

## **Do cinema: Deleuze e o plano de imanência das imagens**

Bruno Wagner Santana [1]

Uma vez voltado para o cinema, quais contribuições podem advir ao pensamento? Se Deleuze adentra o mundo cinematográfico, certamente não é por mero capricho que o faz, mas porque pôde ver algo ali capaz de impulsionar seu pensamento. Quais questões Deleuze traz consigo, ao voltar-se para o cinema? O que entendeu ele ao dizer que buscava fazer uma análise imanente do movimento [2]?

No primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, Bergson toma a noção de imagem como saída possível para o velho problema que cerca a oposição realismo/idealismo. Por um lado, diz ele, existe um sistema de imagens que chamo minha percepção, e cuja imagem privilegiada é ‘meu’ próprio corpo. Esta imagem, o corpo, é como o centro em relação ao qual todas as outras imagens variam. Por outro lado, há, concomitantemente a esse centro, as imagens variando por elas mesmas, que é o que ele chama universo (acentrado). A questão é: como se explica que as mesmas imagens possam entrar ao mesmo tempo em dois sistemas diferentes, um onde cada imagem varia em função dela mesma e na medida bem definida em que sofre a ação real das imagens vizinhas [universo acentrado], o outro onde todas variam em função de uma única [3] [universo centrado], de uma única imagem privilegiada, de um centro que é o próprio corpo e que gera a percepção?

Deleuze se apropria da tese bergsoniana sobre a imagem para, com isso, adentrar o cinema e mostrar que seus autores, artífices da imagem, são também grandes pensadores –ainda que operem via um pensamento que se dá não através de conceitos, mas de imagens. E que pensamento seria esse que Deleuze extrai do cinema? Um pensamento que extrapola as coordenadas metafísicas, coordenadas que compartimentam o real num conjunto de oposições (um/múltiplo, verdadeiro/falso...) e que por isso acabariam por perder o movimento infinito, congelando este num sistema estanque de binariedades contrapostas. Ao contrário dessa ‘imagem clássica do pensamento’ (que será melhor exposta mais à frente), Deleuze visa extrair do cinema um pensamento que alcance consistência sem compartimentar os movimentos do infinito:

O problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (o caos, desse ponto de vista, tem uma existência tanto mental como física). [4]

No século XIX havia uma concepção que opunha o movimento, como realidade física no mundo exterior, no espaço, à imagem, como realidade psíquica na consciência. Mas como passar de uma ordem à outra? [5] Bergson, visando escapar a esse dualismo clássico, irá igualar imagem e movimento (IMAGEM=MOVIMENTO), de modo tal que poderá dizer, diferentemente de Husserl, que toda consciência é alguma coisa [6]; ou seja, para Bergson a consciência não se dirige às coisas, pois já se encontra imersa nelas mesmas. E, sendo assim, a

oposição praticada anteriormente entre o psíquico (imagem) e o físico (movimento) cai por terra, pois imagem e movimento são uma coisa só.

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”.(...) Em uma palavra, consideramos a matéria antes da dissociação que o idealismo e o realismo operaram entre sua existência e sua aparência. [7]

O problema, como se pode ver, que está por trás e fundamenta a identidade postulada primeiramente por Bergson entre imagem-movimento [8], é a oposição que segmentariza sujeito e objeto, idealismo e realismo, consciência e mundo...; é justo dessa oposição, que caracterizou a metafísica e a psicologia clássica, que Bergson e Deleuze querem escapar. É partindo desse viés que Deleuze irá recorrer ao cinema:

Se o cinema não tem de modo algum por modelo a percepção natural subjetiva, é porque a mobilidade dos centros, a variação dos enquadramentos o leva sempre a restaurar vastas zonas acentradas e não delimitadas, desfocadas, não enquadradas: ele tende então a reencontrar o primeiro regime da imagem-movimento, a universal variação, percepção total, objetiva e difusa.[9]

Em sua análise do cinema, Deleuze toma por ponto de partida a concepção bergsoniana de que o mundo constitui uma variação universal de imagens que agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas faces, como numa massa informe onde não se pode distinguir nenhum corpo sólido, haja vista o estado demasiado quente no qual se encontram –estado de variação universal, marulho universal onde não há quaisquer eixos, nem centros, nem esquerda nem direita, nem alto nem baixo... [10] –pólo acentrado por excelência. No entanto, por outro lado, nesse universo acentrado onde tudo reage sobre tudo, surgem em determinados pontos do plano alguns intervalos, ou seja, na conexão entre as imagens irrompe uma distância, um hiato, assim instaurando um ponto de imprevisibilidade no plano: em virtude desse intervalo aparecem reações retardadas e lentas entre as imagens, que passam a não mais prolongar automaticamente as excitações recebidas, mas que privilegiam certas faces e elementos, selecionando-os e gerando assim um novo movimento [11]–pólo centrado por excelência, pólo que coincide com o aparecimento da subjetividade, das imagens ou matérias vivas, que surgem de maneira substrativa, ou seja, instaurando um “a menos” no universo maquínico [12] e acentrado das reações entre as imagens.

A questão que então aparece é saber como falar desse mundo onde as imagens existem por si, espécie de metacinema [13] onde elas não se endereçam a ninguém – como vê-las, se, no estado em que se encontram, o olhar humano (centrado) já ficou para trás? Como ver, se ali, no plano maquínico, não há sequer olho? É o que, segundo Deleuze, o cinema tentará fazer, tal como se pode ver, por exemplo, no Cine-olho de Vertov [14], onde aparece bem a idéia de que a percepção vai do centro para a periferia e volta da periferia para o centro, ou seja, oscila entre o pólo centrado e o polo acentrado. O curioso é que o cinema, às vezes, parece tender a esse universo acentrado, em que as imagens variam todas entre si (...), e onde uma espécie de alucinação devolve o sujeito à vibração da matéria pura. [15]

Podemos depreender três ideias principais, três pilares que irão guiar o restante da obra de Deleuze sobre o cinema [16]: 1) a imagem é movimento; 2) a imagem é matéria; 3) a identidade entre matéria, movimento e luz (velocidade infinita). As imagens estão sempre agindo e reagindo umas sobre as outras em todas as suas faces. Quer dizer, tudo é imagem-movimento, ainda que as imagens se distingam pelos tipos de movimento que realizem. E, diferentemente da subjetividade, o que existe no pólo acentrado é matéria, estado gasoso [17] onde não é possível estabelecer limites ou distinguir corpos sólidos.

Mas por que Deleuze se reporta ao ‘plano de imanência das imagens’, ao invés do ‘plano de matéria’ –como o fez Bergson em Matéria e Memória? Para Deleuze, que ligações poderiam haver entre o cinema e a sua própria concepção acerca do que seja a filosofia?

Aconteceu com Bergson, uma vez: o princípio de ‘Matière et Mémoire’ traça um plano que corta o caos, ao mesmo tempo movimento infinito de uma matéria que não pára de se propagar e a imagem de um pensamento que não pára de fazer proliferar por toda a parte uma pura consciência de direito (não é a imanência que é imanência “à” consciência, mas o inverso). [18]

Se a religião, por exemplo, se caracteriza pela transcendência, por um estado de Verticalidade, a filosofia, ao contrário, se caracterizaria por reivindicar um estado de imanência [19]. Ao reivindicar um plano de imanência, Deleuze está demarcando uma oposição com relação ao modo de pensar platônico. Em Platão, representante maior daquilo que Deleuze nomeia por imagem clássica do pensamento, o plano de imanência dos acontecimentos é remetido ao plano de transcendências das Idéias, onde vigoram noções como a do Justo, do Belo e do Bem, de modo que o pensamento deveria estar sempre voltado para o verdadeiro, desejando o verdadeiro. Supõe-se na imagem clássica do pensamento que todos saibam o que seja pensar e que todos sejam capazes de pensar, pois isso se daria como que por uma concordância natural das faculdades, ou seja, aconteceria de maneira inata em nós. [20] Mas, por outro lado, haveria para Deleuze a imagem moderna do pensamento, onde não se trata mais de uma vontade de verdade, pois se há alguma verdade ela foi, antes, uma criação do pensamento; na imagem moderna do pensamento, pensar constitui somente uma ‘possibilidade’, ao invés de um exercício natural, como se pretendeu na imagem clássica do pensamento. [21]

É em relação ao caos que Deleuze vai situar o plano de imanência, este operando um corte daquele e agindo como um crivo:

É uma mesa, uma bandeja, uma taça. É um plano de consistência (...). [22]

E o que caracteriza o caos não é tanto uma ausência de determinação, mas uma velocidade infinita – velocidade infinita essa que em A Imagem-Movimento Deleuze identificará como sendo o plano de luz - que torna toda e qualquer determinação evanescente, tal qual figuras que se esboçam para tão logo se apagar.

O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. [23]

Há, como se pode ver, toda uma construção conceitual em Deleuze que, identificando o universo acentrado ao movimento (ou velocidade) infinito, ao caos e

ao plano de luz, tem como intuito ressaltar o caráter ilusório de toda determinação que se pretenda inviolável. É que, ao contrário do que parece, Deleuze não quer eliminar a noção de limite, mas potencializá-la enquanto algo que deve ser ultrapassado, de modo que a idéia que declara haver uma margem limítrofe que separaria um dentro/fora “deixa” de ter importância, pois o que mais interessa a Deleuze é saber se um ser é capaz de “saltar”, ultrapassar seus limites, ir até o extremo daquilo que pode. [24]

O limite (...) já não designa aqui o que mantém uma coisa sob a lei, nem o que a termina ou a separa, mas, ao contrário, aquilo a partir do que ela se desenvolve e desenvolve toda sua potência. [25]

Assim, se o plano de imanência em *O Que é a filosofia?* se dá como um corte do caos, em *A Imagem-Movimento* Deleuze irá definir o plano de imanência das imagens como um corte (móvel) das imagens-movimento (universo acentrado); corte esse que, desse modo, reuniria e configuraria determinadas imagens, perfazendo então conjuntos abertos [26], blocos de espaço-tempo constituídos a partir mesmo de um universo (movimento infinito) que não possui quaisquer coordenadas, nem do espaço nem do tempo.[27]

## Referências

- ALMEIDA, J. Estudos Deleuzeanos da linguagem. Campinas, SP: Unicamp, 2003.
- BERGSON. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE. *L'Image-Mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- DELEUZE. *O Que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- MACHADO, R. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- PELBART, P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

---

## Notas

[1] Bacharel em Psicologia, membro fundador do Corpo Freudiano Juiz de Fora e Pós-graduando do curso de especialização em Arte e Filosofia da PUC-RJ.

[2] DELEUZE. *L'Image-Mouvement*. p.15.

[3] BERGSON. *Matéria e Memória*. p.20-1.

[4] DELEUZE. *O Que é a Filosofia?* p.59.

[5] DELEUZE. *L'Image-Mouvement*. p.83.

[6] *Ibid.* p.84.

[7] BERGSON. *Matéria e Memória*. p.1-2.

[8] Não se trata de imagem e movimento, como se se tratasse de coisas estanques, pois toda imagem é já movimento, e vice-versa. Portanto, trata-se de uma coisa só: imagem-movimento.

- [9] Cf. DELEUZE. L'Image-Mouvement. p.94.
- [10] Ibid. p.86.
- [11] Ibid. p.90.
- [12] Ibid. p.87. E não mecânico.
- [13] Ibid.p.88.
- [14] Cf. DELEUZE. L'Image-Mouvement, cap. V, § 3. Com o Cine-olho, Vertov quer atingir o sistema em si da variação universal das imagens, e obter a pura visão de um olho não-humano, um olho que estaria nas próprias coisas, já posto na própria matéria, como se pode ver em Um homem com uma câmera, de 1929. Trata-se de “ver sem fronteiras nem distâncias”. Segundo Deleuze, o que Vertov materialista realiza no cinema é o programa do primeiro capítulo de “Matéria e Memória”: atingir o em-si da imagem.
- [15] PELBART. O tempo não-reconciliado. p.05.
- [16] É importante ressaltar aqui que há no cinema -essa é a interpretação deleuziana- o ideal de esposar esse marulho universal do regime acentrado das imagens. No entanto, na forma de imagem-movimento o cinema só atingirá esse ideal indiretamente, restando assim expandir o que Deleuze irá tratar em Imagem-Tempo, que constitui um segundo momento de sua interpretação acerca do cinema (momento esse que não será abordado no presente artigo). Sobre isso, v. PELBART. O tempo não-reconciliado. Parte I, 1.1.
- [17] DELEUZE. L'Image-Mouvement. p.86.
- [18] DELEUZE. O Que é a filosofia? p.66-7.
- [19] Ibid.p.60.
- [20] Ibid.p.71-2.
- [21] Ibid.p.73.
- [22] Ibid.p.51.
- [23] Ibid.p.59.
- [24] ALMEIDA, J. Estudos Deleuzeanos da linguagem. p.182
- [25] DELEUZE. Diferença e Repetição. p.68. Para um aprofundamento da noção de limite em Deleuze, ver também MACHADO, R. Deleuze e a filosofia. p.146.
- [26] DELEUZE. L'Image-Mouvement. p.86.
- [27] DELEUZE. O Que é a filosofia? p.53.