principalmente, em *MR* e *EC*, e apresentam perspectivas significativas para pensar sobre a arte e a metafísica. Em *EC*, Bergson situa a criação como um processo inovador e ininterrupto, transpassada pelo impulso vital, devindo em tendências divergentes que não se propõe a explicar a vida, mas em experimentá-la. Por sua vez, em *MR*, Bergson explora a ideia de fabulação a partir da distinção entre as moralidades chamadas de “fechada” e “aberta”, estática e dinâmica, traçando relações sobre a capacidade criadora em ambos os modelos. Ambas as noções, criação e fabulação, são importantes para pensar sobre as dinâmicas que interseccionam a vida e a arte, colocando em perspectiva as implicações que estabelecem, pois aludem às obrigações da vida, mas também às inquietações transformadoras.

Em *MR*, Bergson explora a capacidade da consciência na criação de mitos e narrativas a partir de uma função social voltada à necessidade de conferir sentido às coisas por um viés distinto daquele operado pela inteligência. Disso decorre a fabulação como uma potência alternativa em relação à razão, percorrendo outras vias sobre as quais a racionalidade não encontra terreno. Cabe ressaltar que não se trata de uma oposição valorativa entre a função de fabular e a inteligência, e nem de atribuir à fabulação um juízo delirante, mas de considerar a presença do movimento do espírito na criação, partindo de uma virtualidade e alcançando a realidade.

O conceito de fabulação bergsoniano também é apropriado e recriado por Deleuze a fim de integrá-lo aos seus estudos sobre cinema. Para este último, a fabulação se desloca de uma atribuição voltada à manutenção e à conservação de dispositivos que sustentam a vida e se liberta em movimento de criação, rompendo com atributos da inteligência. Em *MR*, Bergson desenvolve a ideia de fabulação atrelada a uma função social que, de certa maneira, serve à função vital como uma “virtualidade instintiva” que assegura, acima de tudo, a conservação da espécie. Isso porque a inteligência, outra faculdade desenvolvida pelos humanos, atua no sentido de espacialização e fragmentação da realidade, podendo levar a um processo egoísta dos indivíduos que coloca em risco o funcionamento social, visto que “Dotado de inteligência, desperto para a reflexão, ele se voltará para si mesmo e só pensará em viver prazerosamente. [...] A verdade é que a inteligência aconselhará em primeiro lugar o egoísmo. É para esse lado que o ser inteligente irá correndo se nada o detiver.” (Bergson, 1978, p. 101). Há, portanto, para Bergson, esses dois dispositivos que,

ao longo dos processos evolutivos, desatrelam-se e desenvolvem-se por diferenças de natureza, inteligência e instinto, na ação sobre a matéria, mas que carregam em si uma parte do outro, pois não há pureza onde se encontram vestígios, nas palavras de Bergson

O erro capital, aquele que, transmitindo-se desde Aristóteles, viciou a maior parte das filosofias da natureza, é o de ver na vida vegetativa, na vida instintiva e na vida racional três graus sucessivos de uma mesma tendência que se desenvolve, ao passo que são três direções divergentes de uma atividade que se cindiu ao crescer. A diferença entre elas não é uma diferença de intensidade, nem, de modo mais geral, de grau, mas de natureza. [...] É que inteligência e instinto, tendo começado por se interpenetrarem, conservam algo de sua origem comum. Nenhum dos dois se encontra jamais em estado puro. [...] Não há inteligência ali onde não se descobrem vestígios de instinto, não há instinto, sobretudo, que não esteja envolto por uma franja de inteligência. (Bergson, 2005, 146-147)

Decorre que inteligência e instinto são considerados por Bergson (2005) como tendências, mas que para melhor elucidação, as características mais próprias de cada um precisam ser destacadas para que se possa compreender os pontos divergentes. E uma diferença marcante entre essas tendências é o método de atuação sobre a matéria inerte. A inteligência fabrica instrumentos inorgânicos, transforma a matéria a partir da fabricação, enquanto o instinto opera o instrumento fabricado, ou, “o instinto acabado é uma faculdade de utilizar e mesmo de construir instrumentos organizados; a inteligência acabada é a faculdade de fabricar e de empregar instrumentos inorganizados.” (Bergson, 2005, p. 152).

Bergson (2005) trata longamente sobre o papel que a fabricação exerce na vida prática e de como a inteligência procede de modo a antecipar a ação em processos que asseguram as necessidades vitais e opera em grande medida por repetição. Saindo das conveniências práticas da vida e da ação sobre a matéria para conformá-la adequadamente aos desafios propostos pelas vicissitudes espaciais, Bergson aponta para um distanciamento em relação à duração como parte primordial da vida. Esse reencontro com o tempo, a afirmação da duração como aquilo que move nosso espírito, desloca os interesses da conservação para os interesses da impulsão.

Bergson (1978) discute o surgimento das moralidades e das religiões a partir das concepções estática e dinâmica, afirmando que a religião estática opera no sentido da conservação enquanto a religião dinâmica está atrelada à impulsão. A esses dois pontos divergentes, orientados um à manutenção, à conservação, em que hábito e obrigação correspondem a regras sociais de preservação; e o outro à abertura para o novo, da liberdade. O instinto virtual transita de um ponto de conservação a um ponto de impulsão sob a égide da função fabuladora e nesse interstício comunga com a produção religiosa como uma medida defensiva frente à inteligência, pois “a representação intelectual que

restabelece assim o equilíbrio em proveito da natureza é de ordem *religiosa*⁹. ” (Bergson, 1978, p. 107). Assim também:

É, pois, provável que poemas e fantasias de todo gênero tenham vindo por acréscimo, aproveitando-se de que o espírito sabia fazer fábulas, mas que a religião era a razão de ser da função fabuladora: em relação à religião, essa faculdade seria efeito, e não causa. Uma necessidade, talvez individual, mas sempre social, acabou por exigir do espírito esse gênero de atividade. Indaguemos que necessidade foi essa. Deve-se observar que a ficção, quando tem eficácia, é como uma alucinação nascente: ela pode contrariar o juízo e o raciocínio, que são as faculdades propriamente intelectuais. (Bergson, 1978, p. 90)

Decerto que a fabulação não tem sentido único na existência humana, Bergson (1978) argumenta em favor do seu uso no teatro e na literatura, propondo um deslocamento da esfera religiosa para a esfera estética. Como nos aponta Deleuze (2012), há, em Bergson, certa hierarquização entre os diferentes tipos de arte, em que a música ocuparia um nível superior por sua relação direta com a duração, pois é emoção e criação, enquanto a literatura estaria afeita ao instinto virtual. A fabulação, para Bergson, então, não está voltada para a criação, antes cumpre um papel social pela via da representação. De modo sucinto, Deleuze (2012, p. 95) expõe da seguinte maneira:

É essa a “função fabuladora”: instinto virtual, criador de deuses, inventor de religiões, isto é, de representações fictícias que farão frente à representação do real e que, por intermédio da própria inteligência, terão êxito em suscitar dificuldades ao trabalho intelectual”. [...] Nada, aqui, parece conferir ao homem a abertura excepcional anunciada precedentemente, como o poder de ultrapassar seu “plano” e sua condição”.

Como romper com o círculo de obrigações sociais que tem na função fabuladora sua ratificação? Para Deleuze (2012), trata-se de retomar a solução apontada por Bergson e colocar a emoção como a chave que se difere a um só tempo da inteligência e do instinto, e, conseqüentemente, do afastamento do egoísmo e da pressão social. Além de tomar a emoção como potência, é importante destituí-la de uma noção representativa e consecutiva, pois é anterior a toda representação na medida em que opera suscitando novas ideias. A emoção aqui diz respeito à emoção criadora da qual falamos anteriormente, situando a sua inserção na criação. O que nos interessa nesse ponto é compreender o modo pelo qual a fabulação passa de uma função social em Bergson e alça a potência criadora em Deleuze.

Deleuze (2005) destitui a fabulação desse território da manutenção social associado às narrativas religiosas e desloca-a para a criação artística, conferindo-lhe o ingresso em nova esfera da transformação. Quanto à presença da fabulação no cinema, em Deleuze (2018b) insiste que há mais que a oposição entre real e ficcional, uma vez

⁹ Grifo do autor.

que o que está em jogo é libertar o devir das personagens e dos próprios cineastas para que eles se transformem, para que sejam outros a partir da mudança de estados, para que sejam inventados outros povos, outros mundos, outros modos de ser.

Quando Perrault se dirige a suas personagens reais do Quebec, não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples *função de fabulação* que se opõe a esse modelo. O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. Assim são o golfinho branco de *Pour la suite du monde*, o caribu do *Pays de la terre sans arbre*, e acima de tudo a besta luminosa, o Dionísio de *La bete lumineuse*. O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a "ficcional", quando entra "em flagrante delito de criar lendas", e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim "se intercede" personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo. Eu me intercedi Alexis (*Le règne du jour*), e todo o Quebec, para saber quem eu era, "de modo que para me dizer basta lhes dar a palavra". É a simulação de uma narrativa, a lenda e suas metamorfoses, o discurso indireto livre do Quebec, um discurso de duas cabeças, de mil cabeças, "pouco a pouco". Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema. (Deleuze, 2018b, p.182-183).

Ou ainda em

É assim que vemos Glauber Rocha destruir de dentro os mitos, e Perrault denunciar toda ficção que um autor possa criar. Resta ao autor a possibilidade de se dar "intercessores", isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de "ficcional" por si próprias, de "criar lendas", "fabular". O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos. (Deleuze, 2018b, p. 264)

A fabulação adquire em Deleuze uma prerrogativa que se distancia do aspecto conservador postulado por Bergson e alça o voo da criação balizado pelo devir que se propaga coletivamente na produção de novos blocos de sensações que se espalham e potencializam novas criações. A prática concreta da criação não está ancorada nem em uma instância externa, impessoal e nem em algo estritamente pessoal: para Deleuze, produzir enunciados coletivos é criar com as multidões, com diversas vozes. Dessa maneira, a fabulação não se engaja na conservação de estados ou de meios, mas pretende a libertação da manutenção do estado de coisas para uma vida metamorfoseada

[...] a fabulação do povo por vir. É preciso que o ato de fala se crie como uma língua estrangeira numa língua dominante, precisamente para exprimir uma impossibilidade de viver sob a dominação. É a personagem real que sai de seu

estado privado, ao mesmo tempo que o autor deixa seu estado abstrato, para formar a dois, ou com mais, os enunciados [...] (Deleuze, 2018b, p. 266)

A fabulação, portanto, deve ensejar rupturas em vez de permanências, liberdade em vez de dominação, criação de novas possibilidades em detrimento da continuidade perene da vida em reprodução de mesmos, de iguais, levando, de saída, à constatação de que viver não é só obedecer aos arranjos orgânicos dispostos em corpos que se deslocam no mundo material, mas também é responder aos chamados inorgânicos para sair da fabricação à criação, pois como bem nos lembra Ulpiano (1996), o corpo orgânico e o corpo vivo não são equivalentes visto que, considerando duas funções do corpo, uma orgânica e uma expressiva, com atuação concomitante, mas de uma sai a representação e de outras a criação. Nas palavras de Ulpiano (aula 1996)

[...] é o fato de um corpo *não* se definir ou *não* se resumir ao organismo: um corpo não se resume ao organismo. O organismo *não* é equivalente a corpo vivo. Corpo vivo e organismo não se equivalem: o corpo vivo implica *também* o que eu chamei de forças expressivas. [...] Ou seja, todo corpo tem um organismo: são o organismo e as funções dos órgãos que *individuam* um corpo vivo e fazem dele um *sujeito*; mas *nesse corpo* atravessam o que se chama *fluxos intensivos*. [...] O importante agora é a gente compreender a possibilidade do que estou chamando de corpo sem órgãos (CsO). Corpo sem órgãos, sinônimo: fluxos intensivos. Os fluxos intensivos do corpo.

Com isso, Ulpiano enfatiza a destituição das forças orgânicas do corpo, ou ao menos a não redução do corpo à sua organicidade, promovendo a abertura para o exercício de forças estéticas por meio de fluxos intensivos cujo objetivo é a criação. Nesse momento, o corpo dispensa sua força de conservação em prol da força criadora da arte e se lança a um movimento de oposição às funções estritamente orgânicas, reforçando que a vida não depende exclusivamente dos organismos em pleno funcionamento, mas antes de potências que transformam o propósito do viver: criar.

Decerto que a criação em arte percorre diversos modos expressivos e práticos, perpassando diferentes paradigmas estéticos, Guattari (2012) chama a atenção para a relação da arte com outros fazeres em sociedades arcaicas, havendo uma interpenetração de variadas esferas da vida, tanto religiosa quanto social e política, massa enfatizando que ao longo das eras, a arte permanece como força criadora que promove a mudança, como visto na passagem: “É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas.” (Guattari, 2012, p. 135)

Llevadot (2017), ao se debruçar sobre a estética deleuzeana, traz à baila um trecho de Lógica do sentido em que Deleuze, em referência a Kant, afirma que a estética passa por uma “dualidade dilacerante” em que de um lado é compreendida como “teoria da

sensibilidade” e por outro como “teoria da arte”. As duas compreensões tratam da estética como experimentação, mas só atingem seu sentido amplo quando combinadas entre si, isto é, a estética em Deleuze reúne os pares, combina os dois sentidos da experiência para criar as condições da experimentação. Tem-se, assim que, para Deleuze, estética é experimentação contínua baseada na diferença, na presença do caos¹⁰ com o qual não se pode fazer outra coisa senão convidá-lo à composição, caos atuante na intensificação das potências, pois

Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos, todavia, a composição técnica, trabalho do material que faz freqüentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. (Deleuze e Guattari, 1992, p. 246).

A composição como definição de arte passa, em Deleuze, pela interseção com a filosofia e o modo pelo qual o autor a compreende. Filosofia e arte são criações, a primeira de conceitos, enquanto a segunda cria blocos de sensação, como vimos anteriormente. Porém, pela noção de criação perpassa também os modos pelos quais se alcança o pensamento, seja na filosofia, seja na arte. Damasceno (2017) considera a necessidade de abandonar toda imagem representativa do pensamento para que uma nova imagem surja carregada das forças que a inventam, carregando consigo outros modos de compor ao considerar uma horizontalidade rizomática em detrimento de uma verticalidade arborescente, pois

Ao recusar a imagem dogmática do pensamento, Deleuze e Guattari destituem da filosofia uma orientação de tipo vertical ou transcendente, bem como o privilégio concedido ao sujeito cognoscente. A imagem rizomática, por eles proposta, segue uma orientação horizontal ou imanente na qual não há nenhuma unidade principal ou transcendente, nenhum desenvolvimento de formas ou formação de sujeitos, mas somente elementos ainda não formados, singularidades anônimas e nômades, individuações sem sujeito. Do mesmo modo, a arte moderna, segundo a perspectiva de Deleuze, almeja romper com as duas idades que a precederam: a arte clássica e a arte romântica que dependem inteiramente da representação das formas. A arte clássica em seu afrontamento com o caos e a arte romântica ao aprofundar-se nos desígnios da terra não foram, entretanto, capazes de liberar as forças do cosmo que a arte moderna reclama. A ruptura empreendida pela arte moderna compreende uma apresentação das forças e não mais uma representação das formas, que correspondia à arte do Ocidente, salvo as exceções da arte gótica e da arte barroca. Nesse sentido, a arte moderna parece romper com os domínios da representação, isto é, expressar forças para escapar das formas. A subversão estética moderna consiste em liberar forças, densidades, intensidades, multiplicidades. (Damasceno, 2017, p. 140).

Desse modo, é latente que o mundo não está dado, não está conformado por estruturas inexoráveis e impossibilitadas de alteração. Mais que compreender o mundo ao qual ocupamos, é necessário que criemos um mundo o qual desejamos. A mudança é

¹⁰ Conferir “O que é a filosofia?” e “Caosmose”.

o que realmente existe e a criação é mudança, diferenciação. E essa mudança criadora encontra na arte a liberação de forças que desobedecem a um estado de coisas que enclausura e despontecializa.

Segundo Lapoujade (2015), Deleuze pontua diferenças entre pretensões e expressões, enquanto as primeiras consistem em atos de transcendência, as últimas circunscrevem à imanência, precisamente em *Crítica e clínica*, que nos são interessantes na medida em que desejamos afirmar a arte por um viés da expressão em detrimento da pretensão. Na criação não há pretensões, não há interesse em se alcançar algum estado transcendental que justifique e afirme a obra. A criação é embalada pelos movimentos imanentes, atravessados de intensidades que se deslocam por zonas de indeterminação, pois sua função não se afirma pela utilidade, mas pela invenção de novos mundos a partir de blocos de sensação. Assim, trata-se de tomar a arte como movimento metafísico pela sua ação, torná-la ato, ato de criação que subverte a captura dos desejos e o enclausuramento dos afetos. Essa criação deve se sustentar sem o artista, a obra depois de pronta já não pertence àquele que a criou, mas está entregue ao mundo, afetando-o e fazendo passar as sensações que nela se encontram, como explicita Deleuze e Guattari (2012, p. 193) em:

A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez.[...] Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu "modelo", mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.

Soma-se a isso outra seara de discussão a qual Ribeiro (2015) introduz uma provocação sobre o olhar dedicado às discussões estéticas e o modo com que tomamos a própria alocação desse campo nas discussões filosóficas. A propósito de Souriau, Ribeiro (2015) insere o debate acerca daquilo que chama de “miopia bifurcante” na consideração dos processos de criação em arte, sobre o qual situa, por um lado, uma noção voltada para a intencionalidade subjetiva e suas relações com

Nessa medida, há uma imbricação ético-estética do viés metafísico da arte. Agir eticamente circunda uma dimensão estética no processo de criação de novos mundos, seja em que perspectiva for, política, social, afetiva. Há um entrelaçamento quase indissociável desses dois campos que permeia a busca criadora do rompimento com um estado de coisas circunscritos em hostilidade e estanque na conservação dos institutos

estabelecidos. Por que visamos a criação de novos mundos? O que há de errado com este(s) em que vivemos?

Esses questionamentos têm muitas respostas possíveis, muitas maneiras distintas de serem abordados e por campos de diferentes interesses. No entanto, dentro do escopo de nossa investigação, a necessidade de novos mundos advém da impossibilidade de se conceber uma paralisação das coisas externas a nós e, sobretudo, das internas.

A Filosofia - bem como os filósofos escolhidos para darem sustentação a esse trabalho - por vezes é apontada (acusada?) de estar deslocada de um agir real e estar ocupada com a contemplação passiva do mundo. Ora, os detratores da Filosofia a desconhecem para fazerem tais apontamentos. Se a Filosofia se dedica às investigações, não é para desfilarmos pomposamente na passarela da erudição. Especialmente ao se tratar de Bergson e Deleuze, temos dois autores ocupados de estender ao plano da ação aquilo que nasce no espírito. Ulpiano reforça a ideia de uma associação com os filósofos estudados para fazer surgir uma nova prática filosófica. Ademais, a Arte sofre com apontamentos semelhantes aos direcionados à Filosofia. Ao longo da História foi descredibilizada, proibida, atacada, incompreendida. No entanto, sem ela em suas diferentes manifestações a existência estaria carente de dispositivos para conferirem potência e sentido, a vida estaria impregnada de egoísmo e disputa por poder. Se ainda não vivemos um estado de coisas amplamente livre desses modelos, sem a arte talvez vivêssemos completamente afundados neles.

Desse modo, para romper com os clichês e afastar um velho mundo degenerado, o devir deve penetrar as entranhas da existência imbuído de um plano de (re)ação a fim de recriar novos meios, operando nas fissuras das estruturas e destituindo-as da sua força de atuação destrutiva e recompondo o real a partir de novos arranjos.

É neste ponto que se torna importante convocar a noção de corpo sem órgãos (CsO), primeiro introduzida por Antonin Artaud e reelaborada por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (2011, vol. 3). O CsO não é uma figura de carência ou de ausência de organização, mas de desorganização ativa, uma recusa das formas previamente constituídas que condicionam o organismo. Assim, o corpo deve ser libertado de seus órgãos para que se torne novamente superfície de inscrição das forças do desejo, da dor, da linguagem que estremece e da carne que delira. O CsO é o campo de imanência do desejo em sua potência. Deleuze e Guattari transformam essa proposição artaudiana em uma prática: o CsO não é um estado, mas um processo, um campo de experimentação em que as forças se distribuem sem finalidade orgânica, sem hierarquia, sem centralização.

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e

limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor. No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. (Deleuze e Guattari, 1996, p. 21)

Jean-Clet Martin (2013), ao explorar as zonas de indiscernibilidade entre filosofia, arte e clínica em Deleuze, indica que o CsO deve ser entendido a partir das intensidades que passam por um corpo e o tornam habitável por forças que não são suas. A funcionalidade esperada dos órgãos cede lugar a passagem de um devir inorgânico, a obsolescência da função não se trata de incapacidade, mas de ruptura, liberação, como nota-se na passagem:

Sabemos que, para que haja mão, é necessário que seu uso locomotor passe para o segundo plano e que o órgão perca a função de andar, de correr, de escalar. Essa liberação, de um ponto de vista fisiológico, atesta uma plasticidade que é um primeiro índice do “corpo sem órgãos”, de um devir inorgânico, a mão tornando-se, como diz Aristóteles, uma ferramenta, uma ferramenta de ferramentas etc. (Martin, 2013, p. 91)

Se tomarmos a montagem como o lugar privilegiado da composição da imagem no cinema, não podemos restringi-la à técnica de ligação entre planos. Em Deleuze, a montagem dá corpo ao pensamento quando este se encontra destituído de um modelo transcendente, quando não há mais um centro que organize as imagens por coordenação, causa ou identidade. A montagem deixa de ser apenas uma ordenação cronológica ou simbólica e passa a ser o ponto em que o sensível se organiza segundo linhas de fuga, isto é, movimentos de desterritorialização das formas fixas de ver, sentir e pensar.

A esse respeito, cabe entender o que está em jogo na formulação de uma montagem a partir de um viés rizomático. Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, opõem o rizoma à árvore como metáfora das estruturas do saber. O rizoma é múltiplo, sem hierarquia, sem centro, sem ponto de origem ou de chegada. A montagem, quando concebida a partir dessa lógica, não visa fazer sentido, mas fazer intensidade. Ela não costura imagens para produzir um significado unitário; ela opera por disjunção, por tensão, por diferenciação de forças.

É nesse ponto que podemos estabelecer um fecundo diálogo com Roland Barthes, especialmente em *O Prazer do Texto*. Barthes propõe uma distinção entre o texto de prazer, que conforta, e o texto de fruição, que desconcerta, rasga, interrompe o sujeito leitor, como visto em:

Ora, é um sujeito anacrônico aquele que mantém os dois textos em seu campo e em sua mão as rédeas do prazer e da fruição, pois participa ao mesmo tempo e contraditoriamente do hedonismo profundo de toda cultura (que entra nele pacificamente sob a cobertura de uma arte de viver de que fazem parte os livros antigos) e da destruição dessa cultura: ele frui da consistência de seu ego (é seu prazer) e procura sua perda (é a sua fruição). É um sujeito duas vezes clivado, duas vezes perverso. (Barthes, 1987, p. 21)

O cinema em uma perspectiva rizomática opera como esse “texto de fruição”: ele não fecha a imagem em um significante, mas a abre para múltiplas entradas e saídas. A montagem deixa de ser apenas a junção de partes e passa a ser uma prática de fricção entre camadas que não necessariamente se resolvem, um texto que se goza não porque entrega sentido, mas porque o explode. Assim, a montagem rizomática é um texto-cinema que goza de sua própria dispersão.

Essa dispersão não é o mesmo que desordem: trata-se de uma nova ordem da sensibilidade, uma estética da disjunção, como propõe Oliveira (2017), a respeito das ideias de Brian Massumi discutidas em *The autonomy of affect*, em que insiste que o corpo e a imagem se relacionam não por meio da representação, mas por um campo de intensidades.

O corpo não apenas absorve pulsos ou estímulos discretos; ele atravessa os contextos, atravessa as volições e cognições que não são nada se não situadas. Intensidade é associal, mas não pré-social - inclui elementos sociais, mas mistura-os com elementos pertencentes a outros níveis de funcionamento, e combina-os de acordo com uma lógica diferente (Massumi apud Oliveira, 2019, p. 17)

A montagem, portanto, é o campo em que essas intensidades se cruzam e se alteram. O corte entre planos deixa de ser uma separação entre imagens e passa a ser a zona de passagem de uma força para outra, um acontecimento. A disjunção não separa: ela faz passar, é interzona de afetos. Não há continuidade narrativa, mas contágio afetivo.

Em David Lynch, essa montagem rizomática pode ser observada. O cinema deixa de contar uma história para gerar atmosferas, circuitos autônomos, choques entre sequências. Não há fechamento simbólico, mas espasmos de sentido. O sonho, o sono, o corpo, a pulsão, tudo se mistura em uma rede de zonas sem centro. A imagem pulsa sem direção determinada. Lynch não nos dá um filme para interpretar, mas uma cartografia de afetos para percorrer em deriva. Seu cinema é, por excelência, uma máquina rizomática de ver e pensar.

Assim, a montagem rizomática não busca totalidade, mas multiplicidade. Ela não organiza, mas provoca. Ela não diz, mas mostra que o dizer é sempre atravessado por forças que nos ultrapassam. A montagem, aqui, é política da imagem, pois nos desorganiza como sujeitos e nos faz ver com outros olhos aquilo que nunca esteve visível. Ela esvazia o sujeito da interpretação e abre o campo para o espectador como campo de experimentação.

O cinema pelo viés deleuziano não apenas representa o pensamento, ele o produz e, mais ainda, o desafia a se refazer. Viegas (2014) enfatiza em Deleuze a relação do cinema com o pensamento a partir das noções de montagem, cujo florescimento advém

do choque entre as imagens, devolvendo a crença no mundo. Para isso, a autora remete à discussão que Deleuze estabelece entre a noção de imagem no sentido de representação e o que chama de “imagem do pensamento”.

A Imagem é compreendida como uma figura ou uma representação a eliminar. Deleuze, em "Diferença e Repetição", usa o termo "imagem" para a aproximar mais da noção de clichê, entendido como uma Imagem que pensa por nós segundo o senso comum não-filosófico. Isto é, ele usa o termo "imagem" no sentido de "representação" do pensamento: consequentemente, um pensamento sem Imagem equivalerá a um modo de pensar sem o modelo da representação e do reconhecimento. (Viegas, 2014, n. p.)

Acerca da “imagem do pensamento”, a autora diz:

[...] por um lado, o autômato é activo, coincidindo com o movimento no pensamento (ou montagem das ideias) provocado pelo fora de si, por elementos que lhe são estrangeiros, por outro, ele também é passivo, como no caso concreto da montagem em Eisenstein, um movimento dialéctico, mediado pelas imagens que elaboram um conceito de espectador como um espírito entorpecido e guiado pelo clichê. O cinema deve interligar-se com a realidade íntima do cérebro, que não é o Todo mas a fissura (*fêlure*): ou seja, não é o pensamento do Todo, mas o dissociar, o deslocar, isto é, aquilo que é impensável dentro do próprio pensamento; o cinema não exalta o poder de tornar visível o pensamento mas revela o que é impensável no pensamento e de que modo o pensamento permanece "incompleto" ou em devir porque não há um Todo que pudesse ser pensado. A nova Imagem de cérebro proposta por Deleuze é, consequentemente, a da fissura entre imagens: "esta realidade íntima não é o Todo, pelo contrário, é uma fenda, uma fissura".³⁰ Ou seja, o choque provocado entre imagens não define o poder de pensar mas antes a sua impotência em pensar, e é justamente esta inversão (que não se limita a uma mera negação, como veremos) que nos vai devolver a crença no mundo [...] O entre imagens é a nova Imagem do pensamento, Imagem do impensável, Imagem do todo. É o exterior ao pensamento, o impensável das imagens, que provoca o choque, que obriga a pensar o impensável. Deste modo, para Deleuze, o maior poder que o pensamento pode expressar não está no modelo representativo, enquanto modelo do conhecimento, mas no pensamento do impensável. (Viegas, 2014, n.p.)

A imagem do pensamento, tal como analisada por Deleuze, parte de uma ideia de representação à ideia de criação se distanciando de um modelo dogmático que delimita as condições do que pode ser pensado. Nesse sentido, Deleuze indica que no senso comum circula um imaginário de que todo mundo sabe o que significa pensar, que pensar é reconhecer, representar, julgar; bem como a noção de que o erro é um desvio da verdade, e que o pensamento é naturalmente inclinado à boa vontade. Essa imagem implica uma aliança entre a lógica da representação e a moral do pensamento, assim:

Na verdade, os conceitos designam tão-somente possibilidades. Falta-lhes uma garra, que seria a da necessidade absoluta, isto é, de uma violência original feita ao pensamento, de uma estranheza, de uma inimizade, a única a tirá-lo de seu estupor natural ou de sua eterna possibilidade: tanto quanto só há pensamento involuntário, suscitado, coagido no pensamento, com mais forte razão é absolutamente necessário que ele nasça, por arrombamento, do fortuito no mundo. O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a Filosofia; tudo parte de uma misosofia. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato

de pensar, de uma paixão de pensar. As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, gênese do ato de pensar no próprio pensamento. (Deleuze, 1988, p. 138)

Deleuze rompe com esse regime da representação. O pensamento verdadeiro, para ele, nasce de um choque, de um encontro com o que não se reconhece, com o impensado, com o intolerável, é aí que emerge um novo tipo de imagem que pensa. O pensamento não é mais reflexo de um objeto previamente dado, mas experimentação de forças que o atravessam. O erro não é desvio, mas condição: aquilo que obriga a pensar de outro modo. Assim, a imagem que pensa não é uma forma, mas um campo de intensidades que força o pensamento a sair de si, a desidentificar-se.

No contexto cinematográfico, essa crítica à imagem do pensamento se desdobra onde Deleuze explora a ideia de que o cinema seja um campo profícuo para novas imagens do pensamento, capaz de fazer ver e fazer pensar aquilo que excede as formas reconhecíveis. Aqui, o cinema não serve à representação do mundo, mas à criação de possibilidades de restituição do pensamento. A imagem-tempo, a situação ótico-sonora pura, o corpo sem órgãos, a imagem-pulsão, todos esses conceitos convergem para uma nova cartografia do pensar e revela maneiras inéditas de conceber o mundo.

É nesse ponto que o cinema se aproxima da filosofia: não porque ilustra conceitos, mas porque os engendra. A imagem que pensa é, portanto, um modo intensivo de expressão, que não parte da lógica da identidade, mas da diferença, do delírio, do não saber. Pensar com o cinema é submeter o pensamento à experimentação estética sem amparo em formas preexistentes, sem busca de sentido fechado. O pensar pode ser compreendido como um salto, uma criação.

CAPÍTULO 3. Cinema, imagem, movimento, sonho e criação

Neste capítulo abordaremos o cinema como arte de criar movimento a partir dos conceitos bergsonianos acerca do movimento e da imagem. Outro pensador que nos auxiliará nesse trabalho será Deleuze, visto que sua trajetória é marcada por uma notória influência bergsoniana, especialmente sobre cinema. A relação do próprio Bergson com o cinema tem nuances devido ao desenvolvimento que o cinema experimentava à época. Também porque, para Bergson, o método do cinematógrafo era de uma praticidade derivada dos atributos da inteligência. Ora, vimos o que Bergson pensava acerca da inteligência como faculdade humana para acionar os comandos destinados à manutenção da vida. Entretanto, não se pode dizer que Bergson não contribui para pensar o cinema, pois dois de seus principais conceitos filosóficos estão deveras atrelados ao fazer cinematográfico e mesmo também à própria concepção do cinema. Imagem e movimento. Desse modo, precisamos compreender o que Bergson entende por imagem, por movimento e por imagem-movimento, além das derivações que destes decorrem.

Tudo é imagem. Em MM, Bergson (2010) define a imagem como o conjunto das coisas materiais que estão presentes no mundo, mas também não deixa escapar seu aspecto metafísico. Como conceito bastante importante em sua filosofia, a imagem percorre toda sua obra e em textos como IM e IF, adensando o que foi iniciado em MM. A concepção de imagem traçada por Bergson em MM evidencia que tudo que existe é imagem, até mesmo o cérebro. Disto resulta que todas as imagens, incluindo nosso próprio corpo, se relacionam com as demais imagens presentes no mundo. Desta feita, a materialidade das imagens é afirmada por Bergson (1999) como a realidade do próprio mundo. Bergson define que matéria é também imagem e, situada no conjunto de imagens que habitam o universo, encontra-se o corpo. Esse corpo (o nosso próprio ou qualquer outro corpo vivo e consciente) funciona como um campo de ação que pode decidir como se relacionar com as outras imagens que o circundam, exercendo influência e tomando dessas imagens aquilo que demonstra utilidade para essa imagem particular que é o corpo, assim Bergson (1999, p. 15-16) afirma que “eles [os objetos exteriores] devolvem portanto a meu corpo, como faria um espelho, sua influência eventual; ordenam-se conforme os poderes crescentes ou decrescentes de meu corpo. Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles.” Bergson (1999) afirma que essa imagem particular, o corpo, está inserido no conjunto de imagens e estabelece relações com elas mediante percepções e afecções. As percepções são a via pela qual o corpo firma relações com as imagens exteriores, enquanto as afecções se relacionam com as imagens interiores. O sistema sensório-motor então se institui.

[...] dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações e experimentar afecções, em uma palavra, pela experiência da capacidade sensório-motora de uma certa imagem, privilegiada entre as demais. De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro da representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamo afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superfície, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação: é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade. (Bergson, 1999, p. 63-64).

Assim, a matéria seria o conjunto, a totalidade das imagens, enquanto a percepção da matéria seria esse conjunto de imagens relacionado à ação. O corpo que também é imagem tem uma característica que lhe confere distinção entre as demais, pois se trata de uma imagem conhecida por dentro por meio das afecções. Tudo o que o compõe é imagem, dos estímulos ao cérebro. A interação do corpo com outras imagens se dá pelo movimento. O corpo é centro de ação, ele não é capaz de representar, apenas de influenciar através da correspondência com outras imagens. Há certa dificuldade em dissociar o corpo como imagem do resto do universo, porém todas as imagens se encontram em contato e repulsa constante entre si. O corpo seria um ponto de interseção em meio a uma divisão arbitrária entre o passado e o futuro, como um condutor, sendo o veículo pelo qual a memória é transportada. Segundo Bergson, a percepção é responsável por trazer ao presente algo do passado, tendo, portanto, participação na memória. Já a memória é entendida como situada entre o espírito e a matéria.

Entretanto, é importante ressaltar que não pretendemos materializar o corpo considerando os aspectos da sua organicidade e consequente utilidade subsistente. A compreensão do corpo como parte do mundo imagético não se coaduna com a ideia sobre a qual esse corpo possui uma função sensório-motora de atenção à vida. Antes, tomar o corpo pela concepção deleuzeana de CsO¹¹ em que há uma revitalização pungente e criadora da realidade imanente. Damasceno (2017) evidencia a concepção deleuzeana do CsO como uma potência vital e não hierárquica de funções, das corporeidades e mesmo do organismo, sem com isso fragmentar o corpo, nas palavras da autora

Deleuze propõe uma nova concepção do corpo, que não corresponde, contudo, a um despedaçamento dos órgãos vitais. A noção de corpo sem órgãos propicia pensar o modo de individuação corporal antes de sua organização centrada, isto é, sem um centro organizador unificante e hierarquizante do corpo; e, a partir disso, reformular a concepção do vital, ao criticar o modelo político da organização de um poder centrado, unitário, soberano, que submete o corpo a um modelo hierárquico das funções vitais. (Damasceno, 2017, p. 141)

¹¹ O CsO será melhor abordado neste trabalho.

No interstício entre a matéria e o movimento, em EC, Bergson transita pela dinâmica da organização da vida em sua materialidade, mas não suprime que esta mesma se faça movimento também. Atravessar a materialidade para fazer passar o jorro da criação, sem impedir a passagem do movimento: eis o impulso vital! Há então a assunção da manifestação da vida contínua em sua criação que a matéria bruta não pode paralisar, deixando de ser um entrave e atuando como uma parte do movimento, a matéria é acolhida pelo movimento e se organiza em multiplicidade, pois introduz na fixidez da matéria “a maior soma possível de indeterminação e liberdade” (Bergson, 2006, p. 272).

Mas a dificuldade nasce do fato de que nos representamos, estaticamente, partículas materiais já prontas, justapostas umas às outras e, também estaticamente, uma causa exterior que lhes impingiria uma organização científica. Na verdade, a vida é um movimento, a materialidade é o movimento inverso e cada um desses dois movimentos é simples, a matéria que forma um mundo sendo um fluxo indiviso, indivisa também sendo a vida que a atravessa, nela recortando seres vivos. Dessas duas correntes, a segunda contraria a primeira, mas a primeira obtém apesar de tudo algo da segunda: disso resulta entre elas um *modus vivendi* que é precisamente a organização. Essa organização assume para nossos sentidos e para nossa inteligência a forma de partes inteiramente exteriores a partes no tempo e no espaço (Bergson, 2005, p. 271).

Soma-se a isso que para Bergson toda imagem é dotada de movimento, ou seja, “a forma não é mais nada que um instantâneo tomado de uma transição.” (Bergson 2005, p.211), ou seja, forma é captura do movimento na tentativa de imobilizá-lo.

3.1. Criação em movimento: cinema como manifestação do espírito movente

Este subcapítulo se debruçará sobre as teses bergson-deleuzeanas acerca das noções de imagem e movimento no cinema. Pretende-se trabalhar tais conceitos em conexão com a criação em arte, bem como compreender como o cinema pode ser entendido como uma manifestação de invenção de novidades e de apreensão do pensamento.

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. (Deleuze, 2018, p. 227)

Em sua obra dedicada ao cinema, Deleuze lança mão das noções bergsonianas a respeito da imagem e do movimento para efetuar sua própria construção taxonômica da arte fílmica. Para melhor entendimento desses conceitos centrais desenvolvidos por Deleuze, faz-se necessário que perpassemos as teses defendidas por Bergson sobre tais dimensões do seu pensamento. Esta tarefa será empregada no subcapítulo subsequente em que trataremos das concepções sobre imagem e movimento, bem como pretendemos relacioná-las com o seu emprego no cinema.

No pensamento cinematográfico de Deleuze ocorre a aparição de figuras que são apresentadas em um livro conjunto com Guattari, *O que é a filosofia?*, mas que adquirem densidade e têm seu desenvolvimento mais extenso nas obras sobre cinema, as *figuras estéticas* ou *personagens estéticos* (Damasceno, 2015). A figura estética seria em arte o que o personagem conceitual é para a filosofia.

Os personagens conceituais são potências de conceitos e operam sobre um plano de imanência ou uma imagem do pensamento - *noumeno*, os personagens estéticos são potências de afectos e perceptos e operam em um plano de composição sobre uma imagem do Universo - *fenômeno*. As grandes figuras estéticas da arte produzem afectos e perceptos. (Damasceno, 2015, p. 138)

Tanto o personagem conceitual quanto o personagem estético não são um tipo de representação do filósofo ou do artista, antes eles têm a instauração da potência de criação sem uma “estrutura” orgânica, sem a engrenagem do sensório-motor como norteador das ações. A esse respeito Ulpiano dirá que:

É que esses personagens – *estético, o conceitual e mesmo aquele ritornello da aranha* – o que eles vão perder é a *estrutura* (atenção, aqui *começa* a aula): eles *perdem* o *esquema sensório-motor*; eles *não têm* *esquema sensório-motor*. O *esquema sensório-motor* é aquele que nos obriga a *perceber* o mundo e a *devolver* o movimento ao mundo. O personagem conceitual e o personagem estético não têm *nenhum* compromisso com esse *esquema sensório-motor*. O que eu estou chamando de *esquema sensório-motor* é aquilo que faz com que um ser vivo *possa viver* – porque o *esquema sensório-motor* que nos *dá* a *apreensão* do mundo e nos *permite* a devolução do movimento para o mundo. Então, a construção desses personagens – a construção pelo *filósofo* e a construção pelo *artista* do *personagem conceitual* e do *personagem estético* – é a construção de personagens que *não* possuem o *esquema sensório-motor*. Seriam, portanto, seres sem *nenhum compromisso* com a prática existencial; seres cuja existência – no caso dos heterônimos do Fernando Pessoa – seria apenas estética; e no caso do Estrangeiro de Eléia de Platão seria apenas conceitual. (Certo?) Isso é feito pelo filósofo, isso é feito pelo artista. (Ulpiano, 1995, n.p)

O personagem estético não é o herói clássico, dotado de motivações claras e relações sensório-motoras estáveis com o meio. Trata-se, ao contrário, de um indivíduo anônimo, deslocado, sem garantias identitárias, que habita um mundo que não se organiza em torno da ação, mas que se apresenta como bloco de sensações e de tempo. Ela é se torna superfície de inscrição do tempo.

Esse conceito encontra ressonância imediata na personagem dupla encarnada por Naomi Watts em *Mulholland Drive*, de David Lynch. A atriz vive tanto Betty, a jovem otimista que chega a Hollywood sonhando em ser atriz, quanto Diane, uma mulher destrocada, consumida pelo ressentimento e pela culpa. O que une essas figuras, para além da cisão narrativa, é a impossibilidade de uma identidade estável. Betty não se reduz ao sonho de Diane; ambas se contaminam, fundem-se e desfazem-se na espiral do delírio onírico.

Lynch, ao trabalhar com temporalidades frouxas, pontos de vista flutuantes e descontinuidades diegéticas, organiza o filme em torno de blocos, ambientes, afetos, fragmentos de situações que não se articulam numa linha causal. A personagem de Naomi Watts está imersa nesses blocos e antes de ser lida como uma construção psicológica ou narrativa, é o efeito de uma variação intensiva. Ora ingênua e encantada, ora abissalmente devastada, ela performa a quebra da representação, tornando-se uma dobra onde o tempo, o desejo e a imagem se embaralham.

Nesse sentido, podemos pensar no personagem estético como um intermediário entre a figura que carrega afectos e perceptos ao mesmo tempo que empresta traços personalísticos em Naomi Watts, não por ausência de qualidade, mas por ser uma singularidade anônima, uma subjetividade em desmanche, cujo rosto já não representa nada além de si mesmo. Como observa Damasceno (2015) a respeito de Jerry Lewis, quando se dedica a pensar a interseção possível entre esses campos que não são sinônimos, mas que podem ser intercambiáveis:

O personagem de Jerry Lewis opera os movimentos que descrevem o plano de composição. Por outro lado, ao vibrar seu corpo e ao lançar gestos esboçados ou inibidos, ele intervém na própria criação de perceptos e afectos, na intensificação das formas, das cores e dos sons. (Damasceno, 2015, p. 145)

Como também em:

O personagem de Jerry Lewis empresta seus traços à criação de perceptos com a condição de inserir neles o que contribui para criá-los. As agitações de seu corpo não se separam da intensificação de suas formas, cores e sons e não se confundem com o esmagamento das cores, a metamorfose das formas e a mutação dos sons, mas desencadeiam essa mutação, aceleram essa metamorfose. Tudo isso contribui para a composição e recomposição dos personagens de Lewis. (Damasceno, 2015, p. 146)

A cena em que Betty assiste à apresentação musical no Club Silencio é exemplar. Sentada em silêncio, chorando diante de uma música que se revela como playback, isto é, uma imagem sem origem, a personagem encontra-se deslocada da causalidade e do reconhecimento. O tempo escorre, os sons se repetem, a performance se fragmenta. Betty chora por algo que ela mesma não sabe mais nomear. Trata-se do luto por uma identidade que não se sustenta, de um eu que se decompõe diante da imagem.

Diane/Betty, portanto, não é uma personagem no sentido tradicional. Ela é o efeito de um regime de imagem que já não se estrutura pela ação, mas pela perturbação afetiva. A personagem não é reduzida a um papel dramático: ela é uma zona de indiscernibilidade, uma intercessora entre o visível e o sensível, entre o tempo que se passa e o tempo que se dobra sobre si. Naomi Watts, sob a direção de Lynch, oferece a forma visível e sensível disso: não uma representação, mas um devir-imagem, uma subjetividade órfã de mundo e de si mesma.

O cinema de Lynch, e *Mulholland Drive* em particular, evidencia que o pensamento não se dá por representação e que as personagens estéticas, ao expor o sujeito à sua condição de indeterminação, ao fazê-lo atravessar imagens que ele não domina, realiza a crítica à imagem do pensamento como modelo dogmático.

3.1.1. Concepções acerca da imagem e do movimento

Destacar do pensamento bergsoniano as teses sobre imagem e movimento constituem o objetivo deste subcapítulo. A partir do alinhamento das noções estabelecidas por Bergson e da apropriação criadora que Deleuze fará dessas noções, teremos as bases lançadas para uma melhor compreensão de como ambas estão alocadas no desenvolvimento das filosofias desses dois autores, bem como da maneira como o cinema está relacionado com a composição desses elementos para evocar a duração e a criação. Ademais, Deleuze tem o cuidado de perscrutar as teses de Bergson sobre o movimento visando eliminar as confusões sobre tempo e espaço na compreensão do movimento, na “passagem” do movimento, e na sua relação com a duração. Até aqui buscamos demonstrar como a criação está intrinsecamente inserida na duração e como a intuição é o método criador em arte. Assim, pretendemos apontar como a imagem e o movimento perpassam o processo da criação imanente e corroboram com a metafísica do real.

Deleuze observa que Bergson distingue o movimento em duas ilusões de reconstituição, a antiga e a moderna: na antiga, há a ideia de que o movimento é tangível, passa pela matéria e assume poses ou instantes privilegiados. Já para os modernos, não se trata mais de instantes privilegiados, mas de instantes quaisquer, passa-se então a analisar o movimento. Tais distinções de tratamento sobre o movimento adquire papel chave em EC e na crítica bergsoniana aos elementos analíticos presentes na ciência, sobretudo quando o método científico passa a tratar o tempo como uma variável independente, possível de ser destacado, paralisado e enfim escrutinado pela análise (Bergson, 2005).

O movimento consiste, para Bergson, em um conceito chave para a compreensão das suas ideias. Bergson se debruça sobre a natureza do movimento em MM e em EC, abordando como as ilusões acerca do movimento nublaram a sua compreensão na história da filosofia, chamando a atenção para o equivocado entendimento desde Zenão de Eleia da possibilidade de reconstituição do movimento. Bergson deixa bem evidente a distinção que traça entre tempo e espaço, bem como entre trajetória e movimento. Pensar o movimento pelos princípios do espaço é enclausurar aquilo que não se pode deter e essa ação será derradeiramente ilusória. Pode-se dizer que essa seja a primeira tese bergsoniana sobre o movimento, a confusão entre espaço (trajetória) e movimento.

O movimento para Bergson é a presença indivisível, heterogênea e, portanto, indecomponível, visto que cada movimento guarda em si uma duração qualitativa única. A espacialização do tempo leva a crer que a reconstituição por meio de sucessões é viável, contudo, espaço e movimento atuam em instâncias diferentes, enquanto o espaço é homogêneo, o movimento é heterogêneo. Justapor séries de posições na tentativa de recompor o movimento é uma ação em vão e jamais alcançará a duração concreta. Quando Bergson aborda a ilusão cinematográfica em EC o que está em jogo é mais a questão “instrumental” do que a potência do cinema. A crítica tecida por Bergson paira em torno da ideia de reprodução, ou mesmo projeção do cinematógrafo em relação ao movimento e à imagem. Contudo, Deleuze observa uma linha que Bergson deixa escapar ao tratar do cinema, a imagem-movimento, uma imagem média situada entre a imagem e o movimento.

Para ilustrar seu entendimento sobre os mecanismos do cinema, Bergson (2005) nos convida a supor a reprodução cinematográfica de um desfile de um regimento e propõe duas maneiras distintas: uma maneira animada, com uso de figuras e a outra com projeção de fotografias. A primeira se dá a partir do recorte de figuras articuladas para representar os soldados e incutir a cada figura um movimento de marcha, mesmo esse movimento não sendo reproduzível de modo idêntico em cada figura. Bergson chama a atenção para o trabalho envolvido nessa empreitada ser imenso e o resultado ser inversamente proporcional, beirando a mediocridade e a incapacidade de se obter pela reprodução a multiplicidade da vida. Da outra maneira, a proposta é reconstituir a mobilidade do regimento pela sucessão ágil de instantâneos projetados na tela, o que seria tarefa mais fácil e eficaz que a anterior. É essa a visão que Bergson apresenta sobre o cinematógrafo e, de certo modo, isso explica o funcionamento maquínico. Como visto, para o autor, a sucessão de imagens imóveis jamais seria capaz de reconstituir o movimento, como afirma em “com a imobilidade, mesmo indefinidamente justaposta a si mesma, não faremos nunca o movimento.” (Bergson, 2005, p. 329)

Embora Bergson não esteja incorreto que é o aparelho que fará com que aquelas imagens ganhem movimento em uma tela projetada, obtendo algo que ele chama de movimento em geral por meio da tentativa de recompor o que há de específico em cada movimento, ele deixa escapar a potencialidade do cinema como uma chave para o espírito, para o pensamento.

Decerto que Bergson falou sobre o que conheceu acerca do cinema em sua formação e não viu o que ele se tornou. Se inicialmente se tratava de reproduzir a percepção natural, posteriormente o cinema tratou de criar, Deleuze afirma que, em MM,

Bergson profetizou o que o cinema viria a se tornar temporal com seus planos e cortes móveis, como demonstrado em:

A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade, se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará, então, de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; o corte será um corte móvel e não mais imóvel. O cinema reencontrará exatamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matéria e Memória* (Deleuze, 2018, p. 16).

A segunda tese bergsoniana acerca do movimento, presente em EC, incide na compreensão da reconstituição do movimento a partir de dois vieses distintos, um operado pela filosofia antiga, sobre a qual podemos destacar o pensamento aristotélico sobre a passagem de formas imóveis de um lugar a outro, abarcando as ideias de “baixo” e “alto”, “lugar próprio” e “lugar alheio”, como notamos no excerto: “Na física de Aristóteles, é pelos conceitos do alto e do baixo, de deslocamento espontâneo e de deslocamento forçado, de lugar próprio e de lugar alheio, que se define o movimento de um corpo lançado no espaço ou caindo em queda livre.” (Bergson, 2005, 357). Ainda que a visão de Aristóteles estabeleça uma ruptura com as ideias eleáticas e estejam mais afeitas à consideração do movimento em seu dinamismo, Bergson (2005) aponta que os antigos dispõem sobre o movimento uma noção de instantes privilegiados que seriam suficientes para caracterizar o movimento. A outra maneira é a da ciência moderna, que em vez de tratar o movimento a partir de instantes privilegiados, adotou o instante qualquer e passou a tratar o tempo como uma variável independente, mas imobilizando, fixando um instante para que se possa medi-lo. Tanto na maneira dos antigos quanto dos modernos o tempo é tratado na imobilidade.

Dissemo-lo e não nos cansamos de repeti-lo: a ciência da matéria procede como o conhecimento usual. Aperfeiçoa esse conhecimento, aumenta sua precisão e alcance, mas trabalha no mesmo sentido e põe em ação o mesmo mecanismo. Portanto, se o conhecimento usual, em razão do mecanismo cinematográfico ao qual está submetido, renuncia a seguir o devir no que este tem de movente, a ciência da matéria também renuncia a fazê-lo. Sem dúvida, esta distingue no intervalo de tempo que considera um número tão grande quanto quisermos de momentos. Por pequenos que sejam os intervalos nos quais se deteve, autoriza-nos a dividi-los novamente, caso precisemos. À diferença da ciência antiga, que se detinha em certos momentos, pretensamente essenciais, ocupa-se indiferentemente de todo e qualquer momento. Mas considera sempre momentos, sempre estações virtuais, sempre, em suma, imobilidades. O que equivale a dizer que o tempo real, considerado como um fluxo ou, em outros termos, como a própria mobilidade do ser, está aqui fora do alcance do conhecimento científico. (Bergson, 2005, 363)

Nesse sentido, Bergson enfatiza o procedimento empregado pela ciência moderna e pontua as diferenças em relação à ciência antiga, mas não deixa de mostrar que ambas as abordagens se debruçam sobre um objeto fixo, imóvel. O tempo real não tem sua análise voltada para sua fluidez, mas antes é estagnado em instantes (privilegiados ou

quaisquer), tornando-se acessório ou acidental. Para Bergson, o conhecimento científico é insuficiente para obter do tempo real aquilo que o torna incondicional. Nessa toada, Bergson (2005) acrescenta que as tais concepções sobre o movimento encerram uma ilusão cinematográfica, a qual compreende como uma recomposição artificial e um contato tangencial com as coisas, ao contrário de uma relação imediata.

Deleuze observa a diferença em se tratar o movimento no cinema de um ponto de vista imanente ou de uma síntese transcendente. Tais considerações se mostram importantes na medida em que os elementos imanentes passam a compor o movimento e não constituírem uma sucessão de instantes singulares em uma tentativa de recomposição de “formas prévias” servindo a uma transcendência, como para os antigos (Deleuze, 2018, p. 20), pois para Deleuze o todo não pode ser dado previamente. Isso implica que o movimento não pode ser tido como uma reorganização de instantes ou de cortes imóveis que, alinhados, o fariam ressurgir. O que passa a ser colocado como ponto de discussão sobre as teses do movimento vai ao encontro das noções de ciência e filosofia com as quais estamos dispostos. Se a filosofia antiga passa pelas considerações acerca do eterno, as concepções modernas deslocam esse problema e reivindicam outros modos de pensar, resultado no surgimento de novos anseios filosóficos (e científicos). Deleuze chama a atenção para as escolhas de Bergson em reivindicar a metafísica como campo de produção do novo.

“O movimento é um corte móvel da duração” (Deleuze, 2018, p. 22). A terceira tese de Bergson sobre o movimento incide nessa noção de que o movimento é a mudança na duração, a duração é mudança pura. A matéria pode ser movida a partir de um movimento exterior a ela, mas não muda. Uma vez posto que o movimento é uma translação no espaço e essa translação provoca vibrações nas coisas ao seu redor, Deleuze relembra que, para Bergson, movimento sempre remete à mudança, e as mudanças não deslocam apenas os elementos externos que se movem (ou são movidos), mas afetam as qualidades internas e suas vibrações.

Nesse sentido, o todo não pode ser dado de um só golpe porque ele é aberto, ou seja, ele muda incessantemente, ele dura, posto que não é um conjunto de partes porque os conjuntos são fechados e o todo é aberto. A divisão em partes implica uma mudança de natureza.

O todo se cria e não para de se criar numa outra dimensão sem partes, como aquilo que leva o conjunto de um estado qualitativo a outro, como o puro devir incessante que passa por esses estados (Deleuze, 2018, p. 25).

Deleuze salienta que os conjuntos são fechados e são compostos por partes que podem ser estendidas, atreladas a um liame conectado ao aberto, mas que correspondem

ao espaço enquanto o todo corresponde à duração. Os conjuntos se situam como cortes imóveis relacionados a uma concepção abstrata do tempo permeados por uma sucessão de estados que atravessam o espaço, tal como em uma trajetória. Em contrapartida, o todo compreende o movimento real da duração concreta, em conexão com a abertura a qual pertence a duração pura e por onde os cortes móveis atravessam, rompendo com as barreiras de um sistema fechado (Deleuze, 2018, p. 26).

O movimento tem assim, de certo modo, duas faces. Por um lado, ele é o que se passa entre objetos ou partes; por outro, o que exprime a duração ou o todo. [...] Diremos, então, que o movimento remete os objetos de um sistema fechado à duração aberta e a duração aos objetos do sistema que ela força a se abrirem. [...] Podemos considerar os objetos ou partes de um conjunto como *cortes imóveis*; mas o movimento se estabelece entre esses cortes e remete os objetos ou partes à duração de um todo que muda: ele exprime, pois, a mudança no todo no que diz respeito aos objetos e é, ele mesmo, um *corte móvel* na duração. (Deleuze, p. 26-27).

Assim, compreender a relação do movimento com as imagens exprimindo mudança e remetendo à duração nos orienta pelo percurso traçado por Deleuze para o apontamento dos cortes móveis no universo imagético. O modo pelo qual Deleuze enxerga a relação entre imagens e o movimento pode ser esquematizado da seguinte maneira:

- 1) Não há apenas imagens instantâneas = cortes imóveis
- 2) há imagens-movimento que são cortes móveis na duração
- 3) há imagens-tempo que são imagens-mudança, imagens- relação, imagem-volume para além do próprio movimento

Deleuze afirma que já não é, há algum tempo, possível manter as imagens na consciência e os movimentos no espaço uma vez que as imagens são qualitativas e inextensas e o movimento é qualitativo e extenso. No contexto em que Bergson está inserido, especialmente no momento de criação de MM, há a urgência em superar a dualidade entre imagem e movimento, tanto no interior das discussões filosóficas, como fora dela. A vida que se impunha, as transformações ocorridas nos meios científicos e sociais acabavam por exigir que o movimento e imagem fossem situados em outros termos nas dinâmicas colocadas e as explicações antigas já não eram suficientes para dar conta dessas relações, posto que manter o problema colocado entre materialismo e idealismo limitava a possibilidade de compreender e mesmo resolver a questão. O cinema permeia essas novas discussões trazendo novos olhares para as imbricações entre imagem e movimento, além de reavivar discussões acerca da arte, seu propósito, seus objetos etc.

Deleuze também observa o modo pelo qual a fenomenologia lida com a questão da imagem e do próprio cinema, que seria oposta à abordagem de Bergson, e como ela se

ocupa da percepção natural, pois “[...] o movimento percebido ou realizado deve ser compreendido, evidentemente, não no sentido de uma forma inteligível (Ideia) que se atualizaria numa matéria, mas de forma sensível (Gestalt) que organiza o campo perceptivo em função de uma consciência intencional em situação.” (Deleuze, 2018, p. 96.) Dessa maneira, a forma inteligível, por um lado, se atualiza em matéria enquanto a forma sensível ordena o campo perceptivo de modo a cumprir uma função voltada à consciência intencional.

Segundo Deleuze, a concepção de Bergson diverge da fenomenológica por não considerar que a percepção natural possa servir como modelo para alcançar o movimento no cinema. Tomar a percepção natural como modelo se torna insuficiente por tomá-lo como sucessão de poses ou instantes. O modelo bergsoniano está voltado para uma mudança incessante do estado de coisas sem o auxílio de uma ancoragem para sua sustentação. Por essa razão, o cinema, mesmo criticado por Bergson, estaria em consonância com suas ideias, pois também não se sustenta por essa ancoragem da percepção fenomenológica já que os cortes que opera são, a um só tempo, um duplo imagem=movimento. Deleuze salienta que todas as imagens se confundem com os movimentos que operam e que recebem, em que está em jogo uma variação universal, sem centros de ancoragem, em que os conjuntos se tratam de planos de imanência que se atravessam sem cessar.

3.2. Bergson e cinema: por uma abertura deleuzeana

Esse subcapítulo se aventura por uma abordagem bergson-deleuzeana sobre o cinema e suas potencialidades. Buscamos alinhar nossa compreensão muito mais sobre o que pode o cinema do que sobre o que é o cinema. Deleuze (2018) compreende que o cinema passa de uma aproximação com a percepção natural das coisas para uma imagem-movimento. E Deleuze o faz retomando o pensamento de Bergson sobre tal compreensão acerca da imagem-movimento.

Ora, o que é novamente curioso, é que Bergson tinha descoberto perfeitamente a existência dos cortes móveis ou das imagens-movimento. Isto se deu antes de *A Evolução Criadora* e antes do nascimento oficial do cinema, em *Matière et Mémoire*, em 1896. A descoberta da imagem-movimento, para além das condições da percepção natural, constituía a prodigiosa invenção do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*. (DELEUZE, 2018, p. 8)

Explorando o universo das imagens em MM, Bergson reafirma a necessidade de ruptura com a espacialização do tempo e seus mecanismos representativos. Ao considerar que tudo é imagem, Bergson desloca nosso pensamento em direção a uma noção de que o universo é feito de imagens, tudo que está à nossa volta e nós mesmos somos imagens,

podendo ser imagens visuais, táteis, sonoras. E nessa toada, Bergson desenvolve as relações entre imagem e matéria identificando que dentre um universo de imagens existe uma em particular: o nosso corpo. Essa distinção importa no sentido de estabelecer implicações sobre a percepção das imagens. A imagem bergsoniana não pode ser concebida dissociada do movimento. Ao longo de MM Bergson evidencia que imagem e movimento são indissociáveis.

Através da publicação dos livros sobre cinema vimos como Deleuze desloca e instrumentaliza conceitos centrais da filosofia bergsoniana para promover uma intensa investigação sobre o cinema e, tangencialmente, seus encontros com a filosofia e a arte em sentido mais amplo. Deleuze, como vimos anteriormente neste trabalho, mostra como Bergson abordou importantes teses sobre os elementos constituintes do cinema, mesmo sem traçar relações sobre eles de modo a conceber sua força de criação. Os quatro comentários a Bergson presentes nos dois volumes da obra deleuzeana sobre a cinematografia fornecem, de certo modo, uma explicação de como o filósofo da diferença criou seus conceitos. Se outrora dissemos que Bergson profetizou o que o cinema apresentaria em suas realizações, agora podemos dizer que não há clarividência nisso, pois o esforço filosófico empregado para a criação de obra tão rica e conceitos tão potentes que ressoam através de variadas interseções, concepções e apropriações em outros filósofos e estudantes curiosos demonstram, por exemplo, sua abordagem intuitiva acerca do vigor da duração, da imagem e do movimento.

Entretanto, Deleuze articula as ideias de Bergson sobre os conceitos acima elencados e nos apresenta, de modo detalhado, as conexões que possibilitam conhecer os processos do pensamento no cinema. Além de propor uma taxonomia do cinema e trazer à baila uma nova dimensão dos conceitos bergsonianos relativos a esse objeto, Deleuze recria o pensamento de Bergson e compõe com ele as teses sobre a imagem, o movimento e o tempo, mais detidamente. Ao comentar Bergson, Deleuze faz emergir um novo bergsonismo enlaçado na transformação imanente das relações entre matéria e espírito atravessadas pela duração. Até mesmo o conceito mais emblemático de Bergson, pelo qual muitos o conhecem como o grande pensador, adquire novas nuances com recomposições feitas por Deleuze.

Em uma palestra realizada no ano de 1987 cuja plateia era composta por cineastas, intitulada “O ato de criação”, Deleuze estabelece distinções entre o objeto e o ofício filosófico e do mesmo par cinematográfico, afirmando mais uma vez que o que a filosofia faz é criar conceitos e, no caso do cinema, Deleuze diz que é criar blocos de movimento/duração. E vai além ao traçar aproximações entre todas as áreas criadoras

(arte, filosofia, ciência) quando diz que todas elas operam na constituição de espaço-tempo. “Se todas as disciplinas se comunicam entre si, isso se dá no plano daquilo que nunca se destaca por si mesmo, mas que está como que entranhado em toda a disciplina criadora, a saber, a constituição dos espaços-tempos.” (Deleuze, 1987, p. 4-5).

Nesse sentido, Deleuze reafirma os pontos de interseção entre o ato de criar entre arte e filosofia, reforçando a criação como algo que ocorre em devir, como uma necessidade do espírito. Constituir novos espaços-tempo é constituir novos arranjos de ideias e experimentações. Na mesma palestra, Deleuze observa que a arte é um ato de resistência que dura, que permanece, que continua através do tempo. Essa permanência nos faz resistir até mesmo à morte e se divide em duas facetas que se relacionam e culminam em uma afinidade indiscernível entre a arte e o povo, cuja existência também está em perpétua criação

O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens. Qual a relação entre a luta entre os homens e a obra de arte? A relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando afirmava: “Pois bem, falta o povo”. O povo falta e ao mesmo tempo não falta. “Falta o povo” quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe. (Deleuze, 1987, p. 14).

A interseção cinema-filosofia nos faz pensar na realização estética que a arte é capaz de operar. Partindo do entendimento de que é pela arte que outros mundos são capazes de emergir, o cinema cumprirá essa realização através do enlace das imagens e do movimento na composição da vida inundada de afetos, repleta daquilo que faz pulular o devir. Assim, “a imagem-mundo que o cinema libera constitui a própria realidade a que a filosofia também aspira quando pretende pôr o movimento e o tempo no pensamento (Arêas, 2003).” Corroborando tal afirmação, Deleuze aponta que os grandes autores de cinema não pensam com conceitos, mas com imagens- movimento e imagens-tempo.

Se o cinema é a realização de mundos e a filosofia criação conceitual, o mundo é ele próprio cinema, cinema em-si onde fulguram e vivem as imagens e as idéias. Todavia, assim como nenhuma imagem do pensamento esgota as idéias, do mesmo modo nenhuma imagem cinematográfica pode expressar a totalidade do mundo, simplesmente porque o Todo não se fecha sobre mundo nenhum. (Arêas, 2003, p. 2).

A relação entre cinema e filosofia é chamada por Ulpiano (1995) de conjugação por considerar que não há uma dinâmica hierárquica entre ambos. Para Ulpiano, cinema e filosofia atuam como sombras que se tocam mutuamente e que se interpenetram, não havendo competição, mas um tipo de cooperação que os atinge pela produção um do outro. Os conceitos filosóficos se associam à prática do cinema promovendo a conjugação

dos dois mundos, na mesma medida que a filosofia é alcançada pelos movimentos criados pelo cinema, o cinema abraça a filosofia e seus conceitos. Nas palavras de Ulpiano:

Então, neste momento, a filosofia e o cinema *não* fazem uma relação hierárquica, [em que] a filosofia seria uma prática de reflex[ão] sobre o cinema. *Não!* A filosofia e o cinema fazem uma... *conjugação*; fazem uma... *conexão*. São como *duas sombras* que se *tocam*, sem que uma seja mais do que a outra, mas que, *uma e outra*, ressoem dentro de cada uma. (Certo?) Então, quando o filósofo faz [sua] marcha sobre o cinema, a vida [dele] está *definitivamente* atingida pelos *movimentos*, pelas *linhas* e pelas *cores*, pelas *músicas* – que o cinema produziu. E, de *outra* forma, quando o cineasta se envolve com a filosofia, *já* jamais poderá deixar de conviver com a produção de conceitos. Então, é como se eu estivesse dizendo pra vocês que nós iniciamos essa aula constituindo uma epidemia – a *epidemia* da conjugação *filosofia e cinema*. (Ulpiano, 1995, aula de 18/07)

No prefácio de seu *Qu'est-ce que le cinéma?* André Bazin já nos adverte que seu livro não se pretende um resolutor de problemas, mas antes um enunciador ao afirmar que ao invés de pretender apresentar soluções busca conduzir sondagens para a reflexão. Sabemos que o cinema pode ser percebido, lido, visto, descrito e criticado de inúmeras maneiras a depender de inúmeros vieses, e nossa expectativa aqui se relaciona com a perspectiva de Bazin - não na sua importância coadunada a um vasto repertório - de não apresentar respostas fechadas, mas de adentrar na discussão das investigações sobre o cinema.

A arte, portanto, seria a expressão do pensamento desprendido das vicissitudes da manutenção da vida, atravessando as intempéries e as questões advindas dos embates entre a matéria e o espírito. Bazin (1991), ao falar sobre *Le mystère Picasso*, de Clouzot, aborda a criação não como uma relação de causa e efeito, mas como um engendramento da própria vida. O filme de Clouzot acompanha Picasso no seu processo de criação com a intenção de “mostrar” Picasso, e não de explicá-lo. Observar o artista em sua criação não pressupõe que dali se conheça todo o possível dele, mas encaminha a compreensão de que a duração é parte integrante da obra realizada, colocando-a em evidência, como uma amostra.

Tomando a pintura como um “quadro que existe no tempo”, a abordagem de Bazin (1991) segue por uma noção de duração pictural, traçando uma composição espaço-temporal, mas fora da lógica comumente compreendida do espaço-tempo, e sim pelo entendimento do espaço como um “ambiente” no qual a pintura será afetada pela duração e sua realização percorre um fluxo de criação engendrado no tempo. Para Bazin (1991), o espaço é um meio para manifestar a invenção criadora do artista. Nesse ponto, como visto, Deleuze (1987) situa como os espaços-tempos são tudo que existem na experiência estética da criação, cujas relações se dão fora da linearidade e de categorias fixas, mas por um plano conectado e inventivo de onde fluem os blocos de duração/movimento.

A análise de Bazin sobre a criação de Picasso percorre a composição dos quadros como um fluxo da duração em que o trabalho seriado da pintura requer, de certo modo, uma paralisação, uma retenção em momentos, que serão substituídos no momento seguinte por uma nova composição, o que o autor chama de “séries”. não se trata de revelar os esboços até a peça final, acabada, mas de considerar que cada série é parte componente da obra, que o “entre” também está inserido. picasso revela que “seria preciso mostrar os quadros que estão sob os quadros” (apud BAZIN, 1991, p.180-181), evidenciando que o trabalho da artista é, como diria Deleuze (1981), retirar o clichê da obra, tomar a tela com a pintura já ali presente, sendo a função do artista revelá-la, como explicitado na passagem a respeito de Francis Bacon:

Pelo contrário, a pintura moderna está invadida, sitiada pelas fotografias e pelos clichês que se instalam sobre a tela antes mesmo que o pintor comece seu trabalho. De fato, será um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície branca e virgem. A superfície já está toda investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais é necessário romper. (Deleuze, 1981, p. 6)

Nesse sentido, Bazin (1991) analisa a composição pictórica do artista e elabora a ideia de uma duração pictural muito calcada no conceito bergsoniano. Embora, como vimos, a relação de Bergson com o cinema seja permeada por críticas a uma ilusão ou a uma imitação, a contribuição dos conceitos bergsonianos se mostra profícua para a compreensão das engrenagens do tempo e da imagem no cinema. Bazin (1991, p. 181) aponta que “só o cinema, porém, podia resolver radicalmente o problema, fazer passar as aproximações grosseiras do descontínuo ao realismo temporal da visão contínua; mostrar, enfim, a própria duração.”

Deleuze (2018b) vai alargar essa noção ao apresentar a imagem-cristal¹² como aquela que sintetiza o desdobramento do tempo, como o conceito que conjuga de modo mais completo, talvez, as teses bergsonianas sobre o tempo, pois afirma a coexistência da duração (repelindo a ideia de sucessão cronológica) ao passo que defende a conservação do passado em si mesmo.

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante entre presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se *vê no cristal*. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo [...] (Deleuze, 2018b, p. 102).

¹² A imagem-cristal será melhor investigada a partir desse ponto do trabalho.

A proposta de se pensar a pulsão como operadora da montagem da imagem exige, de início, um confronto com a tradição psicanalítica que fundou este conceito. O termo *Trieb*, utilizado por Freud, aparece em seus textos metapsicológicos como uma tendência interna que visa a uma meta, operando através de um objeto que lhe é contingente. Na célebre definição de 1915, Freud estabelece a pulsão como um conceito de fronteira entre o somático e o psíquico, uma força que representa as exigências do corpo ao psiquismo (FREUD, 1915).

Para Freud, a pulsão é caracterizada por quatro elementos: uma fonte, uma pressão, uma meta e um objeto. Seu modelo se estrutura a partir de uma tensão interna que busca a redução, sendo o objeto apenas um meio para essa descarga. Tal estrutura conserva um certo modelo de homeostase, ainda que operando nos confins da razão e do inconsciente. No entanto, como aponta Deleuze em *Crítica e Clínica* (1997), essa estrutura tende a tornar a pulsão demasiado dependente da lógica representacional do desejo. A pulsão é, nesse enquadramento, um vetor que busca um fim determinado por uma falta: ela nasce da carência e culmina em uma descarga.

É precisamente contra essa lógica teleológica que Deleuze propõe um deslocamento: em vez de pensá-la como orientação rumo à descarga, a pulsão deve ser compreendida como emissão de intensidade, uma energia imanente ao corpo que não visa à redução da tensão, mas à sua produção e circulação. O corpo deixa de ser sede de uma exigência a ser resolvida e torna-se campo de variação de forças, superfície de inscrição das intensidades e das dobras do tempo.

Na leitura de Deleuze (1997), sobretudo em seu ensaio sobre *Bartleby*, a pulsão não é um impulso natural, mas uma maquinaria linguística e estética, ligada à produção de sentido. Ela não remete à falta, mas à afirmação de um campo de forças sem forma e sem sujeito. A pulsão, assim, não é o que encaminha o sujeito à realização de um desejo, mas o que desestabiliza o sujeito, o que o atravessa e desorganiza, instaurando um intervalo entre o mundo e a ação.

É possível considerar, portanto, que no cinema, especialmente no de David Lynch, a pulsão se converte em princípio formal de montagem. Não no sentido técnico da justaposição de planos, mas enquanto força que organiza os cortes, os tempos e os afetos da imagem. A pulsão se manifesta não apenas no conteúdo das cenas, mas na própria maneira como as imagens são compostas e desconstruídas, como as sequências se dobram sobre si e os corpos vibram diante de uma ausência de ação. O corte se torna mais do que um recurso de continuidade: ele é o traço de uma violência que se imprime no tempo da imagem.

Tomando Mulholland Drive como exemplo, o delírio pulsional que atravessa Diane/Betty não se traduz em ações, mas em montagens descontínuas de imagens, em torções da narrativa, em cenas que se repetem com variações imperceptíveis como se a montagem fosse ela mesma o campo de manifestação das intensidades. Como nota Tavares (2011), a tradução do termo *Trieb* como instinto no Brasil apagou por décadas a potência filosófica do conceito de pulsão, especialmente no que ele tem de impessoal e não-animal. A pulsão freudiana, mesmo em suas leituras mais radicais, conserva algo de uma antropologia do desejo. Já a pulsão em Deleuze opera como um agenciamento não-humano, uma vibração do corpo sem órgão, um grito mudo que deforma a imagem e o tempo.

Dessa forma, pensar a pulsão como montadora da imagem é reconhecer que ela funda um tipo de cinema que não se organiza pela lógica da narrativa, mas por afetos e intensidades. É a pulsão que convoca os fantasmas, que distorce os rostos, que quebra a causalidade. Em *Mulholland Drive*, o corpo de Naomi Watts não representa um eu psicanalítico: ele é montado por forças que o ultrapassam, dobrado por sonhos, delírios e ruídos que não remetem a um interior a ser interpretado, mas a um fora que se expressa pela carne.

A crítica de Deleuze ao *Trieb*, portanto, nos permite pensar a pulsão não como caminho para a descarga, mas como força de descontinuidade, de variação e de composição estética. Uma montagem pulsional não é o efeito de um sujeito em crise, mas a expressão de um cinema que pensa com o corpo, que faz do delírio o seu método e da carne o seu plano de imanência.

3.3. Considerações acerca do sonho

Antes de nos debruçarmos sobre o sonho, importa que situemos o cone da memória proposto por Bergson em *MM*. Para explicar a dinâmica movente da duração em sua relação com a memória, Bergson lança mão de uma aproximação por meio da figura de um cone invertido, cuja ilustração representa o toque do passado no presente em que virtual e atual cooperam mutuamente. A descrição de Bergson (1999, p. 177-178) do cone:

Se eu representar por um cone SAB a totalidade das lembranças acumuladas em minha memória, a base AB, assentada no passado, permanece imóvel, enquanto o vértice S, que figura a todo momento meu presente, avança sem cessar, e sem cessar também toca o plano móvel P de minha representação atual do universo. Em S concentra-se a imagem do corpo; e, fazendo parte do plano P, essa imagem limita-se a receber e a devolver as ações emanadas de todas as imagens de que se compõe o plano.

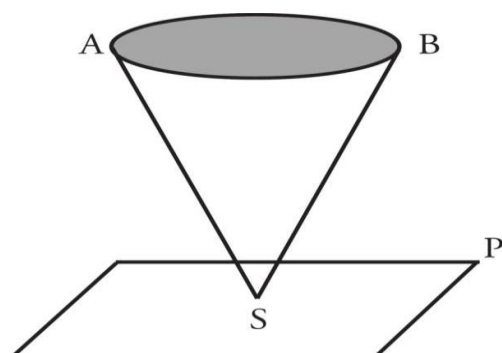


Figura 1 - Cone da Memória

Nesse sentido, os sonhos seriam com aberturas no cone, liberando uma passagem contínua, constante, como se fosse uma avalanche imagética, cujas lembranças estão em disputa para passar pela estreita ponta em contato com o presente. Noutro momento, os sonhos enquanto fluxos de memória agora jorrando intensamente para fora do cone, tentando escapar ao aprisionamento da ação orientada, resistindo ao uso utilitário que fazem de si. Essa poderia ser uma maneira de se considerar o funcionamento do sonho a partir do que o bergsonismo nos apresenta, haja vista que o sonho é um momento peculiar no tratamento imagético. O mundo onírico se abre em sugestões abrangendo modos distintos de investigação. No tratamento clássico do sonho orientado pela psicanálise, muitos caminhos são possíveis para o que se convencionou tratar por interpretação calcada na ideia de representação. Um dos trabalhos mais conhecidos e revisitados sobre o tema nos remonta a Freud e a publicação de “A interpretação dos sonhos” em que articula seis processos da elaboração dos sonhos pelo inconsciente, quais sejam, condensação, deslocamento, dramatização, representabilidade, inteligibilidade e simbolização. Embora Freud considere a imagem na formação onírica, ele o faz de modo bastante distinto de Bergson. Em Bergson a imagem é lembrança.

Ao considerar as contribuições de Freud à teoria do sonho, nota-se que a imagem onírica, longe de ser tomada como expressão direta da experiência, é compreendida como uma elaboração secundária de conteúdos inconscientes. Observa-se que em A Interpretação dos Sonhos, Freud (2016) descreve o processo de formação onírica a partir de seis operações psíquicas fundamentais, a saber: condensação, deslocamento, dramatização, representabilidade, inteligibilidade e simbolização. Ocorre que tais operações configuram uma espécie de “trabalho do sonho”, pelo qual conteúdos latentes, originados no inconsciente e relacionados a desejos reprimidos, são transformados em conteúdos manifestos passíveis de recordação. A imagem do sonho, assim, não se apresenta como um dado imediato da consciência, mas como uma construção

intermediária, cifrada e simbólica. Ela oculta, distorce ou substitui os elementos originais que deseja expressar, obedecendo às exigências da censura psíquica e da linguagem representacional.

Portanto, para Freud, a imagem no sonho tem função simbólica: ela representa, de forma disfarçada, um conteúdo oculto. Trata-se de uma operação de travessia e encobrimento, cujo sentido só pode ser revelado por meio da interpretação analítica. Nesse processo, o tempo é comprimido, condensado e rearranjado sob os princípios do desejo e da censura, funcionando como material da elaboração, e não como duração vivida (Laplanche e Pontalis, 1988).

Já em Bergson, a imagem tem um estatuto completamente distinto. Em vez de operar como símbolo de algo oculto, ela é considerada uma forma de presença da memória, um fenômeno da duração que se manifesta diretamente à consciência, sem necessidade de tradução ou decodificação. Em *Matéria e Memória*, Bergson (2006) propõe que a imagem é o elo entre a matéria e a consciência; ela não representa algo que está por trás, mas atualiza virtualidades do passado que escapam à função utilitária da ação. No sonho, esse mecanismo se intensifica: o sujeito, ao suspender a orientação prática da percepção, libera o fluxo da memória pura, e a imagem emerge como manifestação sensível de um tempo que não se submete ao presente. Nesse sentido, o sonho é um estado em que as imagens-memória ganham prioridade sobre as imagens-percepção, e revelam a complexidade da duração em sua forma mais livre e criadora.

A diferença que se observa entre ambos os autores reside, assim, na imagem e na forma como cada um compreende o tempo e a memória. Enquanto Freud concebe o sonho como uma representação simbólica e dissimulada de conteúdos recalçados, Bergson o entende como expressão direta da memória em estado puro, em sua qualidade mais dilatada e menos sujeita à organização da ação prática. Infere-se, portanto, que o sonho, em Bergson, não busca esconder, mas expor de maneira sensível e imediata os movimentos do espírito na duração.

É precisamente essa distinção que será radicalizada por Deleuze. Em *A Imagem-Tempo*, o filósofo retoma a crítica bergsoniana à representação e articula a imagem onírica como um tipo de imagem-tempo, onde não há mais correspondência causal entre o que se vê e o que se representa (Deleuze, 2005a). No cinema moderno, exemplificado por diretores como Resnais, Antonioni e o próprio David Lynch, o sonho não mais revela um conteúdo simbólico a ser interpretado, mas compõe planos de afecção, cortes sensoriais, blocos de tempo. A imagem onírica, nesse contexto, torna-se expressão de um tempo desconexo, de um pensamento que se faz visível, de um devir não representável.

Deleuze e Guattari (1995), por sua vez, recusam o modelo freudiano centrado na representação e na estrutura edipiana do desejo, defendendo, em oposição, um regime esquizoanalítico das imagens e dos fluxos. Nesse modelo, os sonhos não seriam “mensagens codificadas” do inconsciente, mas manifestações intensivas de máquinas desejantes que operam em um campo de imanência, sem sujeito fixo ou significante privilegiado. O sonho, para eles, seria mais da ordem do diagrama do que da simbologia, um plano de composição intensivo de afetos e perceptos, não de signos. Esse entendimento desloca o foco do conteúdo representado para o modo de composição das intensidades.

Retomando essas perspectivas, podemos afirmar que o sonho, em Bergson e em Deleuze, rompe com a função codificadora da imagem freudiana e se afirma como campo de atualização do virtual, como força criadora que participa do real. Ele não é sintoma de um desejo inconsciente disfarçado, mas sim fluxo da memória em estado de liberdade, imagem da duração vivida em sua potência mais pura. Nessa chave, a avalanche imagética evocada no cone de Bergson não deve ser interpretada, mas atravessada como experiência estética. Trata-se de entrar na lógica do sonho, e não de decifrá-lo, de criar com ele, não de revelá-lo. É esse gesto, intensamente filosófico e artístico, que justifica a aproximação entre o universo onírico, o cinema e a criação como movimento metafísico.

A afirmação de Bergson de que o sonho não cria não desfaz seu papel na criação. Como isso poderia ser possível? Na medida em que o sonho atua como uma enxurrada de lembranças em fuga, todas dispostas a se atualizarem em simultaneidade, temos a memória da criação que se realizou, retomamos em flashes embaralhando a criação. Poderíamos pensar no sonho como um esboço da criação? O argumento da não criação não impede que se possa criar com o sonho, que ele não possa funcionar como elemento desencadeador do jorro que elabora o novo a partir do passado, pois a criação não nega o passado, não nega, portanto, a memória nem a lembrança, todo o acúmulo que se aglomera no interior do cone pode escapar em processo criador. É necessário que possamos compreender as diferenças entre as lembranças, situar de que modo cada uma se situa e se relaciona com o passado, o presente e a criação.

Não há problema em agir para sobreviver, porém não há também ato criador nisso. A criação pode servir à existência, mas não de modo utilitário, mecânico. A razão de ser da criação não é o de fazer existir de modo automático, mas antes de uma existência que sustente o espírito e o faça bailar com o devir. A duração tem outro ritmo no sonho? Como pensar a duração no âmbito alheio à vigília? Os fantasmas do sonho são as lembranças que tentam escapar por uma estreita porta, todas ao mesmo tempo, num

imenso fluxo que nenhuma percepção é capaz de deter. o encontro de rios revoltos que são as lembranças tentando passar desembocam em mares de sonhos turbulentos, muitas vezes desconexos, profundos e agitados.

Bergson explicita em MM (p. 209) que o papel do corpo não é o de ser um repositório de lembranças avolumadas no *continuum* da vida, mas antes acionar tais lembranças conforme as situações da vida utilitária se apresentem. Em “O sonho”¹³ Bergson aborda as relações entre percepção e memória presentes tanto no estado de vigília quanto no estado onírico. Em sua elaboração, salienta para sua plateia que o assunto é denso e não será esgotado, afora poder ser uma questão elucubrada por diferentes áreas do conhecimento, da filosofia à medicina. De saída, Bergson apresenta o sonho como uma ilusão: vários objetos desfilando diante de nós e nenhum deles de fato existentes.

No entanto, Bergson afirma que o sonhar é um abandono da vontade em que “estar desperto e querer são a mesma coisa” e o sonho “é a vida mental inteira menos o esforço de concentração”. Desta feita, no sonho e na vigília temos as mesmas faculdades, relaxadas em um caso e tensionadas no outro, ou seja, o sonhador e o desperto se diferem pelo esforço empregado, porque lembrança, raciocínio e percepção estão presentes em ambos, mas em cada um funciona de modo diferente, assim, o eu que sonha é um distraído. Ora, ainda que Bergson nos oriente a uma concepção de que o sonho não cria, há uma aproximação entre as características do sonhador e do artista em que ambos não estão “atentos” às exigências da vida utilitária e cujas memórias (que na vigília servem à ação de manutenção da vida) podem adquirir outras recomposições. Diante disso, podemos encaminhar nossa investigação para uma compreensão da criação também como um processo de composição e recomposição de elementos dados (memória) em vista do novo. Novos fluxos, novas associações e novas atualizações fazem parte de um processo criador livre, espontâneo e que se alia ao caos para experimentar novas imagens do pensamento que não estão limitadas ao que foi, mas ao que pode vir a ser. O fluxo do devir ultrapassa a memória e, por isso, cria.

O próprio Bergson (2004) afirma que o artista, em seu processo de criação, tenderá a colocar em sua obra elementos da sua vida interior que foram “registrados” e guardados consigo. Esse não seria o retrato do efeito da memória? Nos recôncavos da vida interior habitam uma memória pura que interage com a experiência real, vívida e criadora, e dela se extrai estados do espírito que ambiciona “revelar-nos a natureza”.

Aludimos aqui à estranha fusão que o sonho muitas vezes realiza entre duas pessoas que se unificam, ainda que continuem distintas. Ordinariamente, uma

¹³ Conferência feita no Instituto Geral Psicológico em 26 de março de 1901, tradução Jonas Gonçalves Coelho.

das personagens é o próprio sonhador. Sente que não deixou de ser o que é, mas nem por isso deixa de ser outro. É ele e não é ele. (2004, p. 142)

3.3.1. *Sonho e criação: do movimento onírico ao ato criador*

O presente subtópico se debruça sobre as relações entre sonho e criação como um campo de interseção em que o ato criador decorrerá de um movimento inicial (ou remanescente) do estado onírico. Pensar o sonho como um elemento criador compreende um dos escopos deste trabalho, uma vez que pretendemos mergulhar no pensamento bergson-deleuzeano e emergir com outras conexões possíveis, propondo novas montagens a partir daquilo que esses autores nos apresentam.

As ideias elementares e inquietantes que nos orientam por esse percurso são advindas das aulas do professor James Arêas durante o curso de Doutorado. Na discussão dos livros de Deleuze sobre cinema, o professor Arêas perscrutou a natureza do sonho e sua faceta cinematográfica, trazendo à baila os movimentos de contração e sombreamento, matéria sensível, fusão, fora e dentro, reconhecimento, memória e afecção.

O sonho, mesmo que compreendido como uma experiência lacunar, não é da ordem do puro inconsciente - ainda que alguns pontos estejam encobertos -, pois se trata de uma manifestação dos elementos do eu profundo, como em uma imersão nas entranhas abissais do espírito. Assim, o sonho passa de uma experiência oriunda do corpo e atinge o cone bergsoniano, circula dentro dele num relaxamento do sensório-motor e no afrouxamento da percepção, e atinge o grande circuito. O corpo adquire, portanto, uma dimensão catalisadora no engendramento do sonho e suas relações de entrelaçamento memória-percepção-criação, visto que “Nosso corpo, com as sensações que recebe de um lado e os movimentos que é capaz de executar de outro, é, portanto, aquilo que efetivamente fixa nosso espírito, o que lhe proporciona a base e o equilíbrio.” (Bergson, 1999, p. 203).

Para que servirão essas imagens-lembranças? Ao se conservarem na memória, ao se reproduzirem na consciência, não irão elas desnaturar o caráter prático da vida, misturando o sonho à realidade? Seria assim, certamente, se nossa consciência atual, consciência que reflete justamente a exata adaptação de nosso sistema nervoso à situação presente, não descartasse todas aquelas imagens passadas que não são capazes de se coordenar à percepção atual e de formar com ela um conjunto útil. No máximo algumas lembranças confusas, sem relação com a situação presente, ultrapassam as imagens utilmente associadas, desenhando ao redor delas uma franja menos iluminada que irá se perder numa imensa zona obscura. Mas vem um acidente que perturba o equilíbrio mantido pelo cérebro entre a excitação exterior e a reação motora; afrouxe por um instante a tensão dos fios que vão da periferia à periferia passando pelo centro, e logo as imagens obscurecidas reaparecerão em plena luz: é esta última condição que se realiza certamente no sono quando sonhamos. (MM, p. 92)

No entanto, fixar-se ao aspecto motor das imagens-lembranças, ou melhor, considerar as imagens lembranças como dispositivos que somente orientam a ação é se afastar do mais fundamental, daquilo que as imagens lembranças podem nos oferecer, a intimidade com a duração. O acidente que perturba o equilíbrio, o sonho, pode engendrar experiências diretas com a duração, fomentando ideias quando as imagens lembranças se soltam da necessidade da formação de um conjunto útil. Nesse sentido, podemos considerar que no sonho as ideias se desprendem das amarras da ação e permanecem, mesmo na vigília, em ato.

Experimentamos algo semelhante em certos sonhos, em que não imaginamos nada de extraordinário, mas através deles ressoa, porém, não sei que nota original. É que, quanto mais se desce nas profundidades da consciência menos se tem o direito de tratar os factos psicológicos como coisas que se justapõem. [...] A ideia do futuro, preenhe de uma infinidade de possíveis, é, pois, mais fecunda do que o próprio futuro, e é por isso que há mais encanto na esperança do que na posse, no sonho do que na realidade. (Bergson, duas fontes p.15-16)

A perturbação do equilíbrio da percepção calcada no atual como que à espreita para garantir uma utilidade à ação pode ser observada, por exemplo, em Sherlock Jr, de Buster Keaton, quando temos uma mistura do sonho à realidade, em um embaralhamento das imagens-lembrança, visto que o sonho se abre para a ambiência e é “penetrado” por ela, mas também passa para a formação de novas imagens através da montagem, servindo como um oportuno exemplo da montagem tanto como seleção de imagens oníricas quanto como composição cinematográfica.

Ora, o sonho é um relaxamento. Ficar em contato com as coisas e com os homens, só ver o que existe e só pensar no que tem nexos, tudo isso exige um esforço ininterrupto de tensão intelectual. O bom senso é esse esforço. É trabalho. Mas desligar-se das coisas e mesmo assim perceber imagens, romper com a lógica e mesmo assim ainda unir ideias, isso é apenas jogo ou, se preferirem, preguiça. O absurdo cômico nos dá, portanto, em primeiro lugar a impressão de um jogo de ideias. Nosso primeiro movimento é associar-nos a esse jogo. E nos poupamos da fadiga de pensar. Mas poderemos dizer o mesmo das outras formas do risível. Há sempre no fundo da comicidade, dizíamos, a tendência a deixar-se resvalar ao longo de uma vertente fácil, que é no mais das vezes a vertente do hábito. Já não buscamos adaptar-nos e readaptar-nos incessantemente à sociedade de que fazemos parte. Relaxamos a atenção que deveríamos à vida. Assemelhamo-nos mais ou menos a um distraído. Distração da vontade, admito, até mais que da inteligência. Distração ainda, porém, e, por conseguinte, preguiça. Rompemos com as conveniências assim como há pouco rompíamos com a lógica. Enfim, assumimos ares de quem está brincando. Aqui também nosso primeiro movimento é de aceitar o convite à preguiça. Por um instante pelo menos, entramos no jogo. E nos poupamos da fadiga de viver. (2004, p. 145)

Assim também podemos notar na passagem em que Deleuze fala sobre a relação da montagem com o tempo, bem similar à noção “passagem” em jorro pelo cone da memória no estado onírico, pois “Infinitamente dilatado, o presente tornar-se-ia o próprio todo; infinitamente contraído, o todo passaria através do intervalo. O que emerge da

montagem ou da composição das imagens-movimento é a Ideia, esta imagem indireta do tempo” (Deleuze, 2018a, 41)

Ainda que o sonho não tenha papel central na criação, ele pode operar de modo tangencial, qualificando afetos e sugerindo um movimento de coincidência entre o interior e o exterior a nós, visto que a atenção à vida está suspensa, pois não há a necessidade de agirmos para a sobrevivência. A não criação é no sentido de que o sonho não faz surgir imagens inteiramente novas no seu próprio fluxo, no encadeamento de sensações visuais que se apresentam, entretanto, o sonho promove conexões com impressões “despercebidas” quando do estado de vigília e que se mostram no estado onírico. Decerto que as imagens no sonho muitas vezes aparecem enevoadas, confusas e mesmo difusas, mas se essas imagens surgem como lembranças, elas evocam, em certa medida, a novidade, já que pela existência mesma do conjunto de lembranças e do volume inteiro dos circuitos virtuais do tempo, nossa consciência se transforma, não podendo ser idêntica ao que já fora.

Dessa sobrevivência do passado resulta a impossibilidade de uma consciência passar duas vezes pelo mesmo estado. Por mais que as circunstâncias sejam as mesmas, não é mais sobre a mesma pessoa que age, uma vez que a tomam em um novo momento de sua história. Nossa personalidade, que se edifica a cada instante a partir da experiência acumulada, muda incessantemente. Ao mudar, impede que um estado, ainda que idêntico a si mesmo na superfície, se repita algum dia em profundidade. É por isso que nossa duração é irreversível. Não poderíamos reviver uma sua parcela, pois seria preciso começar por apagar a lembrança de tudo aquilo que se seguiu. Poderíamos, a rigor, riscar essa lembrança de nossa inteligência, mas não de nossa vontade. (Bergson, 2005, p. 6)

A lembrança é o poder e a forma pela qual os sonhos são constituídos, é ela quem converte sensações, percepções e imagens da vigília em material onírico, mas seu funcionamento muda a depender do estado em que suscita. Durante a vigília, as lembranças estão ligadas às situações presentes, às ações e às preocupações que o momento exige, sendo acionadas de acordo com as demandas que se insurgem. Entretanto, a memória não tem apenas a função de cooperar com as ações cotidianas e nem toda lembrança está “próxima” da ponta do cone. Algumas lembranças estão alocadas nos mais profundos recantos de nossa memória e se encontram em um estado de lembranças-fantasmas. Muitas dessas lembranças são despertadas no momento que a atenção à vida se afrouxa. Esse momento é o sono. O sonho pode não funcionar como elemento no desenvolvimento de invenções voltadas às coisas úteis, contudo em arte a criação não serve a um propósito utilitário, senão a um impulso de vida que cria e recria em direções variadas, divergentes, inesgotáveis.

Segundo Bergson (1988), o afrouxamento das tensões que regulam a vida revela a possibilidade de outra relação com a duração desatrelada do espaço e capaz de atingir as qualidades puras, pois não se trata a duração como passível de quantificação, algo que altera nossa interioridade e conseqüentemente nossa relação com o mundo. Desmaterializar o tempo, arrancar os reguladores que regem nossa vida orgânica e permitir o acesso imediato à duração é, pois, algo que o sonho nos oferece e desimpede o jorro vital de transbordar em criação.

O sonho coloca-nos precisamente nestas condições; porque o sono, ao afrouxar o jogo das funções orgânicas, modifica sobretudo a superfície de comunicação entre o eu e as coisas exteriores. Não medimos já, pois, a duração, mas sentimo-la; de quantidade retorna ao estado de qualidade; (Bergson, 1988, p. 88)

Da insurgência dessas imagens-lembrança, como ocorre a seleção para que elas desfilem no sonho? A montagem do sonho é feita a partir de seleção? Há uma seleção prévia das imagens que se apresentam?

A montagem do sonho, se é que se pode usar esse termo sem reservas, não opera segundo os critérios tradicionais de organização formal. Não há causalidade linear, nem hierarquia entre primeiro e segundo plano, nem mesmo um plano de totalização, o que se vê é o efeito de uma lógica disjuntiva, de uma articulação que mais se aproxima do rizoma do que da árvore genealógica do sentido. Nesse ponto, a aproximação com o pensamento de Deleuze e Guattari (1980) é inescapável: a lógica do sonho, como a da criação artística, é rizomática, não fundacional. Não parte de um princípio, mas de uma multiplicidade de linhas, movimentos e intensidades.

Nesse processo de emergência das imagens-lembrança no sonho, não há um sujeito que escolhe, mas uma disposição do próprio corpo, ou melhor, do corpo sem órgãos, que permite o surgimento de zonas de indiscernibilidade entre lembrança e afeto, passado e presente, interior e exterior. O sonho não se monta com imagens para representar algo, mas para vibrar com a própria matéria do tempo, como se aquilo que emerge fosse o índice de uma força mais profunda, uma pulsão do real que se desgarrar da forma representacional.

Como lembra Brian Massumi (2002), o movimento do corpo não é apenas reativo, mas carregado de potência virtual. É uma pré-forma de pensamento e de sensação, um campo de virtualidades que escapam da codificação subjetiva. A imagem do sonho não remete a um conteúdo escondido a ser desvendado, mas é ela própria uma “parábola do virtual”, ela atualiza, sob a forma sensível, uma série de potências que não podem ser reduzidas nem ao sentido nem ao simbólico.

Ao sonhar, o corpo se desorganiza da sua função adaptativa. Ele já não age para se mover no espaço, mas se deixa afetar em temporalidades difusas. Como se as imagens, agora, não fossem mais moldadas por propósitos, mas pelo próprio prazer da deriva, da flutuação, das dobras entre sentidos, é nesse ponto que a aproximação com Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1973), se mostra fecunda. O sonho compartilha com a escritura voluptuosa de Barthes a recusa do ponto fixo, a renúncia ao sentido único. “O texto de prazer é aquele que desfaz, descontrói, dispersa”, escreve Barthes. Assim também é o sonho, ele não edifica uma interpretação, mas desorganiza o sujeito que sonha, desobriga-o da necessidade de coerência.

Se tomarmos a montagem onírica a partir dessa perspectiva, ela se aproxima da montagem cinematográfica rizomática. Há, em ambas, um jogo de disjunção produtiva. Não se trata de reconstituir uma narrativa, mas de experimentar sensações novas, blocos de afeto, cortes e religações que não obedecem a um plano lógico, mas a uma cartografia intensiva do vivido. A montagem do sonho não é diferente de uma criação por linhas de fuga. São rupturas no tecido contínuo da percepção comum, onde irrompem agenciamentos outros, sujeitos possíveis, velocidades impensadas. O que importa não é o que a imagem “diz”, mas o que ela faz sentir, aquilo que ela desarma na estrutura da representação.

Essa dinâmica pode ser situada no coração mesmo do ato criador: criar é montar, mas montar não segundo um plano prévio, e sim segundo um acontecimento do sensível que nos atravessa. A montagem é um campo de forças, uma zona de indiscernibilidade em que passado e presente, dentro e fora, lembrança e percepção se contaminam. O sonho é, por excelência, o lugar onde essa montagem se exerce como liberdade e vertigem.

Desse modo, podemos propor que o ato criador, em sua vertente mais radical, não representa nada: ele organiza zonas de indiscernibilidade, justaposições impossíveis, afetos paradoxais. Como no cinema de David Lynch, em que o sonho não é uma sequência isolada da trama, mas o próprio campo de composição estética, o campo da montagem da subjetividade em crise, onde toda identidade já aparece como falência do Eu. E é por isso que sonhar, criar e viver se tornam, no fundo, expressões da mesma potência: a de suspender o mundo tal como está, para abrir espaço ao que ainda não se deixou dizer nem ver.

Antes de insistirmos na composição onírica traçando paralelismo com a montagem no cinema, é importante elucidarmos a que estamos classificando desta maneira. Do ponto de vista técnico, Xavier (1983) constata que se chama montagem uma série de processos relativos à imagem cinematográfica, partindo de diversos planos para

a constituição de uma cena, várias cenas para se obter uma sequência e muitas sequência para a construção de um filme inteiro. Porém, a montagem não se resume a uma técnica de edição cinematográfica, ela confere ritmo e sentido, podendo liberar ou aprisionar o tempo. Disso resulta um distanciamento do espaço em direção ao tempo e permite o reencontro com uma pluralidade qualitativa.

Quando tratamos da montagem, não estamos nos referindo apenas a um procedimento técnico de ordenação de planos e cenas, mas à própria lógica de composição do sentido, do tempo e da experiência cinematográfica. A montagem é aquilo que estrutura a passagem de uma imagem a outra, criando tanto continuidade quanto descontinuidade, dependendo do regime que a organiza.

Ismail Xavier (1983), ao pensar o cinema clássico e moderno, observa que a montagem, ainda que nasça da técnica de junção entre diferentes planos, passa a exercer um destaque na constituição da narrativa e na construção do olhar do espectador. Em sua obra *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Xavier argumenta que a montagem, mais do que costurar imagens, articula sentidos, manipula o tempo e cria vínculos entre espaço e ação. Assim, no cinema narrativo tradicional (como o de Hollywood), a montagem busca a fluidez da ação e o apagamento de suas próprias marcas. Já no cinema moderno, a montagem pode se tornar visível, descontínua, até mesmo opaca, colocando o espectador diante de um jogo de forças sensoriais e temporais que exige sua participação ativa na construção de sentido.

De acordo com Xavier (1983), a montagem “não apenas ordena o tempo, mas o qualifica, impõe-lhe direções, abre e fecha circuitos de significação”. Ou seja, ela não é neutra: ela direciona o olhar, interrompe ou prolonga a duração, e inclusive pode criar ritmos que aproximam o cinema da música ou do sonho. A montagem, por isso, é mais do que uma operação técnica; ela é um modo de organização do pensamento no tempo.

É nesse ponto que encontramos uma inflexão decisiva na filosofia do cinema de Gilles Deleuze. Para Deleuze, a montagem é cerne do cinema, porque é ela que determina o tipo de imagem que se está criando: imagem-movimento ou imagem-tempo (Deleuze, 2005a). No cinema clássico, a montagem obedece a um regime sensório-motor, isto é, uma lógica de continuidade, de causa e efeito, onde as imagens são articuladas para compor uma ação coerente. É o que Deleuze denomina como “sistema orgânico da montagem”, que corresponde ao cinema narrativo da ação e do drama. Nesse caso, a montagem tem a função de esconder sua operação, de suturar, de garantir a verossimilhança da narrativa.

Mas com o advento do cinema moderno, e especialmente após a Segunda Guerra Mundial, esse regime entra em crise. O personagem deixa de agir diretamente sobre o mundo, o encadeamento lógico das ações se rompe, e a montagem passa a operar não mais entre movimentos, mas entre tempos. O que Deleuze propõe então é uma inversão radical: a montagem deixa de organizar o movimento e passa a organizar o tempo, ela se torna expressão direta da duração, no sentido bergsoniano. Daí que a montagem moderna, longe de obedecer à lógica clássica da ação, passa a produzir fendas, interstícios, intervalos qualitativos entre as imagens. Ela já não une, mas separa, não resolve, mas intensifica (Deleuze, 2005b).

A montagem, assim, torna-se o lugar da criação de ritmos, de afetos, de forças que não se deixam representar. É por isso que Deleuze afirma que a montagem moderna desorganiza o tempo cronológico para fazer surgir o tempo puro, o tempo como heterogeneidade qualitativa, como cristal. A montagem, nesse regime, rompe com a linearidade e se aproxima do sonho, da memória, da fabulação.

Portanto, quando Xavier (1983) aponta que a montagem pode “liberar ou aprisionar o tempo”, ele se aproxima, em alguma medida, da ideia deleuzeana de que a montagem é o dispositivo que define o regime temporal de um filme. A diferença está no modo como cada autor concebe essa operação: enquanto Xavier parte da análise semiótica e estética do discurso cinematográfico, preocupado com o modo como os elementos narrativos e visuais se organizam para constituir sentido, Deleuze opera uma transmutação filosófica, tomando o cinema como pensamento em ato, e a montagem como seu vetor mais radical.

A montagem, em Deleuze, não é apenas um procedimento formal, mas um ato de pensamento, é por meio dela que o cinema alcança sua potência filosófica. Ela articula os tempos, convoca as durações, coloca em cena a própria imagem do tempo. Nesse sentido, é possível entender a montagem como uma operação que organiza os modos de existência das imagens.

Quando se propõe um paralelismo entre a montagem cinematográfica e a composição onírica, é esse deslocamento do eixo espaço-ação para o eixo tempo-duração que se evidencia. O sonho, assim como o cinema moderno, rompe com a continuidade e nos oferece imagens que se justapõem por força de afetos, memórias, pulsões, e não por lógica causal. Ambos são regimes de imagens não subordinados à representação, mas à criação: são dispositivos que inventam novas formas de tempo.

Se, como vimos, a imagem-pulsão suspende a ação em favor de uma emanção interna, operando através de um corpo em colapso ou exaustão, torna-se fundamental

pensar essa imagem não apenas no interior da lógica deleuziana do cinema, mas em seus desdobramentos contemporâneos, especialmente em cinematografias periféricas ou marginais que tensionam a forma e o conteúdo com intensidade singular. O naturalismo a que Deleuze se refere ao nomear os diretores da imagem-pulsão, como Buñuel, Stroheim e Losey, não se trata de uma mimese da realidade, mas de uma busca por um ponto de desequilíbrio da carne. Um naturalismo que revela o excesso, que não esconde a decomposição, que mostra o que há de mais íntimo, sem idealizações, sem transcendência.

A imagem-pulsão é justamente aquela que, ao invés de mover o corpo ou o enredo, estremece a imagem, como afirma Sousa (2014): “a pulsão não move, mas estremece”. Não se trata de ação no mundo, mas de convulsão interior. O corpo na imagem-pulsão é um corpo que aguarda, que suspende, que pulsa à flor da pele. Um corpo que se apresenta como superfície de afetação, como tensão à espera de esgotamento ou de explosão. A imagem deixa de ser instrumento da narrativa para se tornar meio de exposição do insuportável, da espera, do tempo puro.

Nesse contexto, o cinema brasileiro contemporâneo oferece um terreno fértil para a manifestação da imagem-pulsão. O trabalho de diretores como Cláudio Assis, especialmente em obras como *Amarelo Manga* (2002) e *Baixio das Bestas* (2006), pode ser lido à luz desse conceito. Como aponta Bruno Leites (2015), há nesses filmes uma constante decomposição do sujeito, um desligamento da ação finalizada, e uma repetição não como estrutura dramática, mas como modo de sobrevivência.

Em *Amarelo Manga*, por exemplo, os personagens giram em torno de fixações corporais e delírios inconclusos. A sexualidade não é erotizada, mas crua, abjeta, revelando um corpo tomado por intensidades. A ação está sempre por vir, mas não se concretiza. O que vemos são seres em suspensão, tensionados entre uma compulsão e uma impotência constitutiva. A cidade é um espaço sem transcendência, onde tudo é superfície e repetição, e é justamente essa condição que nos permite reconhecer o território da imagem-pulsão. Ali, a carne estremece não por se movimentar, mas por suportar o peso de si mesma.

Bruno Leites (2015) destaca que há uma estética do esvaziamento no cinema de Assis, uma recusa da dramatização psicológica em favor de uma exposição direta das forças que atravessam o corpo: “O corpo deixa de ser veículo da ação e se converte em campo de insistência do tempo, da sujeição e da dor.” Essa perspectiva encontra eco na formulação deleuziana da imagem-pulsão como um tipo de cristal do tempo: uma imagem

que não avança, mas que gira sobre si mesma, liberando o tempo para além da cronologia da ação.

Sousa (2014) propõe que essa imagem-pulsão contemporânea assume ainda um caráter maquínico: não se trata mais de uma imagem representativa, mas de um campo de forças que se atualiza esteticamente. A câmera de Assis, por exemplo, não visa à composição de belas imagens, mas à exposição do grito mudo que atravessa a existência dos corpos filmados. A sexualidade, a fome, o delírio e a morte são apresentadas como estados de afecção, não como temas narrativos, mas como formas visuais do colapso interior.

Essa abordagem é análoga à que Lynch realiza em *Mulholland Drive*. A imagem-pulsão em Diane/Betty se manifesta menos em seus atos do que em sua incapacidade de agir, em sua submissão às intensidades que a atravessam. O corpo da personagem carrega uma agonia em suspensão, como o corpo da prostituta em *Baixio das Bestas*, incapaz de escapar de uma estrutura de violência que não é externa, mas interna, estruturante. É a imagem-pulsão que organiza esses mundos: uma montagem feita de cortes que não ligam ações, mas que revelam tensões internas, violências sem finalidade, afetos sem destinatário.

Deste modo, pensar a imagem-pulsão hoje implica ir além do campo técnico da montagem ou da filosofia da imagem: trata-se de pensar o cinema como espaço em que o tempo se revela em sua crueza. É nesse sentido que Deleuze fala em uma violência que não é ação, mas emanção, como uma secreção do tempo sobre a carne. O cinema pulsional atualiza essa lógica, rompendo com a exigência de sentido e nos lançando à pura contemplação da sobrevivência, da vida mínima, do instante sem projeto.

Ao propor a imagem-pulsão como fundamento de uma estética do esgotamento, Deleuze não oferece uma fórmula, mas um campo de pensamento. Essa imagem é, ao mesmo tempo, a ruína da ação e a promessa de uma nova sensibilidade. E é isso que nos mostram tanto os corpos exauridos de Assis quanto os corpos sonâmbulos de Lynch: não mais sujeitos que representam, mas corpos que vibram.

Através dos *raccords*, dos cortes e dos falsos *raccords*, a montagem é a determinação do Todo (o terceiro nível bergsoniano). Eisenstein não pára de lembrar que a montagem é o todo do filme. Mas por que o todo é justamente o objeto da montagem? Do começo ao fim de um filme, algo muda, algo mudou. Entretanto, este todo que muda, este tempo ou esta duração, parece poder ser apreendido só indiretamente, em relação as imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações. (Deleuze, 2018a, p. 38)

A montagem opera com o movimento dentro do movimento, relacionando as imagens com vistas de delas extrair a ideia, o tempo. Considerando a montagem como composição que visa alcançar o tempo, Deleuze enfatiza que o tempo, tratado relativamente ao movimento, desdobra-se em dois cronossignos que opõem uma dimensão otimizada a partir de uma noção de todo ou de uma grande espiral, e de uma dimensão minimizada que considera o intervalo, menor unidade entre dois movimentos, ou nas palavras do autor:

Toda vez que se considerou o tempo em relação ao movimento, toda vez que ele foi definido como a medida do movimento, descobriram-se dois aspectos do tempo que são cronossignos: de um lado, o tempo como todo, como grande círculo ou espiral que acolhe o conjunto do movimento no universo; de outro, o tempo como intervalo, que marca a menor unidade de movimento ou de ação. O tempo como todo, o conjunto do movimento no universo, é o pássaro que adeja e amplia cada vez mais o seu círculo. Mas a unidade numérica de movimento é a batida de asa, o intervalo entre dois movimentos ou duas ações que se torna sempre menor. O tempo como intervalo é o presente variável acelerado, e o tempo como todo é a espiral aberta nas duas extremidades, a imensidade do passado e do futuro. (Deleuze, 2018a, p. 41)

Para Deleuze (2018a) a montagem consiste na composição das imagens-movimento com a finalidade de se alcançar uma imagem indireta do tempo mediante, inclusive, diversas maneiras de conceber essa composição, como exemplificado pelo autor quando descreve quatro grandes tendências, a saber, “a tendência orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pré-guerra, a intensiva da escola expressionista alemã.” (Deleuze, 2018a, p. 39).

Assim, Deleuze se demora nas considerações acerca das diferentes correntes de montagem abordando o desenvolvimento americano, especialmente na figura de Griffith e sua concepção orgânica, como um organismo e sua constituição por partes binárias de um conjunto na chamada montagem alternada paralela que se divide em três partes. O autor chama a atenção para o fato de que a montagem americana é orgânico-ativa, não estando submetida à narrativa. Nessa categoria, a alternância rítmica figura como componente definidor de uma representação orgânica.

Eisenstein, por seu turno, levanta algumas considerações acerca da escola americana e seu caráter burguês que ignora que os paralelismos traçados têm origem em uma mesma causa, como no exemplo citado por Deleuze (2018a, p. 41) na passagem: “Griffith ignora que os ricos e os pobres não são dados como fenômenos independentes, mas dependem de uma mesma causa geral, que é a exploração social...”. Disso decorre não apenas um viés de compreensão (ou alienação) do caráter histórico que recobre a narrativa ou mesmo o estilo em que um filme é realizado, mas afeta também a montagem, tal qual o excerto a seguir demonstra:

Tais objeções [de Eisenstein], que denunciam a concepção "burguesa" de Griffith, não dizem respeito apenas a maneira de contar uma história, ou de compreender a História. Elas concernem diretamente a montagem paralela (e também convergente). O que Eisenstein censura em Griffith é a sua concepção inteiramente empírica do organismo, sem lei de gênese nem de crescimento; é o fato de ter concebido sua unidade de maneira inteiramente extrínseca, como unidade de congregação, reunião de partes justapostas, e não como unidade de produção, célula que produz suas próprias partes por divisão, diferenciação; é o fato de ter compreendido a oposição de maneira acidental, e não como a força motriz interna, através da qual a unidade dividida refaz uma nova unidade num outro nível. (Deleuze, 2018a, p. 41-42)

Nessa medida, Deleuze(2018a) expõe os apontamentos de Eisenstein sobre o cinema de Griffith em sua ignorância ao ponto central na construção das oposições, com uma visão embalada por um viés aburguesado que desconsidera o caráter intrínseco dos duelos que remontam à luta de classes, visto que as situações coletivas não decorrem de uma “simples” oposição particular ou mesmo acidental. Entretanto, Eisenstein mantém uma ideia de agenciamento orgânico, mas se debruça sobre uma “lei de gênese, de crescimento e de desenvolvimento”. (Deleuze, 2018a, p.42) Com isso, as oposições se instauram na montagem de Eisenstein não mais com um caráter paralelo, mas se apresentam nas próprias imagens, configurando uma “célula” da montagem em seu interior e não apenas como um componente, inaugurando, assim, a montagem de oposição. Soma-se a isso o elemento “patético” no cinema de Eisenstein, que é a passagem ou o salto qualitativo, isto é, a mudança de qualidade. Deleuze aponta que o surgimento do patético não exclui a presença do orgânico, mas enquanto o orgânico opera no conjunto, o patético se dedica às mudanças qualitativas, visto que “de qualquer maneira, a consciência é o patético, a passagem da Natureza ao homem e a qualidade que nasce da passagem efetivada. É simultaneamente a tomada de consciência e a consciência atingida, a consciência revolucionária atingida”. (Deleuze, 2018a, p. 45)

Deleuze reforça que as mudanças operadas por Eisenstein em relação à montagem configuram uma espécie de abertura para novas concepções da montagem que a sucederam, apresentando novas concepções que conferem um novo sentido ao tempo. Graças a essas inovações, Eisenstein emprega, segundo Deleuze, uma nova qualidade ao tempo a partir de uma concepção dialética que permite saltos qualitativos e não submissos das partes em relação ao conjunto, elevando a potência da imagem, como em “o que Eisenstein chama de "cálculo atracional" marca, sobretudo, a aspiração dialética da imagem em ganhar novas dimensões, isto é, em saltar formalmente de uma potência numa outra.” (Deleuze, 2018a, p. 45)

Outra escola de montagem abordada por Deleuze é a francesa, cuja concepção de montagem percorreria a composição mecânica das imagens-movimento. Segundo o autor,

os cineastas franceses teriam uma predileção pela quantidade de movimento e suas relações métricas, definindo-os como autores que se inclinam a um tipo de cartesianismo, evidenciando uma tendência à cientificidade, como no excerto:

Mas o que parece próprio da escola francesa, neste sentido cartesiana, é ao mesmo tempo elevar o cálculo além da sua condição empírica, a fim de fazer dele uma espécie de "álgebra" — de acordo com o termo de Gance — e, a cada vez, dele fazer resultar o máximo possível de quantidade de movimento como função de todas as variáveis, ou forma do que excede o orgânico. (Deleuze, 2018a, p. 54)

Para Deleuze, a escola francesa obtém a composição mecânica das imagens-movimento de duas maneiras: a partir de uma máquina simples, o autômato, um objeto (concreto ou do desejo) que “aparece como motor ou mola que age no tempo, *primum movens*, que desencadeia um movimento mecânico para o qual conspira um número cada vez maior de personagens; estes, por sua vez, aparecem no espaço como partes de um conjunto crescente mecanizado” (Deleuze, 2018a, p. 52), engendrado por um individualismo que efetua os movimentos e gera efeitos no tempo, mas de uma maneira mais homogênea; o outro tipo de máquina seria a máquina a vapor, industrial, cuja heterogeneidade apresenta o movimento de modo a conceber uma ligação entre “o mecânico e o vivo, o interior e o exterior, o mecânico e a força, num processo de ressonância interna ou de comunicação amplificadora.” (Deleuze, 2018a, p. 52).

Desse modo, aquilo que Bergson não pôde ver o cinema realizar, o distanciamento de uma reprodução técnica em abertura para a criação e a realização do pensamento através das imagens, devido a própria configuração do cinema pré-montagem quando de seu falecimento, Deleuze não só viu, como se debruçou sobre o desenvolvimento da “emancipação da filmagem” possibilitada pela montagem. Isso porque a montagem salienta a preocupação de Deleuze com a relação entre imagens, servindo sobremaneira como ponto de diferenciação dentro da própria classificação das imagens cinematográficas e as suas relações com o tempo, conferindo uma imagem indireta (na imagem-movimento) ou direta do tempo (imagem-tempo), como nos alerta La Salvia (2006, p. 13) em:

Os estilos são variadas modulações de proceder com a montagem, e constituem as singularidades de cada autor. Assim, a montagem perfura transversalmente os regimes da Imagem-movimento e da Imagem-tempo. Por isso, pareceu pertinente salientá-la como operadora daquilo que é essencial para o filósofo: as relações entre imagens. Deste modo, Deleuze esforçou-se para extrair um uso conceitual da montagem ao dizer que ela cria um fluxo de imagens que, com sua dupla troca (relação entre os planos e a construção de um “todo” do filme) pode constituir diferentes expressões do movimento, do pensamento e do tempo.

Desta feita, a montagem assume um uso importante na composição fílmica, conduzindo os fluxos imagéticos e criando com e a partir deles. É o que Deleuze (1992,

p. 62), nos apresenta quando diz “[o cinema] está apto a revelar ou a criar um máximo de imagens diversas, e, sobretudo, a compô-las entre si através da montagem.” A composição e a associação das imagens decorrentes das escolhas de montagens evocam no cinema a visão do tempo.

Nesse sentido, o filme que selecionamos para considerar nesse trabalho, além de possibilitar a investigação das imagens e o destacamento para as imagens-pulsão, também confere a oportunidade de observar a montagem lynchiana e fazer alguns apontamentos sobre ela. Amboni (2017) classifica a montagem de David Lynch como uma “interrupção dos sentidos” na medida em que considera que as imagens sofrem bruscas transformações que provocam um abalo no “conforto” do desenrolar da trama, reconfigurando a lógica esperada quando

os personagens já não são mais o que eram, a história já é outra, a temporalidade cronológica se desfaz em uma complexa montagem de tempos, o espaço se desloca, se perde, se transforma em outro, e todas aquelas certezas que nos estavam sendo apresentadas não mais se sustentam. É a montagem se revelando, desvelando as ruínas das imagens, desvelando que atrás de uma aparente narrativa acabada há uma estrutura arruinada. (Amboni, 2017, p. 29)

Considerando que montar é relacionar imagens, como nos salienta La Salvia (2006) a propósito de Deleuze, o sonho seria uma relação aberta entre imagens que se esbarram em associação ou confronto, mas em conexões que podem estar com seus contornos menos definidos. Disso decorre que a montagem cria relações entre planos conferindo uma mudança qualitativa dessa interação, pois através da montagem se exprime uma mudança que está mais aproximada da assunção da novidade do que da reprodução ou de mera reconstituição. Se tomarmos o sonho como simples enfileiramento de lembranças desordenadas, não alcançamos que dele decorrem ideias que se precipitam da duração em novas composições. A criação concebida como composição permite o aproveitamento do que já fora composto, não como clichê, não como reprodução, mas como arranjos que conferem novos sentidos, novos fluxos e novos devires. Da passagem incessante com o cone aberto em dilatação na presença, cuja consciência plena está suspensa, à contração que passa pelo intervalo, a duração opera nas extremidades, variando, mas não sem fazer surgir a ideia como criação.

O tempo como intervalo é o presente variável acelerado, e o tempo como todo é a espiral aberta nas duas extremidades, a imensidade do passado e do futuro. Infinitamente dilatado, o presente tornar-se-ia o próprio todo; infinitamente contraído, o todo passaria através do intervalo. O que emerge da montagem ou da composição das imagens-movimento é a Idéia, esta imagem indireta do tempo (Deleuze, im, p. 41)

Nesse sentido, Deleuze nos confere uma concepção de montagem que opera através da composição pelo interior, não puramente como algo que vem de fora para

dentro, mas antes pelo movimento contrário, de cuja realidade interior emergem novas potências que ultrapassam esse “dentro” e transbordam para o “fora”. O todo aberto em relação, em associação, provoca uma infinita reciprocidade capaz de produzir e inovar, pois Deleuze afirma que montagem é composição, agenciamento das imagens, mas que deve ser construída, criada sem fronteiras que a limitem.

O intervalo, o presente variável, tornou-se o salto qualitativo que atinge a potência elevada do instante. Quanto ao todo como imensidão, não se trata mais de uma totalidade de reunião, que subsume partes independentes desde que existam umas para as outras, e que sempre pode ser aumentado se acrescentarmos partes ao conjunto condicionado, ou se reportarmos dois conjuntos independentes à idéia de um mesmo fim. E uma totalidade que se tornou concreta ou existente, onde as partes se produzem uma pela outra em seu conjunto, e o conjunto se reproduz nas partes, de tal modo que esta causalidade recíproca remete ao todo como causa do conjunto e de suas partes segundo uma finalidade interior. A espiral aberta nas duas extremidades não é mais uma maneira de congregar a partir de fora uma realidade empírica, mas o modo como a realidade dialética não pára de se produzir e crescer. As coisas mergulham, portanto, verdadeiramente no tempo, e se tornam imensas, porque aí ocupam um lugar infinitamente maior que aquele que as partes têm no conjunto, ou que o conjunto tem em si mesmo. (Deleuze, 2018a, p. 46-47).

Outro conceito que pode nos auxiliar na compreensão da potência filosófica da montagem no cinema moderno é o extracampo. Para Deleuze (2018a), o fora de campo não é simplesmente aquilo que está fora do enquadramento, mas aquilo que escapa à representação e que, no entanto, afeta a imagem, como visto em “O extracampo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê”. (Deleuze, 2018a, p. 34). No regime da imagem-movimento, o extracampo serve para ampliar o campo visual e garantir a continuidade da ação. Já no regime da imagem-tempo, o extracampo se torna o lugar da potência: ele é aquilo que ameaça, que assombra, que funda a própria imagem visível como lacunar, incompleta, fraturada.

Nesse sentido, o extracampo é uma expressão presente em Deleuze (2018a) e se trata de uma forma de percepção que não está subordinada à ação, mas antes a uma visão capaz de registrar o mundo em sua estranheza. Pode passar por aquilo que a câmera revela e o olho humano não percebe: uma dimensão latente e intensiva das coisas.

David Lynch explora esse extracampo em *Twin Peaks*. A série, concebida em 3 temporadas que totalizam 48 episódios, dissolve as fronteiras entre sonho, tempo e espaço. A série apresenta sequências narrativas que operam como um verdadeiro dispositivo de intensificação sensorial. A repetição de cenas, os silêncios prolongados, os cortes abruptos, os ruídos e os vazios criam zonas de indeterminação em que o fora de campo se torna dominante, há sempre algo além do quadro, algo que escapa e nos atravessa. O extracampo, nesse contexto, não é um vazio, mas um campo de forças, é o que resta do sonho, o que excede a percepção, o que pode não ser visto, mas ainda vibra

na imagem. Assim, há uma recusa da clareza e uma aposta na suspensão, na opacidade e na indiscernibilidade.

Num caso, o extracampo designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutro caso, atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe mas antes que "insiste" ou "subsiste", um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. [...] o extracampo cumpre sua primeira função, que é de acrescentar espaço ao espaço. Mas, quando o fio é muito tênue, ele não se contenta em reforçar o fechamento do quadro, ou em eliminar a relação com o exterior. Ele não garante, evidentemente, uma isolamento completa do sistema relativamente fechado, o que seria impossível. Mas quanto mais tênue for, mais a duração desce no sistema como uma aranha, melhor o extracampo realiza sua outra função, que é a de introduzir o transespacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado. [...] não diz apenas que o personagem esperado ainda não está visível (primeira função do extra-campo), mas também que ele se encontra momentaneamente numa zona de vazio, "branco sobre o branco impossível de filmar", propriamente invisível (segunda função). E, de uma outra maneira, os quadros de Hitchcock não se contentam em neutralizar as imediações, em levar tão longe quanto possível o sistema fechado e em aprisionar na imagem o máximo de componentes; ao mesmo tempo farão da imagem uma imagem mental, aberta (como veremos) para um jogo de relações puramente pensadas, que tecem um todo. É por isso que dizíamos: há sempre um extracampo, mesmo na imagem mais fechada. (Deleuze, 2018a, p.25)

Podemos compreender que a montagem, em Lynch, especialmente a partir de Mulholland Drive e Twin Peaks não apenas se aproxima do sonho: ela sonha. Ela opera cortes não para ordenar, mas para desarranjar, não para explicar, mas para intensificar. Nessa montagem não há mais um sujeito da representação, mas devir, uma subjetividade que sonha, lembra, se dissolve e se recompõe. Estamos, assim, diante de uma estética da duração, em que o tempo não é forma de ordenação, mas parte da criação.

Insta salientar que a crítica de Deleuze ao paradigma psicanalítico freudiano-lacaniano deve ser entendida como um gesto de deslocamento do pensamento: ele não apenas se distancia da estrutura simbólica enquanto modelo de leitura do inconsciente, mas rompe com a própria ideia de que o desejo está submetido ao sentido. Diferentemente do que propõe a tradição freudiana, segundo a qual o inconsciente se organiza por meio de formações simbólicas, representações reprimidas e cadeias associativas que remetem a um significado recalcado, para Deleuze, o que está em jogo não se trata de representação, mas de criação desejante.

Num texto recente, Roger Dadoun desenvolve o princípio dos dois polos do sonho: sonho-programa, sonho-máquina ou maquinaria, sonho-fábrica, em que o essencial é a produção desejante, o funcionamento maquínico, o estabelecimento de conexões, os pontos de fuga ou de desterritorialização da libido que se precipita no elemento molecular não-humano, a passagem de fluxo, a injeção de intensidades - e depois o polo edipiano, o sonho-teatro, o sonho-écran, que não é mais do que objeto de interpretação molar, e em que a narrativa do sonho é mais importante do que o próprio sonho, as imagens visuais e verbais mais importantes do que as sequências informais ou materiais. Dadoun mostra como Freud, em *La Science des rêves*, renuncia a uma direção que era ainda possível na altura da *Esquisse*, comprometendo a partir de então a psicanálise nos impasses que irá instituir como condições do seu exercício.

Encontramos já em Gherasim Luca e em Trost, autores estranhamente ignorados, uma concepção anti-edipiana do sonho que nos parece muito bela. Trost acusa Freud de ter negligenciado o conteúdo manifesto do sonho em benefício duma uniformidade do Édipo, de não ter conseguido ver o sonho como máquina de comunicação com o mundo exterior, de ter soldado o sonho mais à recordação do que ao delírio, de ter montado uma teoria do compromisso que tira tanto ao sonho como ao sintoma o seu carácter revolucionário imanente. Denuncia a ação dos repressores ou regressores como representantes dos “elementos sociais reacionários” que se introduzem no sonho em proveito das associações provenientes do pré-consciente e das recordações-écran oriundas da vida diurna. Ora, nem essas recordações nem essas associações pertencem ao sonho, e é precisamente por isso que o sonho é forçado a tratá-las simbolicamente. Não tenhamos dúvidas, o Édipo existe, as associações são sempre edipianas, mas precisamente porque o mecanismo de que dependem é o mesmo que o do Édipo. (Deleuze e Guattari, 2011, p. 412-413)

Nesse contexto, o sintoma deixa de ser um sinal que remete a um conteúdo oculto a ser interpretado. Ao contrário, passa a ser pensado como força imanente, como expressão intensiva anterior à inscrição simbólica. Essa mudança de regime, do símbolo à intensidade, nos leva a compreender tanto o sonho quanto sintoma não mais como um enigma esperando uma chave hermenêutica, mas como uma dobra do corpo e do tempo, um gesto que extravasa a estrutura.

Ao lado de Guattari, Deleuze (2011) vai afirmar que o inconsciente é uma fábrica e não um teatro. Não há “drama” recalcado que precise ser desvelado, mas sim um campo maquínico de produção de desejo, onde as forças se acoplam, se cortam, se conectam. O desejo, portanto, não é falta (como em Lacan), mas afirmação criadora. Tal formulação desloca completamente o aparato psicanalítico tradicional, fundado sobre a interpretação e a representação.

Essa ruptura se torna ainda mais clara se contrastarmos as concepções de Deleuze com as definições clássicas de inconsciente encontradas, por exemplo, no Vocabulário da Psicanálise de Laplanche e Pontalis (1967). Ali, o inconsciente é descrito como uma formação que remete a um conteúdo opera por condensação e deslocamento, portanto elementos que permanecem presos à lógica representacional. Mesmo quando o inconsciente se apresenta como deformado ou enigmático, ele carrega um sentido latente, supostamente recuperável pela via interpretativa.

Deleuze, ao contrário, abandona a hipótese de que há um “dentro” a ser descoberto, propondo em seu lugar o que podemos chamar de sintoma sem sentido. Trata-se de um agenciamento de intensidades que não remete a um conteúdo ausente, mas que age no próprio ato de sua expressão. Como ele escreve em *Lógica do Sentido*:

Todavia, tais diagnósticos têm muito pouco interesse e sabe-se muito bem que não é assim que a psicanálise e a obra de arte (ou obra literário-especulativa) podem estabelecer seu encontro. Não é, certamente, tratando, através da obra, o autor como um doente possível ou real, mesmo se lhe atribuímos o benefício

da sublimação. Não é, certamente, “fazendo a psicanálise” da obra. Pois os autores, se são grandes, estão mais próximos de ser médico do que doente. Queremos dizer que eles próprios são admiráveis diagnosticistas, admiráveis sintomatologistas. Há sempre muita arte em um agrupamento de sintomas, em um quadro em que tal sintoma é dissociado de um outro, aproximado de um outro ainda e forma a nova figura de uma perturbação ou de uma doença. Os clínicos que sabem renovar um quadro sintomatológico fazem uma obra artística; inversamente, os artistas são clínicos, não de seu próprio caso, nem mesmo de um quadro geral, mas clínicos da civilização. (Deleuze, 1974, p. 247)

Aqui, o sintoma encontra-se muito mais próximo da estética do fora do que da hermenêutica do dentro. Sua força reside em sua capacidade de instaurar um campo de sentido não representativo, onde o pensamento se encontra fora dos modelos dominantes. Em vez de decifrar, o pensamento deve seguir o sintoma, o traço, o afeto, como quem segue um mapa de intensidades, não um código.

Segundo Deleuze, o sonho, por sua vez, possui um caráter edipiano, mas se esgueira pelo tecido do real como máquina de desterritorialização que se intensifica em diferentes territórios, fugindo das armadilhas da representação. Se manifesta, por um lado, o superego, por outro, tem em seu interior um “trabalho de pensamento” que o afasta do reducionismo de uma repetição hermética. Para Deleuze,

Por exemplo, o sonho: sim, o sonho é edipiano e não temos nada que nos espantar com isso, porque ele é uma reterritorialização perversa em relação à desterritorialização do sono e do pesadelo. Mas porque voltar ao sonho e fazer dele a via real do desejo e do inconsciente, quando o que ele é é a manifestação de um superego, de um eu superpotente e super-arcaizado (o *Urszene* do *Urstaat*)? No entanto, no seio do próprio sonho, como no do fantasma ou no do delírio, há máquinas a funcionar como índices de desterritorialização. No sonho existem sempre máquinas dotadas da estranha propriedade de passar de mão em mão, de fugir e de fazer correr, de arrastar e de serem arrastadas. O avião do coito parental, o automóvel do pai, a máquina de coser da avó, a bicicleta do irmão mais novo, todos os objetos de voa e de roubo ... no sonho da família, a máquina é sempre infernal. Introduz cortes e fluxos que impedem o sonho de se fechar sobre a sua própria cena, de se sistematizar na sua representação. Confere valor a um fator irreduzível de nonsense, que se desenvolverá noutro sítio e no exterior, nas conjunções do real enquanto tal. (Deleuze e Guattari, 2011, p. 330)

Esse deslocamento, por fim, é também ético e político: sair do regime da interpretação é resistir à captura do desejo pelo sentido dominante, é abrir caminho para novos modos de existir, de pensar, de sentir.

3.4. Imagem-lembrança e imagem-pulsão no cinema de David Lynch (*Mulholland Drive*)

Deleuze (2018b) aborda dois tipos de reconhecimento: *o automático*, operado pelo sensorio-motor e *o atento* do qual se constitui uma imagem óptica (e sonora) pura. No que tange à imagem óptica, ela se dá por meio de descrições das coisas, não sendo a coisa

propriamente e para Deleuze existem dois tipos de descrição: a orgânica e a inorgânica. Deleuze (2018b) reforça uma assertiva bergsoniana de que a imagem sensório-motora só retém aquilo que nos interessa e que interage com o mundo pelo viés da utilidade, e opõe as imagens dessa categoria às imagens ópticas puras, extraídas do reconhecimento atento, que será a imagem “verdadeiramente rica”, aquela que se conecta com uma imagem-lembrança situada em uma zona de indiscernibilidade, embaralhando seus limites e acessando novos circuitos. O atual e o virtual, o subjetivo e o objetivo, se misturam e a passagem por diferentes camadas e circuitos evoca novas imagens, supondo que haja aí também uma diferença de natureza entre os pares colocados. Faz surgir então um duplo movimento de criação e apagamento com circuitos que, embora contraditórios, constituem “a um só tempo as camadas de uma única e mesma realidade física, e os níveis de uma única e mesma realidade mental, memória ou espírito.” (Deleuze, 2018b, p. 74). Assim, uma imagem óptica não está prolongada em movimentos (como a imagem sensório-motora), mas relacionadas a uma realidade mental, uma imagem do espírito. Dessa maneira, Deleuze aproxima as concepções sobre a imagem óptica pura da imagem-lembrança.¹⁴

Para tal, Deleuze recorre aos circuitos sobre os quais Bergson já havia se demorado para demonstrar essa relação. Como a imagem óptica pura é aquela sem prolongamentos e que amalgama o atual e o virtual dentro do circuito, ela vai se alargando e fazendo surgir novos circuitos, entrelaçando na mesma medida os circuitos referentes à expansão da memória, atingindo também a realidade material. Deleuze apresenta como exemplo uma obra de Rossellini, *Stromboli*, cuja descrição vai se aprofundando cada vez mais ao falar do porto, da tempestade e do vulcão, e se encerra num plano coexistente com o espírito.

Stromboli passa por descrições cada vez mais profundas, o porto, a pesca, a tempestade, a erupção, ao mesmo tempo que a estrangeira sobe cada vez mais alto na ilha, até que a descrição se abisma em profundidade, o espírito se quebra, sob uma tensão forte demais. Das costas do vulcão enfurecido, a aldeia é vista bem embaixo, brilhando obre o mar negro, enquanto o espírito murmura: “Estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus...”. Não há mais imagens sensório-motoras com seus prolongamentos, mas liames circulares muito mais complexos entre imagens ópticas e sonoras puras por um lado, e, por outro, imagens vindas di tempo ou do pensamento, sobre planos coexistentes em direito, que constituem a alma e o corpo da ilha. (Deleuze, 2018b, p. 75)

No circuito fechado, o movimento que se desloca do presente ao passado e retorna ao presente é chamado de *flashback*, e, para Deleuze (2018b), a imagem atual e

¹⁴ A aproximação entre a imagem atual e a imagem-lembrança, segundo Deleuze, aparece no flashback e será abordada mais adiante no subtópico “sonho e criação: do movimento onírico ao ato criador”.

a imagem-lembrança se conectam justamente no *flashback*. No cinema de Carné, exemplo dado pelo nosso autor, não há apenas um simples retorno ao passado, mas antes uma multiplicidade de circuitos pelos quais as lembranças transitam e voltam com maior profundidade, conferindo ao presente um estado mais e mais implacável.

Deleuze (2018b) chama a atenção para o fato de o flashback ser um recurso que promove uma “fusão” e as imagens que se apresentam em tela, em geral, são superexpostas que indicam causalidades, determinismos e funciona para fazer a trama manter um percurso circunscrito a uma linearidade. No entanto, o filósofo francês aponta para um uso desse recurso de modo a fugir desta causalidade, pela via do destino. O flashback deve se sobrepor a essa convenção limitante e demarcar sua necessidade advinda de outra parte, de uma marca do passado, pois “É preciso que não seja possível contar a história do presente. É preciso, portanto, que alguma outra coisa justifique ou imponha o flashback, e marque ou autentique a imagem-lembrança” (Deleuze, 2018b, p. 77). Contudo, Deleuze completa dizendo:

Mas, se o flashback e a imagem-lembrança assim encontram no destino sua fundação, é somente de maneira relativa ou condicional. Pois o destino pode manifestar-se diretamente por outras vias, e afirmar uma pura força do tempo que extravasa de qualquer memória, um já-passado que excede qualquer lembrança [...] (Deleuze, 2018b, p. 77).

A imagem-lembrança anuncia a irrupção de algo que ultrapassa a lógica da causalidade e da representação, pois

Não se trata mais de uma explicação, causalidade ou linearidade que deveriam ultrapassar-se enquanto destino. Trata-se, ao contrário, de um inexplicável segredo, de uma fragmentação de qualquer linearidade, de constantes bifurcações, cada uma das quais é uma ruptura de causalidade. (Deleuze, 2018b, p. 64-65)

O que se desenha, sobretudo no cinema de David Lynch, é uma zona limiar onde o passado já não opera como registro de algo que foi, mas como campo de forças virtuais que se atualizam no presente, rasgando a linearidade cronológica e desestabilizando qualquer narrativa identitária coesa. Nesse sentido, a imagem-lembrança, em sua fusão com a imagem óptica pura, torna-se não apenas um vetor de temporalidade, mas uma condição estética.

No cinema de Lynch, não há memória estável a ser acessada, mas estratos de intensidades visuais, sonoras e afetivas que se cruzam num circuito cerrado de virtualidades encarnadas. O tempo já não se reconhece em termos de uma história linear, mas em circuitos rizomáticos que deslizam entre camadas de sonho, desejo e violência. A imagem se torna sintoma, vestígio de um campo profundo que não tem rosto, nem origem, nem sujeito.

A teoria bergsoniana do sonho mostra que a pessoa que dorme não está fechada às sensações do mundo exterior e interior. Todavia, ele as põe em relação, não mais com imagens- particulares, mas com lençóis de passado fluidos e maleáveis que se contentam com um ajuste bem frouxo e flutuante. Se nos reportamos ao esquema precedente de Bergson, o sonho representa o mais vasto circuito aparente ou "o invólucro extremo" de todos os circuitos. Já não é o vínculo sensório-motor da imagem-ação no reconhecimento habitual, mas também não são os variáveis circuitos percepção-lembrança que vêm suprir isso no reconhecimento atento; seria, antes, a ligação fraca e desagregadora de uma sensação ótica (ou sonora) a uma visão panorâmica, de uma imagem sensorial qualquer a uma imagem-sonho total. (Deleuze, 2018b, p. 72-73)

Nesse momento, podemos pensar a teoria deleuziana da imagem atrelada a uma noção de composição rizomática da montagem em Lynch. Diferente da montagem dialética eisensteiniana, em que o corte gera sentido por síntese de contrários, a ideia de uma montagem rizomática em Lynch opera por aproximação de planos heterogêneos que não seguem nenhuma progressão lógica ou causal, mas constituem um plano de composição afetivo e espectral. A repetição de gestos, os enquadramentos labirínticos, os objetos duplicados ou deslocados (como a chave azul ou o telefone sem resposta) não funcionam como signos simbólicos a serem decifrados, mas como zonas de intensidade pulverizadas em variações.

Nesse contexto, o flashback deixa de ser um retorno narrativo ao passado e passa a operar como um corte transversal no tempo, onde o passado é atualizado como força e não como representação. Assim, o que Deleuze chamará de "lembrança pura" encontra sua paradoxal atualização como afecção corporal da memória, pois "é na lembrança pura que permanecemos contemporâneos da criança que fomos". (Deleuze, 2018b, p. 114).

A montagem por um viés rizomático se instala, portanto, como um princípio estético que subverte a ordem do reconhecimento e propõe o cinema como experiência de um pensamento que pensa a si mesmo através de imagens. Esse pensamento não se expressa por conceitos, mas por forças: forças ópticas, sonoras, pulsionais, oníricas, espectrais.

A cena do clube Silencio em Mulholland Drive é emblemática: ali, tudo se mostra como simulacro, "não há banda", mas a comoção é real. O teatro se abre como uma dobra no real, onde a imagem-lembrança colide com a imagem-pulsão. A lágrima de Betty/Diane escorre não como resposta a um sentido, mas como resposta de um corpo atravessado por um acontecimento sem representação. Ali, o tempo se dobra, o sujeito se racha, e o cinema se afirma como campo de forças.

Essa é a passagem que prepara o terreno para a imagem-pulsão, pois a memória, ao abandonar a função narrativa e subjetiva, se transmuta em emissão intensiva de forças que atravessam o corpo. Deleuze já não pensa a imagem como representação, mas como

matéria pensante, como corpo sem órgão, como carne trêmula.

É essa vibração que nos interessa. O cinema, como zona de indiscernibilidade entre imagem e pensamento, memória e delírio, torna-se a arena onde a pulsão já não é psicanalítica, mas estética, política. E é aqui que se anuncia a imagem-pulsão, não como continuidade da lembrança, mas como seu estremecimento, seu abalo, sua ruína.

O cinema, nesse ponto, opera como uma arte privilegiada da intensidade sem interpretação. A imagem-pulsão, tal como analisada por Deleuze, não é portadora de um significado oculto, mas uma força visível que abala os regimes representacionais. Ela se oferece como uma superfície sensível de vibração, que afeta o espectador diretamente, sem precisar passar por códigos simbólicos.

3.4.1. Imagem-pulsão

“O cinema é a manifestação direta de um pensamento em movimento, ele realiza a metafísica nas imagens através do movimento e do tempo.” (Arêas, 2003, p. 25) A presente citação de Arêas é um ponto preciso sobre o qual nossos interesses florescem. Considerar o cinema enquanto manifestação do pensamento em sua dimensão movente é precisamente uma imagem metafísica da nossa proposta da arte como um interstício estético-metafísico. Ora, se até o momento estamos defendendo a criação em arte como um movimento metafísico do pensamento, o cinema vem a “ilustrar” sobremaneira essa defesa. As estruturas do cinema suscitam o movimento manifesto de criação de mundos novos, imanentes, que se recriam em devir e não sucumbem às representações.

No cinema, as imagens carregam em si o tempo e o movimento, entrelaçando-se e permitindo que a realidade se constitua no mundo cinematográfico e transborde para o mundo real, fazendo ruir fronteiras espacializantes e rígidas que separavam esses dois mundos, pois “se o cinema é a realização de mundos e a filosofia criação conceitual, o mundo é ele próprio cinema, cinema em si onde fulguram e vivem as imagens e as ideias” (Arêas, 2003, p. 25). Isto é, não se trata de dividir mundos e pensá-los de modo fixo, mas de deixar emergir os fluxos transeuntes que se deslocam pela realidade. Por outro lado, é sabido que não há esgotamento uma vez que não há uma prerrogativa hermética de compreensão de uma totalidade estática. A respeito desse ponto, Arêas (2003) reitera a compreensão bergsoniana de um Todo que não enclausura, não se fecha, posto que é uma “fenda aberta”.

Quando Deleuze (2018) aborda as diferenças presentes nas imagens, deixa evidente que a imagem-pulsão não deve ser tratada como uma simples intermediária no universo imagético compreendido entre a imagem-ação e a imagem-afecção, como se

estivesse a serviço desses dois pólos, um caminho a ser percorrido. Pelo contrário, Deleuze (2018) defende a emancipação da imagem-pulsão como uma força degenerada, uma energia autônoma que toma posse de “pedaços do mundo originário” na captura de intensidades. Se por um lado na imagem-ação o sistema sensório-motor precisa de pleno funcionamento (Ulpiano, 1995, Aula de 27/07) para se estabelecer visto que seu meio determinado enseja comportamentos, na imagem-pulsão o meio pelo qual se espalha é o mundo originário explorado exaustiva e perversamente. Ulpiano (1995, Aula de 27/07) enfatiza que no mundo originário as pulsões atuam para exaurir o mundo, não há intencionalidade de transformação; ação e reação não pertencem a um mundo que devém destruição.

A pulsão é um comportamento pervertido. O que quer dizer “comportamento pervertido”? Quer dizer que a personagem do cinema naturalista não age nem reage no mundo histórico. Porque a personagem realista, o que ela pretende é transformar ou manter, como ele é, o meio histórico. Já a personagem naturalista, o que ela quer é extinguir o lugar [em] que ela está – ela quer extinguir o mundo originário. Então, a personagem naturalista trabalha com pulsão, e o que a pulsão pretende é exaurir o lugar onde ela está se dando. Ou seja: o comportamento perverso, a prática pulsional, é uma prática de exaustão. Ela quer destruir o mundo originário. É isso que a personagem naturalista pretende. No espaço qualquer, não. No espaço qualquer os afetos se expressam. No naturalismo é extinguir – exaurir é o melhor nome (Ulpiano, 1995, Aula de 27/07).

Deleuze aponta a crueldade, a brutalidade da imagem-pulsão como primordial para desarticular os comportamentos e acentuar o realismo do mundo, ou seja, a imagem-pulsão é uma força elementar que extrai do mundo real os afetos e os comportamentos, mas não se exprime através deles. Ulpiano (1995, Aula de 27/07) destaca que na pulsão não existe variação de sentimento, pois as pulsões partem de uma emoção, são retiradas delas, podem passar pelo comportamento, manifestarem-se na ação, mas as pulsões se atrelam às ideias fixas. Ulpiano ressalta que uma personagem pulsional objetiva a destruição, como um movimento monstruoso que tem em seu horizonte a degradação.

Imagem-ação — meio histórico (situação) — comportamento — esquema sensório-motor

Imagem-afecção — espaço qualquer — afeto (essência)

O esquema acima é o modo pelo qual Ulpiano organiza a questão das imagens deleuzeanas do cinema para chegar à imagem-pulsão. O cinema se realiza em um lugar, e esse lugar sofrerá variação conforme o tipo de imagem abordada. Cabe observar como o espaço (lugar) se altera em cada tipo de imagem, do meio histórico ao mundo originário, passando pelo espaço qualquer. “o mundo originário é princípio radical e fim absoluto” (Deleuze, 2018, p. 194). Para Deleuze, além de ser o começo e o fim, o mundo originário é também interligado, inclinado, em que o princípio e o fim se confundem, se

intercambiam, se retroalimentam. É de onde vem (e para onde vai) o mal radical, aquele que está posto como origem e finalidade, pois o começo e o fim não têm limites precisos, definidos.

O mundo originário é um princípio de mundo, mas também um fim de mundo, e a inclinação irresistível de um para outro: é ele que carrega o meio e que também faz dele um meio fechado, absolutamente enclausurado, ou então que o entreabre para uma esperança incerta. [...] Os meios estão sempre brotando do ou regressando ao mundo originário: e mal emergem como esboços já condenados, já confundidos, já voltam ainda mais definitivamente para lá, caso não recebam a salvação¹⁵, salvação que só pode advir desta volta à origem (Deleuze, 2018, p. 197)

Nesse mundo originário também surge uma imagem originário do tempo, uma imagem que reúne a um só tempo o princípio e o fim, em que o percurso nublado entre ambos, a inclinação que se apresenta em matizes, também está presente tornando evidente, como diria Deleuze (2018), “toda a crueldade de Cronos”. É no mundo originário, que reúne em si a origem e o termo, que pelo comportamento perverso a inclinação ocorre, permitindo que o meio derivado apareça e estabeleça relações de entrada e saída do mundo originário. Desse modo, o mundo originário surge quando está transbordando, quando há um esgotamento, em que as ações atingem atos primordiais e precisam escapar para outro lugar cedendo espaço às pulsões. Disto resulta o meio derivado, que existe em imanência ao mundo originário e que será o meio pelo qual as ações e as pessoas se desenvolverão na medida que o mundo originário é povoado pelas pulsões. Quando a pulsão está presente no meio derivado, ela aparece como sintoma. O esquema abaixo ilustra bem essa relação:

mundo originário → meio derivado
pulsões → comportamentos

Nesse sentido, esse mundo se apresenta a partir das pulsões, funcionando como um palco em que as pulsões ganham contorno através do *comportamento perverso*, que é o tipo de comportamento possível. E as pulsões são extraídas dos comportamentos reais (paixões, sentimentos, emoções).

Para Deleuze, o naturalismo é onde a imagem-pulsão está colocada. Nosso autor apresenta alguns exemplos de naturalistas tanto na literatura quanto no cinema, e neste último se detém sobre Buñuel e Stroheim, além de abordar a violência originária presentes em Ray e Losey. O comportamento degradado do naturalismo consiste em uma

¹⁵ Essa ideia de salvação ou saída do mundo originário será abordada mais adiante, especialmente quando nos inserimos nas análises de Deleuze sobre como a imagem-pulsão se apresenta no cinema naturalista de Buñuel, Stroheim e Losey, que para cada cineasta essa salvação ocorre de modo distinto visto que a imagem-pulsão se manifesta de modo distinto na filmografia dos três, e até mesmo dentro da filmografia de cada um de modo mais retido.

exacerbação de características realistas, como uma ênfase em dados aspectos que beiram ao surrealismo¹⁶. Deleuze deixa explícito que o naturalismo não é uma oposição ao realismo, mas antes um realçador deste quando afirma que “é o naturalismo. Este não se opõe ao realismo mas, ao contrário, acentua seus traços, prolongando-os num surrealismo particular.” (Deleuze, 2018, p. 194-195)

As imagens-pulsão ainda podem nos levar à antiga inquietação filosófica sobre a natureza humana, em que se coloca a discussão se a humanidade é boa ou má de modo inato. No entanto, Deleuze recolocou a questão em termos cíclicos ou de repetição, uma vez que não há maldade pura assim como não há bondade pura. A imagem-pulsão não se situa mais como princípio-inclinação-fim, mas em lugar da inclinação, Deleuze (2018) agora apresenta o ciclo ou curvatura, isto é, ao invés de a imagem-pulsão ter uma origem, partir para uma inclinação que vai expandindo a degradação até chegar ao fim, a curvatura (ou ciclo) consiste em retornos, voltas, intercâmbios e, portanto, em alternâncias morais, como no excerto “é verdade que um ciclo, ao contrário de uma descida, não pode ser inteiramente “mau”: como em Empédocles, ele faz o Bem e o Mal, o Amor e o Ódio se alternarem.” (Deleuze, 2018, p. 199)

O naturalismo faz o tempo surgir com muita força nas imagens, diz Deleuze (2018). Entretanto, o tempo naturalista tem uma duração “maldita”, que existe no desmantelamento, em uma entrada na degradação de modo gradual. Porém, essa degradação, ainda que gradual, vai se alastrando por todas as partes, dominando tudo a sua volta e destruindo tudo que alcança (Ulpiano, aula 27/07/1995). O tempo, então, surge como entropia ou eterno retorno, sendo desenrolado nos meios derivados, pois o mundo originário é o início e o fim. Romper com a preocupação naturalista do mundo originário e das pulsões, segundo Deleuze (2018), trará o tempo em sua forma pura, sem barreiras ou subordinações.

No naturalismo, o tempo é compreendido como “destino da pulsão e devir do seu objeto”, ora, o devir objeta um movimento de encontros intensivos do binômio indivíduo-multidão¹⁷, evocando as pulsões dos meios realistas e “reencontrado-as” em mundos originários, não como desvio, mas como expressão natural. “No naturalismo, o que confere tamanha presença ao mutilado ou ao monstro é o fato de ele ser simultaneamente o objeto deformado de que o ato da pulsão se apossa, e o esboço malformado que serve de sujeito para esse ato.” (Deleuze, 2018, p. 201).

¹⁶ Importante salientar que Deleuze não se detém fortemente nessa associação com o surrealismo, inclusive parece discordar do modo como alguns surrealistas enxergam obras naturalistas e afirma que Buñuel, por exemplo, se serve do surrealismo, mas para atender ao naturalismo (Deleuze, cinema, p. 203).

¹⁷ Extraído da Conferência de Zourabichvili em Lyon, 1997.

As pulsões se entranham no meio e o exploram de dentro para fora, mas não se contentam com o que o meio pode oferecer, visto que as pulsões penetram o meio para exaurir tudo que lhe for apresentado. Cabe ressaltar que no mundo originário os meios reais coexistem e se sucedem, ainda que com algumas distinções, como no exemplo usado por Deleuze (2018) entre as situações dos ricos e a dos pobres e suas diferentes maneiras de explorar a perversão, os mesmo homens bons ou santos, mas as pulsões mantêm o mesmo objetivo e o mesmo destino: violenta degradação que culmina na pulsão de morte.

Uma questão se insurge: todas as pulsões levam à pulsão de morte? Haveria uma saída para esse estado de degradação, uma espécie de salvação? Para Deleuze (2018, p. 205), “a questão da salvação só pode se colocar sob a forma de uma reascensão local de entropia, que atestaria uma capacidade do mundo originário em abrir um meio em vez de fechá-lo”. A chave para esse fechamento seria a saída do ciclo, uma fuga da repetição visto que “ao eterno retorno como reprodução de um sempre já feito, opõe-se o eterno retorno como ressurreição, novo dom do novo, do possível.” (Deleuze, 2018, p. 205).

O que está posto quanto à repetição não é mais o seu mecanismo de funcionamento, sua existência cíclica, mas sim uma dicotomia entre a repetição que degrada e a repetição que salva, uma pulsão de morte e uma pulsão de vida. entretanto, os limites dessa diferenciação não se apresentam com a clareza necessária para se considerar uma repetição má ou boa. O exemplo usado por Deleuze para ilustrar esse ponto é de o Anjo Exterminador, de Buñuel, em que os convidados repetem a cena em que estão reunidos ao piano para saírem da clausura do salão e recaem, posteriormente na repetição do aprisionamento, agora na igreja. O que poderia ter dado errado para que a boa repetição levasse novamente a má repetição? Deleuze não explora esse aspecto nessa cena, mas em o Anjo Exterminador a repetição material não é “completa” já que algumas personagens se encontram mortas na repetição boa, o que pode nos levar a considerar que a repetição má retorna porque a boa não foi bem executada. Entretanto, para Deleuze (2018), Buñuel supera o mundo das pulsões pois se aproxima do tempo, em que este não é mais submetido aos ciclos, atingindo a imagem-tempo.

Em Mulholland Drive há um confronto com as sensações. Na cena da lanchonete, Winkie's, ainda no início do filme, duas personagens conversam sobre o sonho de uma delas à mesa enquanto a câmera não para de se movimentar, como se estivesse titubeando. Os movimentos da câmera se dão lentamente, como um balanço de um barco. Noutro momento do filme quando o Winkie's torna a aparecer, os movimentos são os mesmos. Após terminar de contar o sonho, a outra personagem se levanta e aquilo que fora sonhado começa a acontecer, a sucessão dos eventos vai provocando na personagem que sonhou

uma angústia evidenciada pela sudorese excessiva e pela hesitação em continuar a caminhada para o lado de fora da lanchonete. Há uma descida por uma curta escada, como uma inclinação para a pulsão de morte. Ao fim da cena, surge a personagem feia, horripilante, como na descrição do sonho, levando o sonhador a perder a consciência. A repetição aqui não ocorre às vistas do espectador. Sabemos que ela existe pela descrição da personagem e pouco tempo depois tem-se em tela a cena descrita.

Bergson (1901) afirma que o sonho decorre da junção entre a lembrança e a sensação. Porém, a lembrança a qual se refere na conferência é uma lembrança-fantasma, aquela que se conserva em profundidade, como visto em “Mas as lembranças que minha memória conserva em suas mais obscuras profundezas nela estão no estado de fantasmas invisíveis.”¹⁸

Resta claro também observar que o naturalismo “cai bem” às mulheres. Seja no cinema americano, seja no naturalismo europeu, a figura da “mulher originária” surge com maior facilidade, mesmo que de modo “incompleto”. Por vezes apenas alguns elementos pulsionais se apresentam, porém, segundo Deleuze (2018), King Vidor será o autor que construiu todo um mundo pulsional em personagens femininas, não se atendo a elementos esporádicos.¹⁹

A imagem-pulsão é difícil de ser atingida porque está comprimida entre a imagem-afecção e a imagem-ação. O aspecto da violência na cinematografia deve ser considerado com a devida atenção aos modos pelos quais ela se apresenta. Na imagem-ação, modelo amplamente adotado pelo cinema americano, a violência decorre como uma reação. Na imagem-pulsão, presente no naturalismo, mais proeminente no cinema europeu e latinoamericano, a violência é um atributo inato, que se desvela, após um longo período de compressão e tem uma saída intensa e bruta. “Não se trata mais de uma violência agida, mas comprimida, de onde só emergem atos curtos, eficazes e precisos, frequentemente atroztes, que testemunham uma pulsão bruta.” (Deleuze, 2018, p. 211).

Entretanto, alguns cineastas oriundos dos EUA, como Nicholas Ray, passaram da imagem-ação à imagem-pulsão, modificando a insurgência da violência na sua origem e em sua manifestação. Ainda sobre Ray, Deleuze (2018) retoma a possibilidade de saída da perversão e da degradação rumo a uma libertação desses estados, com observamos em:

Mas logo tais imagens devem ser superadas: logo a aposta tem por objeto a saída do pântano, mesmo que se morra, descobrindo a possibilidade de uma aceitação, de uma reconciliação. Enfim, a violência superada, a serenidade adquirida vai constituir a forma extrema de uma escolha que se escolhe a si própria e que está sempre recomeçando, reunindo num último período todos os

¹⁸ Após essa sequência, pretendemos incluir uma abordagem do filme *Mulholland Drive*.

¹⁹ Idem.

Deleuze (2018) pondera sobre a dificuldade de encontrar a abertura na imagem-pulsão e, no entanto, aqueles cineastas que conseguiram que serão classificados como naturalistas. A violência pulsional não corresponde a uma ação, mas sim a uma “emanação” interior e mesmo inerente a uma personagem. Um tipo de violência comprimida que, no esforço de contenção, estremece a carne. Essa violência se espalha pelo meio a fim de provocar seu esgotamento e buscar outros mundos, em uma escalada de aniquilamento dos meios possíveis, tanto mais nos mais elevados.

Deleuze (2018a) aponta que encontrar a abertura na imagem-pulsão é um ato delicado: ela é uma violência inerente à personagem, uma força comprimida que estremece a carne e se espalha pelo meio, buscando aniquilar os meios possíveis. Trata-se menos de um gesto exterior de ação e mais de uma emanação interior, que se percorre em ciclos intensivos, uma tensão contida que ameaça explodir.

Os cineastas que efetivamente conseguem essa abertura são classificados como naturalistas. Deleuze identifica Erich von Stroheim e Luis Buñuel como referências centrais desse naturalismo cinematográfico, destacando a capacidade de seus filmes de reterem as pulsões intensas sem ceder à ação direta, criando zonas de tensão que permeiam o quadro e o tempo.

Essa “violência comprimida” corresponde a uma imagem onde a pulsão inaugura um campo sensorial, sem que a narrativa clareie ou reprima essa força. Diferentemente daquela energia que circula no esquema sensório-motor da imagem-movimento, as imagens-pulsão não obedecem a uma resolução ou satisfação, elas giram em torno de um sintoma (morte, desejo, culpa).

Os estudos contemporâneos sobre cinema vêm mapeando a força dessa pulsão em filmes nacionais, como aqueles de Cláudio Assis (Amarelo Manga), segundo Leites (2015), onde a degradação, a violência e a fome não são apenas conteúdos, mas afetos intensivos que atravessam o corpo social. Nesses casos, a imagem-pulsão reaparece não como ação contextualizada, mas como restante intensivo que denuncia a falência das representações consolidadas e abre brechas para o visível.

Vale sublinhar que, para Deleuze, a operação naturalista não busca o realismo documental, mas explora o desencontro entre a força e seu confinamento, o que acontece na carne, no interior dos personagens. Stroheim, por exemplo, expõe a engrenagem social da ganância como carne, suor, deterioração, sem concessões dramáticas. Buñuel, por sua vez, em *O Anjo Exterminador* (1962), desencadeia um drama pulsional que não se

resolve, produzindo um efeito de aniquilamento dos meios possíveis, moral, espaço sensível, em escala apocalíptica.

Em resumo, a abertura na imagem-pulsão, segundo Deleuze, se dá quando o cinema captura essa violência comprimida, sem transformá-la em ação utilitária ou expressão simbólica representacional. Os naturalistas de Stroheim a Buñuel são exemplos paradigmáticos dessa captura: filmam não o mundo, mas o que persiste nele como potência incontrolada, inaugurando zonas de colapso que tensionam os regimes visuais do cinema.

O esforço de contenção que faz a carne tremer pode ser observado na sequência em que Diane/Betty pergunta o que a chave azul abre, provocando uma risada macabra do assassino. A cena corta para o mesmo lugar de onde sai a personagem bizarra do início do filme, a parte de trás da lanchonete, mas agora com uma iluminação vermelha pulsante. A personagem bizarra torna a aparecer e tem entre suas mãos a caixa azul, coloca-a dentro de um saco e deixa cair no chão. A cena fecha em um plano detalhe de onde surge o casal idoso que acompanha Diane/Betty na saída do aeroporto, porém agora em miniatura. Em sequência, vemos a chave azul em plano detalhe em cima da mesa de Diane/Betty na casa nº17, confirmando que Camila/Rita está morta. A violência estática toma conta de Diane/Betty, seu corpo em tremor incontido é sobressaltado por batidas na porta e pela entrada do casal pela soleira que, ao adentrarem a sala, assumem o tamanho convencional e avançam em direção a Diane/Betty que grita desesperadamente enquanto eles riem.

Decorre que a violência advinda das pulsões carrega em si tamanha magnitude que nem a ação é suficiente para que ela irrompa e se realize “não existe ação suficientemente grande para ser adequada a ela no meio derivado” (Deleuze, 2018, p. 214). Nesse sentido, Deleuze afirma que a personagem se torna também vítima da violência pulsional e demonstra em Losey o desenrolar dessa nova lógica das pulsões. As personagens de Losey enfrentam a possibilidade de seu próprio perecimento visto que a violência é forte demais para ser contida e, ao sair, carrega consigo o esgotamento de quem a encarna. “[...] essa violência estática da personagem cuja única saída no meio derivado é voltar-se contra si mesmo, um devir que a leva ao desaparecimento assim como à mais perturbadora das assunções.” (Deleuze, 2018, p. 215) Veremos mais adiante algo bem semelhante acometer uma personagem de Lynch em *Mulholland Drive*.

Para Deleuze, em Losey, as mulheres seriam aquelas pelas quais a abertura e a salvação da imagem-pulsão seria possível, pois a linha de fuga para a liberdade seria uma conquista dessas mulheres que não se confundem com o mundo originário, “são elas que

traçam uma linha de saída e que conquistam uma liberdade criadora, artística ou simplesmente prática - elas não têm nem vergonha nem culpabilidade nem violência estática que se voltaria contra elas mesmas.” (Deleuze, 2018, p. 215-216), pois “parece que o mundo das pulsões e o meio dos sintomas enquadram hermeticamente os homens” (2018, p. 215) e segue afirmando que não há mulheres originárias em Losey, exceto em Modesty Blaise e que, nesse caso, seria ainda uma paródia. Para Deleuze, as mulheres, em Losey, estão fora do mundo originário dos homens, desempenhando papéis “ora [como] a sua vítima, ora [como] a sua beneficiária.” E nesse ponto vemos Losey e Lynch se afastarem, pois em *Mulholland Drive* as mulheres, especialmente Diane/Betty comportam a violência estática que as engajam num devir perverso, como quando observa o ensaio de Camila/Rita com o diretor e nota que sua paixão não é correspondida, faz com que planeje o aniquilamento daquela que não pode possuir, visto que “[...] as pulsões são *extraídas* dos comportamentos reais que ocorrem num meio determinado, das paixões, sentimentos e emoções que os homens reais experimentam nesse meio” (Deleuze, 2018, p. 195). Essa cena corrobora com a defesa de Deleuze de que os sintomas são a presença das pulsões no meio derivado.

O devir feminino em Lynch se apresenta tanto em *Mulholland Drive* quanto em *Twin Peaks* e ressoa como caminhos subversivos frente a um imaginário pueril em relação às mulheres. Diante de confrontos e conflitos (como no caso do assassinato de Laura Palmer), as personagens femininas não ficam alocadas somente como vítimas, mas antes surgem como multiplicidades das quais emergem possíveis aberturas que desafiam a rigidez de papéis definidos por convenções de gênero. Poderíamos dizer ainda que Lynch não opta por trabalhar esses aspectos do ponto de vista da mudança dos códigos relacionados ao feminino, visto que os atributos de gênero são mantidos nas personagens, porém do ponto de vista dos “comportamentos”, em que há uma fuga de noções essencialistas do que seria o feminino ao priorizar outras dimensões estéticas e até pulsionais, fora de dicotomias.

Como em *Mulholland Drive* o tempo é embaralhado e foge de uma linha cronológica, podendo-se até mesmo pensar que o filme estaria “de trás pra frente”, uma das leituras possíveis vai ao encontro dessa perspectiva de que os acontecimentos estariam se revelando dos mais antigos aos mais recentes. Outro aspecto importante de ser ressaltado é que o predomínio da violência está entre os homens, em um primeiro momento, e entre as mulheres surge uma cooperação, como visto quando Betty anseia em ajudar Rita a se lembrar quem é e a entender melhor os eventos da noite anterior e se estava mesmo envolvida em um acidente de carro, além da preocupação de Betty com o

ferimento de Rita e sua recusa em chamar a polícia após a conversa com a tia. Essas demonstrações de cuidado vindos de Betty vão se desdobrar na saída de uma postura empática para os ciúmes e a competição.

Podemos pensar que em Mulholland Drive existem vários mundos originários de onde as pulsões escapam? A lanchonete seria o mundo originário “principal”?

Conforme mencionado a propósito de Mulholland Drive, pode-se notar em outros trabalhos de Lynch a escolha por temporalidades não lineares. Lynch em *Twin Peaks*, por exemplo, parece ter uma montagem que exige uma conexão narrativa afeita a um arranjo expressivo rizomático, em que as fugas não são pontos de saída, mas de entrada para outras possibilidades. Os mundos que se criam são revelados não por um encadeamento cronológico, mas por uma imersão consoante a uma temporalidade outras, cujo ordenamento interno não se mede, não se filtra e não se convenciona, antes abre rachaduras na compreensão primária em prol de um contato integral, absoluto, inexorável. *Mulholland Drive* ilustra bem as variadas possibilidades interpretativas para os espectadores, evocando paixões e distanciamentos, convidando-nos a criar a partir dos mundos apresentados. Conforme a montagem escolhida por Lynch, *Mulholland Drive* segue um sequenciamento habitual, como se fosse operar através de uma narrativa causal, apresentando uma jovem atriz em busca do sonho hollywoodiano e seu encontro com uma misteriosa mulher vítima de um acidente. No entanto, a partir do entrelaçamento das personagens de Diane/Betty e Camila/Rita outras possibilidades são apontadas. Trata-se da apresentação de outra construção narrativa com bifurcações, deslocamentos, horizontes e desdobramentos divergentes. A história como vista até então segue em direção díspar. Embora os pontos de desarticulação da convencionalidade se intensifiquem nos últimos 20 minutos do filme, não se pode dizer que os primeiros atos tenham sido gestados em um cenário imagético linear e límpido.

Apesar de Raffaelli (2008), a princípio, reiterar a percepção de que o filme apresenta duas narrativas, onírica e realista, das quais os conteúdos se dividiram também em dois, manifesto e latente, em que no conteúdo manifesto as imagens resultam daquele que sonha enquanto o conteúdo latente diz respeito ao significado, à interpretação dessas imagens, o autor afirma que a análise não deve ser permeada por essa distinção, uma vez que “fantasia e realidade estão imbricadas e fazem parte da mesma vivência” (Raffaelli, 2008, p. 64). Na proposta do autor, toda a questão do filme se situa em quem seria a personagem que sonha:

O que dificulta a análise é que não há um sujeito claro a quem se possa referir como o produtor das imagens que vemos gravadas no filme. Temos que nos basear no decorrer do próprio sonho, nas suas congruências e repetições

temáticas, verificando que existem motivos recorrentes nessas imagens, mas o sentido último delas nos escapa por pertencer à intimidade do sujeito que as engendra, o qual desconhecemos (Raffaelli, 2008, p. 63).

Segundo Raffaelli (2008), a atribuição do sonhador é dificultada pelo processo de condensação onírica, preconizado por Freud (1986). Tal processo seria derivado de uma compreensão dos pensamentos no inconsciente que se refletem no sonho por meio de imagens, de modo que as imagens seriam fruto da junção de variadas características de pessoas ou mesmo de coisas, pois

quando sonhamos, não necessariamente sonhamos com nossa própria imagem, embora tudo que surja no sonho seja um produto de nossos processos psíquicos; não sonhamos com as “pessoas” ou com as “coisas” elas mesmas, mas com as “imagens” que delas formamos a partir dos significados que lhes conferimos (Raffaelli, 2008, p. 63)

Essa concepção de imagem esbarra naquela com a qual temos trabalhado até aqui. Nosso objetivo não é traçar paralelos acerca do entendimento em relação às imagens oníricas dispondo de um lado a concepção freudiana e de outro um amálgama da concepção bergson-deleuzeana. Embora Freud tenha sido levantado nessa discussão, nossa escolha argumentativa está baseada no repertório dos citados autores franceses. A breve menção ao trabalho de Freud resulta da locação do debate sobre Mulholland Drive e da obra “A interpretação dos sonhos” ser comumente considerada como referencial analítico para o tema. Apesar de Raffaelli tomar Freud como esse referencial no tocante à significação dos sonhos, proposta essa que se distancia da nossa, seu trabalho aborda ainda outros aspectos sobre cinema e uso de metáforas que nos interessam.

Em Mulholland Drive, não consideramos a suposta separação entre os mundos onírico e desperto como se houvesse uma ruptura entre ambos. Isso porque esses “mundos” são duas faces de um mesmo mundo, de um mesmo plano de imanência que abrange o universo das personagens. A imagem-pulsão está presente em Mulholland Drive de modo que o mundo originário atrela-se ao universo da vigília e o meio derivado ao universo onírico. É principalmente na vigília que as pulsões se insurgem e se alastram.

Em o Anjo exterminador, Twin Peaks e Mulholland Drive os mundos originários estão situados em “escalas” diferentes. Enquanto em o Anjo exterminador trata-se do salão em que os convidados do jantar se reúnem - mesmo que se possa pensar que esse mundo originário se expande em certos momentos à mansão e mesmo à igreja -, em Twin Peaks a cidade tem um mundo alargado, o hotel seria parte do mundo originário, assim como o Black Lodge enquanto a cidade é o meio derivado por onde o mundo originário passa e se espalha. O mundo originário é a estrada, em Mulholland Drive, de onde brotam as pulsões que permeiam o filme? Acreditamos que o mundo originário

não está manifestado em um único “lugar”, mas aparece em diferentes lugares e circunstâncias, seja no início, quando do acidente que é provocado já por uma rachadura que faz a pulsão de morte se esgueirar, seja pelo final em que a festa faz Diane/Betty transbordar pulsões brutais que se alargam, crescem e se espalham no impulso de ódio e destruição. Como o filme não está posto em ordem cronológica, o mundo originário se abre e irrompe por volta da última hora do longa e grande parte da porção inicial do filme desenrola o mundo derivado. “É que o mundo originário sempre compreende uma coexistência e uma sucessão de meios reais distintos” (Deleuze, 2018, p. 202).

O título original traz uma curiosidade: Mulholland Drive é o nome de uma estrada, de uma rua em Los Angeles e estabelece essa conexão entre o início e o fim, tanto do longa quanto da própria dinâmica pulsional. Drive designa um passeio de carro, uma necessidade sexual²⁰ e também é a tradução em inglês para o *Trieb* freudiano, a pulsão. É sabido que Deleuze aborda a pulsão desde antes da publicação dos livros sobre cinema - como em *Lógica do sentido* e *Diferença e repetição*, por exemplo -, e que havia estabelecido diálogo com a psicanálise. Embora Deleuze tenha cocriado a partir do *Trieb*, o nome permanece. Nas traduções em português *Trieb* foi chamado de instinto. Isso se dá porque as primeiras traduções no Brasil foram feitas a partir dos textos freudianos já traduzidos para o inglês, levando muitas décadas do uso de uma tradução indireta do original alemão. Apenas após as obras de Freud se tornarem domínio público é que se iniciaram projetos para tradução do alemão para o português, por volta dos anos de 2010. (Tavares, 2011).

A noção de pulsão em Deleuze apresenta uma inflexão crítica em relação ao entendimento psicanalítico tradicional, especialmente no que diz respeito à sua origem. Na teoria freudiana, conforme estabelecido em *Além do Princípio do Prazer* (Freud, 1920), o *Trieb* é uma força que liga o corpo ao psíquico, constituindo-se como um impulso que busca a descarga de uma tensão. Trata-se de uma tendência constante, que não visa um objeto específico, mas opera num circuito entre fonte, pressão, meta e objeto, sendo o objeto substituível. Na clássica teoria das pulsões, Freud estabelece a oposição entre pulsões de vida (*Eros*) e pulsões de morte (*Thanatos*), estruturando o psiquismo num jogo de forças entre repetição, prazer, ligação e dissolução.

Lacan (1954–1970), ao reler Freud, reposiciona a pulsão como um movimento circular que não visa a obtenção do objeto, mas o contorno do vazio. O “objeto *a*” torna-

²⁰ Além do título do filme, na cena das carícias eróticas no sofá entre Diane/Betty e Camila/Rita, essa última diz: “você me deixa louca”. Em inglês: “you drive me wild”. Nesse caso, “drive” compreende o sentido de excitação, necessidade sexual.

se, nesse sentido, um operador do gozo: a pulsão não satisfaz, ela contorna o real, abrindo um buraco na cadeia significativa. A imagem da pulsão como espiral, proposta por Lacan, mostra que ela não visa um ponto fixo, mas insiste em seu percurso, ela circula, insiste, retorna ao mesmo, mas sem jamais se resolver.

Deleuze recusa o modelo estrutural da pulsão psicanalítica, pois considera que esse modelo ancora o desejo numa falta, reduzindo sua potência de criação. Para Deleuze, não se trata da negatividade de um corpo em déficit, mas uma força intensiva que se expressa diretamente no plano da imanência. A pulsão, nesse contexto, pode ser entendida como uma intensidade do corpo sem órgão, uma dobra interna da carne que compõe o real como processo de diferenciação contínua.

Assim, no contexto de *Mulholland Drive*, quando se aponta que “Drive” é também a tradução de *Trieb*, há uma tensão latente entre dois regimes de pulsão: o psicanalítico, que submete o filme a um desejo reprimido (com sintomas, substituições e mortes simbólicas), e o deleuziano, que observa as fissuras do real como zonas intensivas de produção, onde o tempo e o corpo se dobram sobre si. *Mulholland Drive*, nesse sentido, pode ser compreendido como uma composição cinematográfica da pulsão não como recalçamento ou enigma, mas como modulação rítmica, como campo de forças.

Nota-se que Lynch demonstra predileção por personagens excêntricos, bizarros, estranhos e, em certa medida, caricatos. Ainda que se possa enquadrar *Twin Peaks* e mesmo *Mulholland Drive* como drama/suspense, não é difícil notar que o diretor transita por demais gêneros como terror e até mesmo a comédia. O que se atribui a Lynch e a outros diretores como surrealismo se aproxima mais da exacerbação do real, mesclando o convencional com o absurdo, como as aparições de figuras “estranhas” tanto em *Mulholland Drive* quanto em *Twin Peaks*, tanto na vigília quanto no sonhar.

É importante ressaltar que o sonho é um elemento presente também em *Twin Peaks*, em cujos dois primeiros episódios sonhos, pesadelos e a simbiose entre ambos são abordados. Lynch teria notado que os sonhos são um “organizador” caótico para a vida? Os sonhos podem ser “acessórios” para uma compreensão extensiva da vida, da realidade. Pelos sonhos podemos estender uma tela sobre a qual variados elementos que fundam nosso interior podem coexistir, sem hierarquias, sem a primazia da razão como régua que orienta nossas ações. Pelo contrário, no sonho, a razão é suspensa e são outras partes constitutivas do que somos e inventamos ser que estão disponíveis em diferentes níveis e tendências que podem ser exploradas. É no sonho que brota aquilo que se avoluma sem que seja acionado de modo utilitário, mas antes de modo inventivo.

O Agente Cooper chama de intuição a “harmonia entre mente e corpo”. Durante um sonho, Agente Cooper acessa o Black Lodge e ouve do vendedor de calçados sem um braço: “Pelas trevas do futuro passado, o mágico anseia enxergar. Alguém entoa entre dois mundos: fogo, vem me acompanhar”, antecedido por uma série de imagens da Laura Palmer no necrotério, de sua mãe em pânico, de Bob e muitos flashes. É a fenda que se abre, as lembranças passando. O vendedor de calçados, Philip Gerard/Mike, revela ter arrancado o próprio braço após ter visto o rosto de Deus, uma ação animalesca que se entrelaça com o episódio 6 quando a mesma personagem é interrogada. Essa cena do episódio 3 de *Twin Peaks* serve de ilustração de como Lynch trabalha a noção de memória, temporalidade e desejo, e se relaciona ao mágico do club Silencio em MD quando diz: “não há banda, isso é só uma gravação” “se quiserem ouvir um clarinete, ouçam”, “não há orquestra, é uma ilusão” e Diane começa a tremer incontrolavelmente. O mágico é a assunção da consciência relaxada, do limiar entre matéria e memória, corporeificação do jorro de lembranças, um ato pulsional?

Agente Cooper explica ao xerife de onde os sonhos vêm, segundo ele, são impulsos enviados dos neurônios que formam “pictures” (imagens) que ninguém sabe porque a imagem que surge é aquela e não outra, e nem como essas imagens são escolhidas para desfilarem nos sonhos.

O confronto maniqueísta que Laura experimenta pode ser observado na conversa entre Dr. Jacoby e Bobby no consultório do médico. Bobby, provocado por Dr. Jacoby, revela o quanto Laura se angustiava tentando ser boa e sendo dominada por sentimentos e comportamentos destrutivos (pulsões?). Decerto, Laura Palmer é o centro gravitacional da narrativa por onde as pulsões emergem e transbordam, provocando um lastro pelo qual todos ao seu redor são afetados.

No episódio 6, na cena do interrogatório do vendedor de calçados, Lynch trabalha os três aspectos da pulsão descritos por Deleuze: a natureza, o objeto e o destino. As pulsões brutas e mesmo as espirituais acometem Gerard/Mike, fazendo surgir a pulsão parasita, que urge um hospedeiro, cujas forças e habilidades serão exigidas para fazer a pulsão correr. Essa cena remete ao que Deleuze chama de natureza das pulsões e afirma a complexidade das perversões espirituais, assim como do objeto das pulsões que é sempre arrancado do meio derivado apesar de pertencer ao mundo originário. Isso fica claro quando Deleuze diz que a perversão é a expressão da pulsão no meio derivado. Na cena em que a reconstituição da morte de Laura Palmer é realizada resta clara a perversão como derivação pulsional, evidenciando o prazer autodestrutivo, degradante. O vendedor de calçados, homem sem braço é a figura da presa que também é predador, presa “porque

nele não sabemos mais o que é pedaço, se é a parte que falta ou o resto de seu corpo” (Deleuze, 2018, p. 201).

Gerard dá lugar a Mike, o parasita que habita a presa Gerard, homem sem braço, ao mesmo tempo que também é predador. Mike se alimenta de Gerard, extrai dele a vida necessária para se manter, ainda que a extinção dessa vida leve à destruição. A pulsão de morte torna-se mais e mais latente, ao passo que Mike “vive” parasitando Gerard, gradativamente essa vida declina em direção à morte, assim: “A cada vez, a pulsão escolhe seu pedaço num meio dado, e no entanto, não escolhe, ela toma de qualquer maneira naquilo que o meio lhe apresenta, sob pena de ter de ir mais longe depois” (Deleuze, 2018, p. 201). Deleuze, ainda sobre o destino das pulsões, sustenta que é necessário que a pulsão se esgote por ser esse o indicativo de que sua potência foi explorada ao máximo. Bob está à espreita de um hospedeiro para se alimentar de medo e prazer, mesmo que estes tenham sido criados por ele.

Bob, personifica, em certa medida, a pulsão de morte que ronda a cidade, mas advém do hotel. Deleuze discute o esgotamento do meio através de seu habitantes, das pessoas que se relacionam e são “arrastad[as]”²¹ pela força elementar de uma pulsão predatória que [as] faz[em] explorar todos os meios e arrancar o que cada um apresenta” (Deleuze, 2018, p. 201). O que Deleuze aponta do cinema de Buñuel - simultaneidade do predatismo e do parasitismo - também se encontra no cinema de Lynch. Ao mesmo tempo que algumas personagens são afetados pela pulsão de morte que se manifesta pelo predatismo -matam, querem exaurir a vida do modo mais derradeiro - outras açaí afetados pelo parasitismo que suga lentamente a vida, sem um golpe fatal, justamente por explorar pormenorizadamente a inclinação repugnante. Em MD, esse traço surge?

Já em MD vemos como Lynch que retrata Hollywood revelando sua podridão, sua perversidade, vide os convidados do jantar e mesmo a casa de Adam, com sua opulência é objetada como uma fachada que visa esconder a perversidade, a ganância, a inveja, o parasitismo que permeia aquele meio. Mulholland Drive articula um conjunto de imagens que, de modo labiríntico, desvela o colapso das emoções para o aparecimento da pulsão. Curiosamente, em entrevista, David Lynch revela que MD foi inicialmente pensado como um spin-off de TP e as negociações com os estúdios era para levar a cabo essa premissa. De certo modo, o universo de TP e MD se aproxima do ponto de vista que o desenrolar da vida cotidiana aparentemente trivial, permeada por boa convivência vai cedendo lugar à deterioração e à emergência da violência originária. Figuras que causam estranheza e

²¹ Adaptação nossa do original “arrastado pela força elementar de uma pulsão predatória que o faz explorar todos os meios e arrancar o que cada um apresenta”.

dúvida sobre sua presença “material”, como o Gigante em TP e o Cauboi em MD, cujas aparições fazem a luz acender, apagar e piscar, as semelhanças entre o Black Lodge e a sala de Sr. Roque, o dono do estúdio, e o mesmo ator interpretando O Homem de Outro Lugar e Sr. Roque.

Deleuze (2018) situa o cinema de Stroheim pela perspectiva de uma degradação que passa pela entropia, o de Buñule como aquele que vive o ciclo ou a repetição e o de Losey como o da volta contra si mesmo. Segundo Deleuze, a presença dessa noção no cinema de Losey traz à baila que

A violência originária das pulsões está sempre em ato, mas é grande demais para a ação. Dir-se-ia que não existe ação suficientemente grande para ser adequada a ela no meio derivado. Presa, ela própria, da violência da pulsão, a personagem estremece sobre si mesma, e é nesse sentido que se torna presa, a vítima da sua própria pulsão. (Deleuze, 2018, p. 213-214).

Ainda que Deleuze não tenha abordado o cinema de Lynch, sua obra sobre cinema não é estanque aos cineastas tratados por ele, pois circunscrever a classificação cinematográfica somente aquilo a que Deleuze debruçou-se seria, sobretudo, um ato antideleuzeano. Se o autor francês se serviu de tantas ideias e conceitos de outros filósofos, cineastas e mesmo de outros saberes - como a biologia com o rizoma - para criar outros conceitos, para cocriar com esses saberes, limitar a abrangência da sua criação seria ferir sua atitude filosófica. Nesse sentido tomamos a liberdade de inserir Lynch nessa “categoria” de pulsão mais aproximada a Losey, ainda que também converse com características apontadas sobre Stroheim e Buñuel, sobretudo se tomarmos Diane/Betty como as personagens que são a um só tempo predadoras e “presas de si”. Disso resulta a dificuldade de afirmar Lynch em um dos três grandes gêneros da imagem-pulsão, pois ele circula entre todos. Se Stroheim é entrópico, Buñuel cíclico e Losey retroflexivo, Lynch transita por essas três espécies de imagens-pulsão. O que há de comum entre eles é o afastamento de uma premissa moralista, edificante, com finais felizes e lições aprendidas. O que os move é mostrar o fundo que perpassa as relações e os arranjos entre as pessoas, as coisas e o mundo.

Quando Deleuze (2018, p. 214) diz: “a personagem pode dar a impressão de ser um fraco que compensa sua fraqueza com uma brutalidade aparente, à qual se entrega quando não sabe mais o que fazer, mesmo que logo depois tenha de desmoronar”, podemos enxergar uma pulsão forte demais que a violenta, pois há nela mesma um enclausuramento, uma violência que habita o corpo frágil que não resiste.

Deleuze, em “O ato de criação”, afirma que o cineasta pensa através dos filmes e Lynch em Mulholland Drive aborda também o cinema colocando em jogo aspectos da indústria. Sabemos que essa não é a questão presente neste trabalho de doutoramento e

dessa maneira não pretendemos nos aprofundar nesse ponto, porém achamos relevante situar o cinema para além da criação dos cineastas e lembrar que se trata de uma indústria que equilibra (de modo demasiado desequilibrado) a arte e os interesses dos estúdios. A Hollywood retratada em *Mulholland Drive* surge nesse emaranhado de convergências e divergências entre arte e lucro, possibilitando a discussão sobre a liberdade de criação e interesse dos investidores.

A violência mais “incisiva”, mais rudimentar na maior parte das vezes é praticada pelos homens como na cena em que o diretor Adam se irrita com a imposição dos irmãos mafiosos sobre a atriz que deve atuar no filme, quando os dois homens conversam sobre o acidente envolvendo Camila/Rita e o assassino mata o causador (verificar) do acidente e em seguida mata mais duas pessoas que estavam no prédio, além de roubar o livro preto; Adam flagra a traição da esposa e é agredido pelo amante; o homem que vai à casa de Adam agride sua esposa e o amante. Ao contrário do que Deleuze (2018) fala sobre Losey e as mulheres, a pulsão em *Mulholland Drive* está mais presente no universo feminino enquanto entre os homens há maior expressão da violência na ação, como que “enquadrados hermeticamente”.

José Gil, a propósito de Bernardo Soares (Fernando Pessoa), ressalta um aspecto do sonhar como uma “capacidade de desenrolar fios (fluxos) variados de imagens” (p. 138), transformando (criando) a realidade a partir da interseção dos fios/fluxos. Em *Mulholland Drive*, a dualidade de mundos escancara sua interseção. O que está em jogo são as camadas e os devires presentes nas personagens ao longo do filme, que enquanto mostrados em “linhas” diferentes, como em mundos alternativos, correspondem à complexidade das inquietações e atributos de todos e de cada um. Lynch confronta o maniqueísmo de abordagens bagunçando características antagônicas presentes nas personagens. Ao distanciarmos a noção de bem, mal, certo, errado, mocinho, vilão, notamos que a vida comporta a contradição, comporta um gradiente de “estranhos devires”. Diane/Betty ora se apresenta como bondosa, afável, ingênua, ora sob o domínio da inveja, da raiva, da rejeição mal elaborada que se espalham em violência contida e incontida, em ato e ação.

Sobre o uso das cores no filme podemos observar a cena em que Diane/Betty e Camila/Rita vão até o apartamento na tentativa de descobrir se Camila/Rita mora lá. Nessa cena, Diane/Betty está de azul e Camila/Rita está de vermelho. Azul é associado ao mudo onírico e poderia indicar que quem sonha é Diane/Betty, assim como é atrelado a um estado emocional melancólico. Vermelho em Camila/Rita indica tanto desejo, perigo e quanto ilusão. Quem veste vermelho é Diane/Betty quando vão ao Club

Silêncio, que também tem cortinas e poltronas vermelhas. O mágico, após repetidas vezes pronunciar “no hay banda”, fala com tom de revelação que é tudo ilusão, o que é corroborado pela continuidade da música mesmo após a cantora desmaiar no palco, provocando uma quebra entre o que é visto e o que é ouvido. Tanto em *Twin Peaks* quanto em *Mulholland Drive*, o vermelho é usado com um limiar entre aquilo que se chama ilusão e realidade. Podemos pensar como um marcador pulsional sempre presente, indicando a presença latente do mundo originário.

Ao retornarem à casa da tia, Diane/Betty coloca uma peruca loira e curta em Camila/Rita, que se assemelha bastante com o próprio corte de cabelo de Diane/Betty. Após terem relações sexuais, Diane/Betty e Camila/Rita adormecem e o enquadramento revela uma “fusão” dos seus rostos, sugerindo certa simbiose. Na sequência, Camila/Rita acorda de um sonho intranquilo e pede a Diane/Betty que a acompanhe a um lugar. A pulsão sexual cede lugar a pulsões brutais de destruição.

Nesse sentido, *Mulholland Drive* estaria alocado na classificação deleuzena concernente ao naturalismo? Acreditamos que dentro das características descritas em Cinema 1 - a imagem-movimento, sim. Ainda que a filmografia completa de Lynch possa ser compreendida por outros termos taxonômicos, *Mulholland Drive* apresenta um mundo realista que se degrada em mundo naturalista fazendo surgir a imagem-pulsão. Isso porque especialmente a personagem Diane/Betty, é tomada por uma força pulsional que faz o que está em sua volta ruir e provoca sua própria ruína. O amor por Camila/Rita dá lugar a um ódio visceral que leva Diane/Betty a encomendar sua morte, o sonho de tornar-se uma estrela de cinema cede espaço a uma inveja lancinante que pretende o apagamento de sua amante e sua adversária. A energia pulsional transborda do mundo originário em favor do aniquilamento, passando por emoções destrutivas que exigem sua própria inexistência. Tal pulsão naturalista arregimenta um devir predador. Para Ulpiano (1995, aula 6), “A imagem-pulsão transforma o comportamento em predador. A imagem-pulsão tem um objetivo: exaurir os comportamentos, destruir os sentimentos, destruir as emoções[...]. Quando a pulsão começa a emergir - o personagem se transforma em predador”.

Ademais, pode-se situar o cinema Lynchiano como naturalista, especialmente *Mulholland Drive*, porque, segundo Ulpiano (1995) nos explica, o começo de um filme naturalista é realista, haja vista o trecho “[...] você pega um filme naturalista - é essa a grande chave - e vê que no começo dele ele é realista, ele é integralmente realista. Ou

seja, as personagens se *comportam*²², elas estão em *ação*, elas estão em *situação* [...]”, pois os comportamentos estão presentes, regulados ou não, as personagens estão em ação. Embora Mulholland Drive tenha uma montagem que embaralha a cronologia do filme - e ela só será identificada nos minutos finais -, seu início demonstra elementos realistas. Ressaltamos também que nem todo autor faz essa divisão de modo muito marcado. Há um embaralhamento dos mundos e também das imagens. Deleuze nos conduz ao dizer que “os meios estão sempre brotando do ou regressando ao mundo originário: mal emergem como esboços já condenados, já confundidos, já voltam ainda mais definitivamente para lá, caso não receba a salvação, salvação que só pode advir desta volta à origem” (Deleuze, 2018, p. 197).

A caixa azul é aberta por Camila/Rita na volta do Club Silencio e há um plano detalhe na caixa. De repente a caixa cai no chão e Camila/Rita não está mais lá. A tia aparece no quarto vazio, sem Camila/Rita e sem a caixa no chão. Diane/Betty surge deitada na cama de modo similar à moça encontrada morta, na mesma posição, mesmo lençol. Essa cena revela a má repetição explicitada por Deleuze a propósito de Buñuel. Na primeira ocorrência, quando Diane e Camila invadem a casa que supostamente seria de Camila, elas encontram ali estirada na cama uma mulher morta, mulher essa que atende por Diane Selwyn. Mais uma vez estamos diante de um embaralhamento de identidades? Ou o que elas enxergam ali é mesmo Diane morta? O Caubói surge na soleira da porta dizendo que é hora de acordar e Diane/Betty de fato acorda com as batidas na porta. O Cauboi já foi mencionado quando falamos das personagens que teriam certa correspondência em Twin Peaks e Mulholland Drive. Aqui podemos pensar na figura do Cauboi como uma pulsão espiritual, assumindo uma figura insólita que surge em poucos momentos como uma espécie de mensageiro, borrando os limites entre o natural e o sobrenatural, mas revelando duas faces do mesmo sintoma, pois “poderíamos chamá-los, a uns, de relíquias, e aos outros, segundo o vocabulário da feitiçaria, de vult ou coisas que enfeitiçam - são os dois aspectos do mesmo sintoma” (Deleuze, 2018, p. 203).

A presença do sonho e do pesadelo, da consciência relaxada e ampliada, emparelha-se com a vigília e se mistura a ela, confundindo-se em um grande amálgama cuja lógica reverte os sentidos, o tempo e o pensamento. Lynch opera por ambiguidade e confluências. De modo que o mundo originário em Mulholland Drive é despedaçado, fragmentado, podemos falar em mundo originário rizomático ou mundo

²² Grifo do autor.

originário de onde brotam os atos pulsionais que povoam o meio derivado e se instauram em ações perversas.

Em "Os malditos", de Losey, as ações perversas já se apresentam logo no início do filme quando a gangue de motoqueiros assalta Simon. A propósito de Losey, Deleuze (2018, p. 216) afirma: "inseparáveis dos meios derivados, os mundos originários de Losey possuem traços particulares, próprios a seu estilo". Em Lynch essa indissociação também é observada, mas ao estilo lynchiano. A mistura de uma atmosfera realista com atributos oníricos, absurdos e delirantes tornam, particularmente *Mulholland Drive*, as imagens lynchianas difusas, bifurcadas e em certa medida, inseparáveis. A clareza distintiva entre mundo originário e meio derivado podem ser mais facilmente observadas em *O Anjo Exterminador*, de Buñuel, mas em *Mulholland Drive* esses mundos se manifestam com menor precisão. No entanto, propomos uma "identificação" das insurgências distintivas entre os mundos e suas correspondências em pulsões e comportamentos seguindo a taxonomia deleuzeana. Em *Mulholland Drive*, as coordenadas se apresentam da seguinte maneira:

- mundo originário → mundo da vigília, casa do Adam, estrada, Clube Silêncio, casa nº17
- meio derivado → mundo onírico
- imagens pulsionais → personagem bizarra que surge atrás da lanchonete, caixa e chave azuis, casal de idosos
- ato pulsional → peruca loira usada por Camila/Rita (aniquilamento ou absorção da identidade)
- ações perversas → assassinatos no escritório, assassinato de Camila/Rita

A casa de Adam é onde a inveja, os ciúmes e a vaidade circulam livremente e fazem germinar os atos pulsionais em cujo desenrolar a humilhação sofrida por Diane/Betty acentua uma violência enclausurada pela rejeição de Camila/Rita juntamente com o ressentimento por não ter alcançado o estrelato almejado. A casa nº 17 é onde a vizinha vem buscar os pertences, arrancando partes daquele mundo que também são devolvidos (vide cinzeiro sobre a mesa). Onde Diane/Betty discute com Camila/Rita e, posteriormente, delira dada a força tamanha da pulsão sexual que a domina.

Como outrora mencionado, os mundos originário e derivado são por vezes imbricados, mas com algumas divisões um pouco mais claras em certos momentos. Disso decorre nossa inferência que a *Mulholland drive* (estrada) corresponde a um fragmento do mundo originário por ser de onde brotam as pulsões degeneradas que

acabam por aprisionar e vitimar Diane/Betty. Assim como em *Losey*, a personagem Diane/betty é atravessada por uma pulsão forte demais para ser suportada, o que lhe custa a própria vida, pois

Na base há a pulsão que, por sua natureza, é forte demais para a personagem, seja qual for o seu caráter. Longe de ser uma aparência, essa violência está nela; mas ela não pode acordar, isto é, despertar do meio derivado sem romper de uma só vez a personagem, ou sem engajá-la num devir que é o de sua própria morte (Deleuze, 2018, p. 214).

O trecho acima é curioso porque Deleuze diz que não pode simplesmente acordar no meio derivado e romper com o mundo originário a um só tempo e o desenrolar da cena em que Diane/Betty está deitada na cama na mesma posição, com o mesmo lençol e com toda a ambientação muito parecida, repetida, daquela que foi encontrada por ela e Camila/Betty é seu suicídio. Sendo assim, reitera a ideia de que em *Mulholland Drive*, a pulsão alcança uma força tamanha que faz Diane/Betty sucumbir, ou se engajar num devir de morte.

A dificuldade de delimitação precisa do mundo originário é acentuada pela escolha narrativa e pela montagem que embaralha os mundos. Lynch não determina, como dito, uma cronologia convencional em *Mulholland Drive*. A “ordem” dos acontecimentos está embaralhada, sem linearidade, visto que as temporalidades não carecem de um sequenciamento vulgar ou mesmo teleológico. As pulsões são evocadas mesmo em dissonância com um ordenamento causal e disso resulta também a difícil alocação de Lynch achegado a Stroheim, Buñuel ou Losey e acaba por permear os três grandes exemplares, misturando características presentes em todos eles. Deleuze nos brinda com um alerta: “mesmo localizado, o mundo originário não deixa de ser o lugar transbordante onde se passa o filme inteiro, isto é, o mundo que se revela no fundo dos meios sociais tão vigorosamente descritos” (Deleuze, 2018, p. 196).

A casa do penhasco, em “Os malditos”, faz brotar a pulsão sexual e a cama é o fetiche, o pedaço arrancado daquele meio, evidenciando o meio dos sintomas, da pulsão e de onde surge a fala “este lugar parece exercer uma atração fatal para os amantes”, corroborando a ideia de que a casa é o mundo originário de onde surgem as pulsões sexuais. Diferente das mulheres de Losey que “não têm nem vergonha nem culpabilidade nem violência estática que se voltaria contra elas mesmas” (Deleuze, 2018, p. 215-216), as mulheres de Lynch em *Mulholland Drive* são mulheres originárias.

Isso porque um conflito se apodera das personagens, especialmente de Diane/Betty quando percebe que o assassinato de Camila/Rita foi realizado, quando a chave azul aparece em cima de sua mesa, deixando evidente a execução, assim como o assassino disse que aconteceria. O que se segue é Diane/Betty dando cabo de sua própria

vida. Em “Os malditos”, o personagem King se arrepende logo após matar dentro do escritório onde as crianças moram, como Deleuze salienta em “a personagem pode dar a impressão de ser um fraco que compensa sua fraqueza com uma brutalidade aparente, à qual se entrega quando não sabe mais o que fazer, mesmo que logo depois tenha de desmoronar” (Deleuze, 2018, p. 214).

Quando Diane/Betty presencia a cena em que Adam demonstra como o ator deve conduzir uma cena com Camila/Rita seu rosto irrompe de raiva, ciúmes, ressentimento. Vemos em seguida uma discussão entre as duas fora do set. As cenas são curtas e aparentemente desconexas. Diane/Betty chora no sofá enquanto acaricia a si mesma de modo agressivo, raivoso. Vemos a pulsão dominar a personagem de modo violento.

Nos últimos 20 minutos do filme, o telefone toca ao lado do abajur vermelho com o aviso de Camila/Rita que o carro está aguardando Diane/Betty para levá-la a Mulholland Drive 6980, o endereço da casa de Adam, onde há uma festa. Vemos o rosto de Diane/Betty tomando pela tristeza e desalento. a cena que inicia o filme parece se repetir, agora com Diane/Betty no lugar de Camila/Rita no banco de trás do carro que a conduz por Mulholland Drive. Seria a repetição da saída do mundo originário, como em Buñuel? Estaria Diane/Betty aprisionada na má repetição? O carro para e Camila/Rita surge indicando um atalho para a festa, um atalho íngreme por um caminho arbóreo, mas em vez de descenderem, elas sofrem. Seria a inclinação “reversa” de Strohheim?

A hesitação de Diane/Betty dá lugar a segurança, ela confia em Camila/Rita. Entretanto, essa segurança logo se dissipa com a chegada de Adam e a confirmação da relação entre eles, que brindam o amor. No jantar que se segue diversos personagens que ao longo do filme pertenciam a diferentes contextos agora aparecem como convidados da festa, Coco, por exemplo, a vizinha que recebe Diane/Betty na casa de sua tia, agora é apresentada como a mãe de Adam, a atriz que deveria ser escolhida “essa é a garota”, um dos mafiosos, o Caubói. Ao longo do jantar a hostilidade se acentua, os risinhos sedutores entre Camila/Rita e Adam acrescidos de um beijo debochado entre Camila/Rita e a atriz, os olhares desafiadores voltados para Diane/Betty, em suma, todos os comportamentos e sentimentos apresentados em cena vão sendo invadidos e transformados por pulsões destrutivas e perversas, bem como nas palavras de Ulpiano (1995, aula 6): “o comportamento vai se transformar em pulsão”

Se Bergson diz que no sonho todas as imagens passam ou tentam passar pela pequena fresta do presente como consciência relaxada, podemos ver que as pessoas que estão reunidas no jantar e que surgem em diferentes momentos ao longo do filme não remetem a uma justaposição ou condensação onírica, mas antes a um jorro dos lençóis

do passado que restituem em variadas intensidades de atualização diante do todo universal. (Deleuze, 2018b). Desse modo, a memória não deve estar subordinada à ação, mas estar livre para criar com o tempo.

Ainda no jantar, Adam prepara o anúncio de algo importante envolvendo ele mesmo e Camila/Rita, no entanto a cena se interrompe e vemos Diane/Betty sentada à mesa do Winkie's com o assassino. Isso nos sugere que Adam possivelmente anunciou o casamento dele com Camila/Rita. Na lanchonete, Diane/Betty está irritada e mostra a foto de Camila/Rita para aquele que foi contratado para matá-la.

Lynch opera na construção das imagens de modo a não as tornar fixas, criando pontos dissonantes e divergentes quanto à própria caracterização das personagens e cenários, deslocando as forças de maneira desconexa e tomando o tempo como algo fluido, sem relações lógicas de causa e efeito.

Observa-se que o autor David Lynch, especialmente em *Mulholland Drive* (2001), articula uma estética da opacidade e da ambiguidade, onde os limites entre sonho e realidade se tornam indistintos. Diferente de abordagens convencionais que distinguem o sonho como esfera interior e irreal, e o real como exterior e objetivo, Lynch constrói um tecido cinematográfico não como metáfora ou sintoma, mas como força expressiva em ato. Essa operação o aproxima da ideia deleuziana de imagem-pulsão, especialmente àquela que não se define por uma narrativa linear ou simbólica, mas por intensidades suspensas, afetos condensados, e tempos deformados (Deleuze, 2018b).

Na tradição psicanalítica freudiana, o sonho é interpretado como a realização disfarçada de um desejo inconsciente. Freud propõe que o conteúdo manifesto do sonho encobre o conteúdo latente, estruturado pelas operações de condensação, deslocamento e simbolização (Freud, 1900). O sonho, portanto, exige decifração, como se fosse uma cifra a ser desvelada pelo trabalho analítico. Nesse modelo, a pulsão (Trieb) aparece como força que se infiltra no sonho para satisfazer, por via indireta, desejos reprimidos.

Lynch, por sua vez, não estrutura o sonho como cifra, mas como campo de forças em disputa, onde a subjetividade se dissolve. Em seus filmes, o sonho não se revela como chave para entender a realidade, mas como experiência do real em sua dimensão mais bruta e fragmentada. O sonho lynchiano não vela a verdade: ele é a verdade de um corpo afetado por forças que o ultrapassam. Por isso, muitas vezes o espectador se encontra em estado de suspensão, sem saber o que é sonho, delírio ou lembrança.

A pulsão, em Lynch, aparece como intensidade corporal e sonora, como tremor na pele da imagem. A cena do Club Silencio, por exemplo, em *Mulholland Drive*, traduz esse ponto de fusão entre sonho e pulsão: ali, a simulação sonora, a repetição do gesto e

a artificialidade exposta do espetáculo não produzem distanciamento, mas imersão afetiva. Trata-se de um momento em que o espectador não sabe se está no delírio da personagem ou se o mundo em tela já se dissolveu por completo. A imagem se torna campo de presença pulsional, mas sem se organizar por linearidade, o que a diferencia da estrutura onírica freudiana, calcada ainda na lógica do recalçamento e da representação.

Segundo as concepções de Deleuze, Lynch criaria a partir de imagens que não configuram algum tipo de representação, mas presença sensível de uma força, operando sobre o que não mais se vê, mas o que se sente naquilo que não se vê. Assim, ao não distinguir sonho e pulsão como planos distintos, Lynch os mistura deliberadamente. É essa mistura que permite à sua obra evocar um sentimento de estranheza, familiar e ao mesmo tempo inominável, o que Freud chamaria de *unheimlich*, mas que, para Deleuze, seria um estado intensivo de potência.

A imagem-pulsão se aproxima da imagem-tempo, mas de um tempo negativo, subordinado ainda ao movimento. Entretanto, trata-se de uma imagem originária do tempo,

A imagem-pulsão libera no seio da imagem-movimento uma dimensão autônoma do tempo: o tempo pulsado que, a despeito de seu comprometimento com o movimento circular ou de inclinação e queda, remete sempre ao horizonte entrópico e à voracidade insaciável de Cronos que tudo devora. É verdade, no entanto, que a aparição do tempo na imagem pulsional obedece a certas coordenadas e depende de certas exigências: o tempo parece sempre atingido por uma maldição consubstancial que faz com que tudo que ele envolve se desfça e se precipite na degradação. Ora, nessas condições a dimensão temporal só pode ser apreendida como "destino da pulsão e devir de seu objeto"¹². Espremido entre o originário e o derivado, o tempo se reveste de uma conduta negativa, enrolando-se e desenrolando-se no pequeno intervalo, condenado a jorrar somente no hiato, ele só se revela através de uma perspectiva amaldiçoada: o inevitável da queda, a degradação entrópica, a rampa infernal, o horizonte negativo (Arêas, 2003, p. 29).

Em um mundo degradado, despedaçado, onde as pulsões de guerra, de destruição, de morte se avolumam e se prostram diante de um horizonte nefasto, infértil e extingível, talvez a saída seja aquela apontado por Artaud (1936), a de que é preciso deixar que “as coisas se arrebenhem para se começar tudo de novo”.

Lynch apresenta uma espécie de ruptura do sonho com o sono como em uma extensão que adentra o estado de vigília e se confunde com ele.

Dá para relacionar o sono com a morte? Relação entre constante vontade de dormir de Camila/Rita com a pulsão de morte, faz sentido? Quando Camila/Rita acorda diz que achou que dormir resolveria, a cena tem certa ambiguidade: tanto pode indicar que Camila/Rita acreditava que lembraria de coisas anteriores ao acidente quanto pode indicar que o ato de dormir seria um modo de cessar a vida, sem precisar fazer isso

ativamente.

Em *Mulholland Drive*, David Lynch cria um tecido fílmico em que sonho, delírio e vigília formam um contínuo sem fronteiras definidas. A narrativa se articula não em torno de uma causalidade lógica, mas segundo uma dinâmica pulsional, em especial no percurso da personagem Diane/Betty. Essa figura é tomada por uma força que a atravessa, que não é vontade nem representação, mas uma espécie de “desejo sem objeto” (Deleuze, 2011), intensiva, sem resolução.

Diane/Betty é a personagem mais atravessada por essa imagem-pulsão. O que a move não é o desejo que se endereça a um objeto (como em Camila/Rita), mas uma compulsão sem saída, de natureza destrutiva e implosiva, que explode na cena do suicídio. Ela não apenas sofre a perda da outra, como a recria oniricamente em uma tentativa de reintegrar um real que a rejeita, e ao fazê-lo, converte a própria Camila/Rita em objeto de sua pulsão destrutiva.

Essa pulsão emerge na montagem (a fragmentação temporal e imagética) e sobretudo no modo como o filme recusa qualquer lógica entre “sonho” e “realidade”. A cena da lanchonete, onde a figura do monstro é anunciada e aparece pela primeira vez, possui todas as marcas do onírico. Entretanto, ela não funciona como um sonho simbólico, mas como uma expressão da “imagem do pensamento” contaminada por forças exteriores. A descida pela escada que leva ao monstro é, assim, uma descida à zona de inclinação, onde a moralidade já não opera.

Essa cena, que desloca a estabilidade perceptiva, pode ser interpretada como um prenúncio da desintegração de Diane/Betty. A “imagem do monstro” ali funciona como condensação bergsoniana de memória e afeto, não se trata de um símbolo a decifrar, mas de uma manifestação do tempo vivido em sua camada mais profunda.

Esse plano onírico se projeta além do sono. Lynch parece operar uma ruptura entre sonho e sono, estendendo o primeiro como uma membrana que adere à vigília, criando estados intermediários. Esse é o caso do telefonema para a casa de Diane/Betty que não é atendido, um som que ecoa no vazio entre o estar viva e o estar morta, entre o dormir e o sonhar. O não-atendimento sugere que Diane pode estar dormindo ou morta, ou ambas, como se a própria morte fosse uma forma última de sono sem retorno.

A constante sonolência de Camila/Rita pode então ser compreendida como expressão da pulsão de morte, não como destruição exterior, mas como um afundamento do Eu. A fala “Achei que dormir resolveria” é ambígua: ou o sono é um dispositivo de reconexão com a memória (pela via bergsoniana), ou um abandono. Ambas as leituras coexistem.

Há ecos diretos de *Twin Peaks* nessa construção. A presença do ator que interpreta o Homem de Outro Lugar (Black Lodge) como Sr. Roque em *Mulholland Drive* é mais do que citação: é uma dobra entre mundos. O telefonema que anuncia “a garota continua desaparecida” evoca Laura Palmer, morta e sonhada, mas também eterna enquanto falta. É a repetição de um tipo de tempo em que o desaparecimento funda a narrativa. Em *Twin Peaks*, as cores carregam simbologia ritual — o vermelho dos cortinados, o azul da chave —, criando uma codificação afetiva que Lynch carrega para *Mulholland Drive*. As cores não representam, vibram: funcionam como intensidades visuais que orientam a experiência sensível do espectador. O azul da caixa que abre o “retorno” à realidade é menos uma metáfora do saber e mais uma função de reversibilidade temporal.

Lynch não separa o mundo do sonho do mundo da vigília, ele faz com que um derrame no outro. O sonho não é um conteúdo interno projetado, mas um modo de ser da imagem. E nesse modo, o que está em jogo não é o sentido, mas a força. A obra inteira se desenha como um sonho que persiste no tempo acordado, um pesadelo de vigília. Em *Mulholland Drive*, não sonhamos com o filme. É o filme que sonha por nós. Deleuze não buscou um cinema da explicação, mas um cinema que faz pensar, que nos força a pensar, a se torcer fora de toda representação.

O cinema de Lynch não é simbólico, nem alegórico: é sintomático. A imagem é sintoma, carne, intensidade. *Mulholland Drive* não se propõe a narrar o sonho, mas a colapsar a vigília no interior do sonho, a fazer do tempo um corpo sensível, um estado de pulsação do pensamento. O que se vê, mais do que um conteúdo inconsciente, é um pensamento à deriva, uma vertigem no plano de imanência. Não se trata de interpretar o filme, mas de permanecer em sua força, como quem encara um quadro de Bacon: uma boca escancarada, um grito suspenso, um rosto deformado pela força invisível que o rasga.

Portanto, Deleuze insiste que o cinema não reflete o pensamento, ele o produz. É no entrelaçamento de imagens que o pensamento emerge como potência, como uma vibração entre forças que não passam pela consciência. O personagem estético, intermitente, desconectado da identidade, é a condensação desse gesto: pensar como quem vaga, como quem sonha acordado num mundo que não se sustenta mais por si.

Lynch é esse pensador. Ele desfaz o cinema como linha narrativa e o reconfigura como matéria mole, aberta a cortes e cruzamentos. O sonho não é um refúgio do real, mas sua intensificação até o ponto de ruptura. E é por isso que o telefone que toca pode ser um aviso da morte, do sono, da vigília, da pulsão ou de Laura Palmer. Todos os

mundos coexistem, Twin Peaks não está longe de Mulholland Drive, mas no fundo da mesma dobra temporal, no mesmo ponto de falência da ação.

Que a imagem vaze, que a pele rasgue, que a cor escorra. Não há mais cena, há apenas uma mancha de sentido que se espalha, que consome os contornos da lógica. Como um rosto na pintura de Bacon, o cinema se deforma para pensar. Pensar não mais como faculdade, mas como o encontro com o fora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS²³

O percurso traçado na feitura desse trabalho nos compeliu a um mergulho corajoso pelo pensamento de Bergson e Deleuze na apreensão da criação em arte como um movimento necessário. A arte, em sua conduta vital, lança as bases para uma abertura de criação de novos mundos, não só possíveis como indispensáveis, que se encontram presentes na imanência de atos livres, cuja natureza atravessada por indeterminações se lança em linhas de diferenciação a partir de novos agenciamentos. A arte como criação do real é, desse modo, um fluxo de vitalidade que confronta as estruturas estanques da matéria e dos pressupostos da linearidade e da organização hierárquica do mundo, permitindo a passagem do devir em linhas de experimentação do espírito.

Diante da defesa de uma arte expressiva, nos vimos diante das pulsões. Diante do interesse pelo universo da criação, nos deparamos com a destruição. Não vemos contrassenso, pois o que se apresenta é tão-somente uma manifestação metafísica do movimento que constitui na duração novos mundos cujos afetos ultrapassam os limites humanos e se espalham pelo tempo.

A arte e o artista criam mundos possíveis como modo de recriar a realidade baseada numa fuga das opressões, sejam de que ordem for. Quando o artista cria, não se trata apenas de uma representação ou da obra em si, quando o artista cria, ele está inventando um novo universo possível que esteja afastado do sombrio sopro da realidade crua. A criação em arte é a criação da vida, do impulso movente, daquilo que se quer transformar na melhor versão possível ou no inimaginável. A arte liberta das amarras de um mundo restrito, fixo, fadado ao fracasso. O artista cria para ver no mundo aquilo que está encoberto ou esquecido, para ver o que se espera de um novo mundo.

Que possamos caminhar por desertos afetivos deixando um tanto de possibilidades de criação, que na arte tenha aquilo de indeterminado que a vida possa se desfazer e refazer por novas linhas, novos fluxos, novas potências capazes de inundar o mundo dos impulsos vitais.

Em *Mulholland Drive*, buscamos identificar os elementos pulsionais presentes no filme nos valendo da taxonomia proposta por Deleuze em seu estudo sobre as imagens cinematográficas. Consideramos as características que circunscrevem a presença da imagem-pulsão como as coordenadas que relacionam o mundo originário ao meio derivado, bem como as pulsões aos comportamentos. A imagem-pulsão, autônoma o suficiente para constituir uma mera intermediária, está alocada no que

²³ Provisória.

Deleuze chama de imagem-ação e, por isso, orquestrada conforme os ditames sensório-motores. *Mulholland Drive* demonstra características que o aproximam da imagem-cristal, como o abandono do tempo cronológico, a duplicidade das personagens, a potência do falso e a coalescência do tempo, no entanto, buscamos nos concentrar nossa abordagem na tipologia da imagem-pulsão e sua degeneração dos afetos e dos comportamentos.

Sobre as perguntas levantadas no capítulo 2 “Por que visamos a criação de novos mundos? O que há de errado com este(s) em que vivemos?” não estamos bem certos se alcançamos uma resposta, mas talvez alguns caminhos possam ser apontados. Mais que estabelecer conclusões, o exercício filosófico se propõe a levantar questões. No entanto, Deleuze (1992) parece diagnosticar que parte do nosso infortúnio advenha da recusa de nos precipitarmos diante do delírio em favor de uma “sanidade” adoecedora porque enrijecida, covarde e conformada.

No mergulho no caos, o artista retorna com o ser do sensível anorgânico, abalando estruturas definidas, organizadas, dominantes. Para a arte, o caos não é oposição, mas composição. A luta contra uma força inquietante e arrebatadora não encontra prudência senão pela articulação coparticipativa, pela possibilidade de cooperação da qual o verdadeiro inimigo sairá derrotado: os clichês. Em Deleuze (2012, p. 241)

Uma obra de caos não é certamente melhor do que uma obra de opinião, a arte não é mais feita de caos do que de opinião; mas, se ela se bate contra o caos, é para emprestar dele as armas que volta contra a opinião, para melhor vencê-la com armas provadas. É mesmo porque o quadro está desde o início recoberto por clichês, que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, para produzir uma sensação que desafia qualquer opinião, qualquer clichê (por quanto tempo?). A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto - não previsto nem preconcebido. [...] A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível.

Nesse sentido, Deleuze evidencia que na arte os clichês estão colocados de saída, recobrimdo os espaços. Uma tela ou uma página não estão em branco, pois encontram-se cobertas de clichês preexistentes” que precisam ser apagados ou mesmo laminados para que o novo dali surja e que não continue como integrante da “massa dos imitadores”. Em arte, para Deleuze (2012), a criação devém variedades estéticas que se situam nessa disputa contra os clichês ao passo que se engaja no recorte do caos, ou variabilidades caóticas, para dele extrair uma variedade caoide. Isto é, uma caoide é uma realidade criada, uma realidade feita possível a partir da criação.

Se a arte se compõe do caos, se dela extrai sensações puras e cria realidades novas, não o faz apenas em nome do belo ou do sublime, mas em nome de uma vida

outra, que insiste mesmo onde já não há mais linguagem, onde já não há mais sujeito. O artista, nesse sentido, é aquele que atravessa os limites da forma para alcançar uma zona onde a forma ainda não se deu, ou já se desfaz. A criação, nesse horizonte, é um gesto de resistência ao mundo como ele está, uma afirmação de que algo ainda pode acontecer.

A imanência da arte como força expressiva não repousa na comunicação, mas na intensidade, e o cinema de David Lynch torna isso evidente. Não há mensagem a ser decifrada, mas choques, blocos de sensações, pulsões em estado bruto. Em um mundo saturado de interpretações, criar passa a ser o ato de desfazer os laços com o sentido pronto, para colocar o pensamento em devir.

A imagem não é uma metáfora do desejo, nem a *mise-en-scène* de um sintoma a ser interpretado por um olhar clínico. Ela não remete a um sentido oculto, mas vibra por si, como presença. O sintoma, nesse novo regime, não é mais aquilo que exige decifração, mas sim aquilo que persiste, insiste, pulsa. Deleuze nos convida a pensar o sintoma como uma força sem representação, como uma dobra do corpo e da imagem que faz ver e sentir o que ainda não possui nome.

Para reforçar essa mudança de regime, poderíamos contrastar essa abordagem com a tradição de Laplanche e Pontalis, cuja leitura do inconsciente ainda se ancora na ideia de que há um sentido por trás do deslocamento, que fala por metáforas a serem desvendadas. Em Deleuze, ao contrário, a pulsão não fala: ela se mostra, se escoia, se compõe como ritmo, como tempo, como matéria expressiva.

É nesse deslocamento que a arte se torna uma política, não por representar lutas, mas por produzir outras formas de vida, de tempo, de corpo, de espaço. A estética deixa de ser um domínio separado e torna-se uma prática micropolítica de desorganização das formas dominantes. E isso só é possível porque, ao criar, o artista transita entre forças: o caos e o cosmos, o sensível e o anorgânico, o dentro e o fora.

Em última instância, a criação em arte não é apenas criação de obras, mas criação de mundos, mundos onde o pensamento pode vibrar com outras velocidades, onde o desejo pode se libertar da repetição estéril, onde os corpos possam sentir o que ainda não foi sentido. E talvez, nesse gesto, nos aproximemos daquilo que Deleuze chamava de vida intensa, que escapa das capturas do saber e da norma, mas que se exprime, irreprimível, no interstício entre uma imagem e outra, entre um tempo e outro, entre uma dobra e seu próprio desaparecimento.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ACKER, Leonardo Van. *A filosofia bergsoniana: gênese evolução e estrutura gnosiológico bergsonismo*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

AMBONI, Rodrigo Entre o saber e o não-saber: David Lynch e a experiência da montagem / Rodrigo Amboni; orientador, Luiz Felipe Guimarães Soares - SC, 2017. 161 p.

ARÊAS, James Bastos. Bergson: a metafísica do tempo. In: Tempo dos tempos/org. Marcio Doctors. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003b.

ARÊAS, James Bastos. David Lynch, entre o afeto e a ação: nota sobre a imagem-pulsão de Deleuze. Revista O que nos faz pensar. Rio de Janeiro, v.13, n.16, p. 25-35, novembro de 2003. Disponível em: <https://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/oqnfp/article/view/164/163>. Acesso em: 10 jun. 2025.

Aristóteles. Metafísica. Trad. Carlos Correia da Silva. São Paulo: Abril Cultural. 1985.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARTEMIDORUS, Daldianus. *Sobre a interpretação dos sonhos/Artemidoro de Daldis*; Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BERGSON, Henri-Louis. *A Energia Espiritual*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: MartinsFontes, 2009.

BERGSON, Henri-Louis. *A evolução criadora* (1907). São Paulo: Martins Fontes. 2006.

BERGSON, Henri-Louis. *A Evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. 1. Ed. SãoPaulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri-Louis. *As Duas fontes da moral e da religião*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BERGSON, Henri-Louis. *Aulas de psicologia e metafísica*. Clermont-Ferrand, 1887-1888/Henri Bergson; Edição de Henri Hude, com a colaboração de Jean-Louis Dumas; prefácio de Henri Gouhier; Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. (Biblioteca do pensamento moderno)

BERGSON, Henri-Louis. *Cartas, conferências e outros escritos*. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva. 3ªedição. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores)

BERGSON, Henri-Louis. *Cours I: leçons de psychologie et de métaphisique*. Clermont-Ferrand, 1887-1888.

BERGSON, Henri-Louis. *Cursos sobre a filosofia grega*. Tradução de Bento Prado Neto. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri-Louis. *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri-Louis. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

BERGSON, Henri-Louis. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889). São Paulo: Martins Fontes. 2006.

BERGSON, Henri-Louis. *Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri-Louis. *Mélanges*. Paris: PUF, 1972

BERGSON, Henri-Louis. *O pensamento e o movente* (1934). São Paulo: Martins Fontes. 2006.

BERGSON, Henri-Louis. *O Pensamento e o Mover*. Tradução de Bento Prado Neto. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri-Louis. *O Riso*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BERGSON, Henri-Louis. *Oeuvres. Édition du centenaire*. 5ª Ed. Paris: PUF, 1991.

CANGUILHEM, Georges. *Le concept et la vie*. In.: *Études d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris: Vrin, 1968.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Tradução de Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas; Revisão técnica de Manoel Barros da Motta; Tradução do posfácio de Piare Macherey e da apresentação de Louis Althusser, Luiz Otávio Ferreira Barreto Leite. 6 ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CARRIOU, M. *Lectures bergsoniennes*. Paris: PUF, 1990.

DAMASCENO, V. "Pensar com a arte: a estética em Deleuze". In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. XI, n. 20 (jan-jun/2017), p. 135-150.

DAMASCENO, Veronica. Personagens conceituais e personagens estéticos em Gilles Deleuze. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, RJ, v. 8, n. 3, p. 138-151, 3. quadrimestre 2015.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Cinema I. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. 2018a.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: Cinema 2*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro, 1 Ed. São Paulo: Ed. 34, 2018b.

DELEUZE, Gilles. *Cours Vincennes - St Denis : Bergson, Matière et Mémoire*. 05/01/1981. Disponível em: <<https://www.webdeleuze.com/textes/78>> . Data de acesso: 06 de fev 2017.

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Tr. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Le Bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France. 1966.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Palestra realizada em 1987. Tradução José Marcos Macedo. Edição brasileira Folha de São Paulo, 1999.

DELEUZE, Gilles. *O bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi, 1. Ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2005

DELEUZE, Gilles..*Proust e os signos*. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DESCARTES, R. *Meditações sobre Filosofia Primeira* (1641). Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural. 1996.

DOCTORS, Márcio. *Tempo dos Tempos*. Org. Márcio Doctors. 1. Ed. Rio de Janeiro: JorgeZahar, 2003.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2001. 4 v.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira; Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

FREUD, Sigmund. *Pulsões e seus destinos* (1915). In: FREUD, S. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A História da Arte*. 16. Ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução, 2012.

GUIMARÃES, Geraldo César. *Imagens da Memória*. 1. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HYPPOLITE, Jean. *Figures de la pensée Philosophique*. T. Premier. Paris: PUF, 1971.

JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. 1. Ed. São Paulo: Associação Humanitas/FFLCH/USP, FAPESP, 2005.

JOHANSON, Izilda. *Bergson: pensamento e invenção*. São Paulo: FAP-UNIFESP, 2008.

KANT, I. *Crítica da razão pura* (1781). Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: 2001.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 10. *A angústia* (1962-63).

LACAN, Jacques. O seminário, livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964).

LACAN, Jacques. O seminário, livro 5. *As formações do inconsciente* (1957-58) (1955-56).

LACAN, Jacques. O seminário, livro 8. *A transferência* (1960-61).

LALANDE, Andre. *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia*. Tradução de Fátima Sá Correa, Maria Emilia V. Aguiar, José Eduardo Torrér, Maria Gorete de Souza. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LAPOUJADE, D. *Potências do tempo = Powers of time*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2013.

LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (orgs.) *Imagens da Imanência: escritos em memória de Henri Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LEITES, Bruno. *Imagens-pulsão e cinema brasileiro contemporâneo*. Revista Científica/FAP, São Paulo, n. 6, 2015.

LEOPOLDO E SILVA, F. Bergson, Proust: tensões do tempo, in *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

LEOPOLDO E SILVA, F. *Bergson: Intuição e Discurso Filosófico*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

- MARTIN, Jean-Clet. *O homem que sabia demais: Lacan, Deleuze, Nietzsche: três estudos sobre o amor*. São Paulo: Annablume, 2013.
- MARTINS, Diamantino. *Bergson*. 3ª edição. Porto: Livraria Tavares Martins, 1967.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M. *Bergson fazendo-se*. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MERLEAU-PONTY, M. *La Union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1978.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Maria Stela Gonçalves, Adail U. Sobral, Marcos Bagno, Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- PAIVA, Rita. *Subjetividade e imagem: A literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, Fapesp, 2005.
- PINTO, Débora M. *Bergson e os dualismos*. In: *Revista Trans/Form/Ação*. São Paulo, 27(1):79-91, 2004.
- PINTO, Débora M. *Consciência e corpo como memória: Subjetividade, atenção e vida à luz da filosofia da duração*. 2000. 340 f. Tese (Doutorado em Filosofia) FFLCH, USP. São Paulo, 2000.
- PINTO, Débora M. Silene (orgs). *Henri Bergson: Crítica do negativo e pensamento em duração*. São Paulo: Alameda. 2009.
- PRADO JUNIOR, Bento. *Presença e Campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- RIBEIRO, Fernando Maia Freire. Comentário a “Elementos básicos da teoria da individuação de Gilbert Simondon”: Provocações sobre a individuação em Simondon. *Trans/Form/Ação*, Volume: 44, Número: 2, Publicado: 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/gFdpKzvN3PjYBRP6nktzTJk/?lang=pt>
- RIQUIER, Camille. *Archéologie de Bergson: temps et métaphysique*. Paris: PUF, 2009.
- RIQUIEUR, Camille. *Archéologie de Bergson: temps et métaphysique*. Paris: PUF, 2009. Disponível em: <<http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article176>>. Data de acesso: 20 de dez 2017.
- ROBINNET, A. *Bergson et métamorphoses de la durée*. 3ª Ed. Paris: Seghers, 1965.
- SEGOND, J. *L'intuition bergsonienne*. Paris: Félix Alcan, 1912.

- SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro, EdBertrand Brasil, 2001.
- SILVA, Franklin Leopoldo. *Bergson, intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994.
- SOUSA, Márcio. *Do universo maquínico à imagem oculta do cinema*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação).
- STORI, Norberto.(organização). *O despertar da sensibilidade na educação*. São Paulo: Instituto Presbiteriano Mackenzie: Cultura Acadêmica Editora, 2003.
- TAVARES, Andréa. *Pulsão, produção e imagem em Deleuze*. In: Anais do XX Congresso da ABRALIC, 2011.
- ULPIANO, Cláudio. Curso de Filosofia (Aula 9). In: Transcrições e registros do curso de Cláudio Ulpiano. Rio de Janeiro: Acervo digital, 1995.
- VIANA, V. Eduardo. Gabriel Tarde e a diferença infinitesimal. In *Monadologia e Sociologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- VIEILLARD-BARON, J-L. *Compreender Bergson*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- WORMS, Frédéric. (org), *Annales Bergsoniennes II – Bergson, Deleuze et la phénoménologie*, Paris,PUF, 2004.
- WORMS, Frédéric. (org), *Annales Bergsoniennes t*. In: *Bergson dans le siècle.*, Paris, PUF, 2002.
- WORMS, Frédéric. (org), *Le moment 1900 en Philosophie*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaire duSeptentrion, 2004.
- WORMS, Frédéric. *Bergson ou les deux sens de la vie*, Paris, PUF, 2004.
- WORMS, Frédéric. *Introduction à Matière et Mémoire de Bergson*. Collection Les grands livres de laphilosophie Paris: PUF, 1997.
- WORMS, Frédéric. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses, 2000.
- ZOURABICHVILI, François. O que é um devir para Gilles Deleuze? (Parte 1). Conferência pronunciada em Horlieu (Lyon), em 27/03/1997. Tradução: Diogo Corrêa Silva. Revisão: Samantha Sales. Disponível em > <https://blogdosociofilo.com/2019/12/09/o-que-e-um-devirpara-gilles-deleuze-por-francois-zourabichvili/>> Acesso em 11/04/2024.
- ZOURABICHVILLI, François. “Deleuze e o possível.” In: In: ALLIEZ, É. (org), *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, São Paulo: Editora 34, 2000.