

BERGSON E AS IMAGENS DO CINEMA MODERNO

Jorge L. R. de Vasconcellos

Para Bergson tudo é imagem. Percebemos imagens, agimos em torno de imagens e nos afetamos por imagens. A materialidade do mundo real é imagética e, simultaneamente, luminosa. Assim tudo o que percebemos, o outro, o mundo e o nosso próprio ser são imagens para o filósofo francês; também, nossas ações gravitam em torno do objetos e coisas que se apresentam como imagens, além dos corpos que nos afetam: o mundo acaba por não ser mais uma imagem degenerada de Idéias Transcendentes, ele é “imagem-imanente” de forças, pura matéria. Matéria que apresenta aos olhos do espírito pelo “princípio da luz” (a matéria somente pode ser percebida se iluminada) e destacada, por ser movimentar no mar de imagens que é o mundo. A percepção do mundo aos olhos do homem seria idêntica a um “Écran”, ou tela cinematográfica. As imagens apareceriam e seriam recortadas pela consciência possibilitando a visibilidade: a vida é cinema. Bergson nos ensina que toda que toda imagem está em movimento, ou melhor, **IMAGEM-MOVIMENTO**.

Esta multiplicidade de imagens produziriam linhagens de acordo com suas relações para com as categorias de espaço-movimento. Existiriam planos de imanência, sustentados por blocos de espaço-tempo, mediados e percebidos pelo aparelho sensório-motor. Perceberíamos imagens-movimento distintas: perceptivas, ativas e afetivas. Essas imagem-percepção, imagens-ação e imagens-afecção são as imagens predomina-

tes do Cinema Clássico Narrativo (1) para Deleuze, leitor de Bergson (2). As grandes percepções dos filmes de Fritz Lang: as multidões de *Metrópolis*; a ação intensiva dos Westerns de Ford e Hawks; e o cinema-afecção de *Joana D Arc* de Dreyer, são exemplos do cinema das imagens-movimento. Um cinema brilhante, mas ainda preso ao “esquema sensório-motor” da ação e reação frente ao dado, subordinando o tempo ao movimento. A verdadeira revolução estaria por vir: o cinema moderno.

Bazin diria em um de seus brilhantes ensaios acerca do NEO-REALISMO (3) que o cinema moderno, propriamente dito, nasceria com o lançamento de duas obras: “*Cidadão Kane*”, de Orson Welles e “*Roma Cidade Aberta*”, de Roberto Rossellini. Estas duas obras inaugurariam uma estética “anti-representacional”(4), fundada em um novo realismo-um novo cinema, um cinema-verdade- uma nova imagem, uma “imagem-fato”. A montagem seria substituída pelo plano-sequência e pela profundidade de campo: o Todo não seria mais percebido intelectualmente como nas montagens clássicas de Hollywood, de Griffith ou Eisenstein, mas apreendida pelo olhar do espectador que distinguiria, através da dialética entre figura e fundo, todas as nuances da imagem, do cinema, da vida... do Todo. O cinema moderno para Bazin é o cinema do fluxo narrativo, um cinema da duração, em suma, um cinema bergsonianino.

O cinema moderno é um cinema de “inspiração bergsoniana, para além de Henri Bergson, que não percebeu todo o seu potencial, nem conheceu suas grandes obras. O cinema moderno nasceu de uma crise, da crise das chamadas imagens-movimento. esta crise teria cinco características ou fatores, que não somente apontaram a derrocada do Cinema Clássico Narrativo, mas o surgimento de um novo cinema e de novas imagens para o cinematógrafo.

Em primeiro lugar, a imagem não remeteria mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva. Os personagens são múltiplos, com interferência enfraquecidas- tornam-se principais e retornam a ser secundários. Outra mudança foi o rompimento da linha ou fibra do universo que propagava os acontecimentos uns nos outros, ou garantia a junção das porções de espaço: a realidade passa a ser lacunar e dispersiva. Os personagens não mais almejam as alturas, eles caminham pela superfície. Em um terceiro momento a atualidade da imagem-ação e a virtualidade da imagem-afecção cairiam na indiferença; sendo que o passeio, a perambulação, o contínuo ir e vir substituem a ação e a situação sensório-motora. Os clichês passam a ocupar o lugar da novidade, funde um conjunto: a vida repete-se diferentemente e os homens ocupam-se da banalidade; o cinema moderno torna-se espelho da vida, ou melhor, é a própria vida. A fragmentação das situações e acontecimentos lacunares e dispersivos provocam infinitas fissuras no Todo: o cinema absorve

as modernas técnicas do romance de Dos Passos, Joyce e Faulkner. E, por último, o cinema ganha o estatuto da reprodutibilidade e se influencia pelas mídias, o jornal, a TV, as imagens-eletrônicas e cibernéticas dos computadores, a modernidade acaba por instalar-se definitivamente na “Écran” Cinematográfica.

Estas cinco características ou fatores combinados simultaneamente apontaram para uma crise e despontaram uma linha de fuga. Já com Hitchcock e com o cinema minimalista de Yasujiro Ozu tornar-se-ia aparente. O autor de “Vertigo” e mestre do suspense tornou o espectador participante do espetáculo, mas ainda assim o espetáculo persistiu. A modernidade cinematográfica tornou os próprios personagens espectadores. O estranhamento produzido por Hitchcock quanto à imagem foi radicalizado: os personagens são os espectadores do próprio espetáculo, do filme, da vida, do mundo; registram e observam, ao invés de agir e reagir.

Ozu, por sua vez, foi inventor, antes do Neo-realismo e de Orson Welles, de imagens óticas e sonoras puras. Seus planos fixos, câmara baixa e o fiel retrato do banal cotidiano da vida do “homem comum” japonês trariam toda a essência do cinema moderno. Negligenciando por completo as fusões, tão caras ao cinema americano para as mudanças espaço-temporais por simples cortes, instaurou uma montagem “cult”. Esta montagem cut, o plano fixo e as imagens óticas e sonoras puras implicariam o desvelar de novas imagens para o cinema, imagens para o além do movimento: as imagens-tempo.

Platão talvez tenha criado uma de suas mais belas imagens ao referir-se ao tempo. Esta seria a imagem móvel da Eternidade. Daí por diante fundou-se uma tradição na história do pensamento ocidental: o tempo estaria subordinado ao movimento, porque aquele é uma representação da eternidade, e esta é imóvel. Bergson se aproveitaria da idéia de tempo como imagem para explicá-lo de outra maneira e reverter a noção representacional que Platão esculpiu para o tempo.

De princípio, ele retornou o senso comum e seus três momentos para o tempo: o passado que passa, o presente que é e o futuro em devir. Mas caminhou diferentemente em relação ao senso comum e a esta tradicional imagem do tempo. O presente é uma atualidade, ou seja, o que é atual é sempre um presente. O presente sente torna-se passado quando um novo presente o substitui. As imagens necessitam desta passagem do presente para o passado a fim de que novas imagens se apresentem. Acontece que estas imagens que passaram não desapareceram, nem esconderam-se nas “gavetas da memória” do senso comum: elas se conservam, difusamente, e em estado latente no presente que se apresenta. Este presente guarda em si este passado que escapa. Presente e passado estariam combinados e simultaneamente ligados: coexistentes. As imagens

passadas são contemporâneas da imagem presente. Destacando-se, para ser mais rigoroso, que a imagem presente estaria numa atualidade, enquanto as imagens passadas, em estado virtual. Ao passado não sucede o presente, elas coexistem. Bergson criou uma ponte ao invés de uma linha do tempo. O passado seria o início da ponte; o presente o meio, onde nos encontramos; e o futuro ou devenir para onde nos dirigimos. Os três momentos fazem parte desta ponte, eles são a ponte. Só estamos no meio da ponte porque a iniciamos. Esta ponte é um presente que se desdobra em duas pontas: uma que se lança para trás, o passado; e outra que se estica para frente, o futuro- o ser é devir para Bergson. O tempo, então, se cinde em dois momentos: um faz todo o presente tornar-se passado e o outro conservaria este passado no presente. Assim podemos destacar três grandes teses bergsonianas sobre o tempo: o passado coexistiria com o presente que ele foi; o passado se conservaria em si, como passado em geral (não obedecendo cronologias) ; e o tempo se desdobraria a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva. Uma imagem do tempo para além da representação. uma nova imagem do tempo. Uma nova imagem do tempo para o cinema.

Estas novas imagens para o cinema são as imagens-tempo que possuiriam, a partir da leitura deleuziana, três divisões básicas ou principais: as imagens-lembrança, as imagens-sonho e as imagens-cristal. As imagens-lembranças partem da noção bergsoniana de reconhecimento. Haveriam dois tipos de reconhecimento: o reconhecimento automático ou habitual e o reconhecimento atento. No hábito a percepção se prolongaria em movimento de costumes sensório-motor. Por exemplo, bastaríamos olhar um determinado objeto para que mecanismos motores se constituírem e acumulem-se. Já no reconhecimento atento não prolongaríamos nossa percepção, a atenção colocar-se-ia descritiva. No primeiro reconhecimento (habitual ou automático) ainda estava sendo produzida uma imagem sensório-motora, enquanto no reconhecimento atento, já estaríamos às voltas com uma imagem ótica (e sonora) pura. A imagem-lembrança é filha deste reconhecimento atento, far-se-ia a partir de uma virtualidade (do passado conservado) para atualizar-se no presente.

As imagens-sonho são as imagens da fragmentação e dos circuitos interligados. Quando dormimos não estamos fechados às sensações exteriores e interiores. Mas nos deparamos com imagens-lembranças difusas, que se misturam, tornado-se verdadeiros "lençóis de passado fluidos e maleáveis", que juntam-se numa determinada ordenação criando um circuito. Por isso, as percepções oníricas são difusas, mas ainda são percepções. Assim como temos impressões, em geral, de ambientes nebulosos e sinestésias (amontoados perceptivos desordenados) .

As imagens-cristal talvez sejam as mais belas imagens-tempo. O que é um cristal? Verdadeira preciosidade mineral, advinda do opaco e

duro quartzo, que transforma-se na bela transparência e insustentável leveza do cristal. As imagens-cristal são as imagens da transparência e da leveza, cujo exemplo mais popularizado pelo cinema é o espelho. Uma imagem que se instaura por uma espécie de duplo entre uma imagem atual e “sua” imagem virtual. A imagem-cristal é a mais instigante das imagens-tempo; a partir dela e de seu jogo de duplos e espelhos, podemos pensar uma das características mais contundentes do cinema moderno: o filme dentro do filme ou o cinema no espelho.

O cinema moderno como uma de suas vertentes e problemas trouxe à tona a questão da criação e da auto-referência: um cinema que fala do próprio cinema, que busca a todo momento pensar a produção e a invenção cinematográfica. Dentre desta vertente, três cineastas são exemplares: Frederico Fellini, Jean-Luc Godard e Wim Wenders. Fellini foi um dos maiores cineastas italianos; roteirista e ator no início do Neo-realismo, trabalhando com Roberto Rossellini. Seu filme “Oito e Mezzo” (Oito e Meio) foi o criador do que chamamos cinema no espelho ou filme dentro do filme. Suas questões fundamentais são o insólito e o grotesco na vida-espetáculo, onde um humor, quase circense contrasta-se com uma profunda reflexão sobre a memória e a vida. Godard é um dos grandes nomes de Nouvelle vague, o ex-crítico de cinema, dizia fazer crítica-cinematográfica e filmes-críticos. Subverteu a maneira de filmar; seu filme “A Bout de Souffle” (Acossado) de 1959 é um marco. Wenders é, talvez, o mais instigante cineasta do chamado Novo Cinema Alemão. Todos seus filmes praticamente referem-se de alguma forma ao cinema, a passagem do tempo, a solidão da vida moderna. Os três têm algo em comum. Ao fazerem do cinema a possibilidade para o pensamento dar conta do mundo, aumentando-o, produzindo-o, fazendo o cinema refletir-se, tornaram-se cineastas-pensadores ou pensadores-cineastas.

O cinema no espelho, ou o filme dentro do filme, possui o sentido de modernidade na arte. aquele que reflete-se e problematiza o próprio fazer artístico: a obra que fala da produção da obra. Este cinema está inundado de imagens-tempo e particularmente de imagens-cristal, é o cinema das imagens-cristal. Um grande espelho que duplica-se e desdobra-se, apresentando a bela transparência e a verdade da arte: as relações entre criação, invenção e produção artística. O filme a ser gestado e suas dificuldades, a solidão da criação, a necessidade do reconhecimento, e a morte da obra de arte- o cinema é uma máquina de pensar.

Para Bergson pensar é inverter o caminho habitual da vida, renovar a existência e realizar nossa natureza. Estes cineastas-pensadores produziram imagens que nos possibilitaram olhar o mundo de outra forma. produziram imagens que nos mostraram novos ângulos e percepções para o mundo. produziram imagens novas para o mundo e um mundo de novas imagens.

Notas:

- 1 O Cinema Clássico Narrativo é assim chamado por ter inventado a linguagem do cinematógrafo como a conhecemos. Seu nascimento pode ser datado para além das primeiras experiências dos irmãos Lumière (1864-1984) e de Georges Méliès (1861-1938) nos grandes filmes de David W. Griffith (1875-1948) como o “Nascimento de uma Nação”(1913) e “Intolerância”(1916). Nestes filmes, o diretor americano criaria a montagem paralela, desvincularia o cinema de uma estética teatral ainda dominante até aquele momento, além de fundar a United Artists com Charles Chaplin, M. Pickford e outros. Todo o cinema que viria depois nos Estados Unidos acabou por sofrer sua influência criando uma linguagem própria que viria a ser reconhecida pelos críticos mais tarde como cinema hollywoodiano ou Cinema Clássico Narrativo.
- 2 Gilles Deleuze escreveu dois tomos onde procura desenvolver uma espécie de taxionomia das imagens cinematográficas, abordando o Cinema Clássico Narrativo e o Cinema Moderno e suas múltiplas variações imagéticas, partindo basicamente de duas grandes vertentes: as imagens-movimento e as imagens-tempo. Deleuze utiliza nesses textos, fundamentalmente, as obras de Henri Bergson, especialmente o primeiro capítulo de “Matéria e Memória”. Além do filósofo francês, há uma clara influência da semiologia da língua inglesa de Charles Sanders Peirce nas análises cinematográficas deleuzianas.
- 3 O Neo-realismo, já se disse, foi conceitualmente obra de André Bazin, importante crítico cinematográfico dos pós-guerra francês. Este movimento teria, segundo esta já clássica leitura, mudado completamente a maneira de se fazer cinema no mundo e juntamente com “Cidadão Kane”, de Orson Welles construído aquilo que se convencionou chamar de cinema moderno. O Neo-realismo se caracterizou pelo abandono das trucagens de estúdio, pela não utilização de atores profissionais e pela incisiva crítica à dura realidade social das populações empobrecidas e exploradas: o real acabou por tornar-se nu com o Neo-realismo e a arte deixou de imitar a vida.
- 4 Tanto na pintura e na música como na literatura, a arte moderna rompe com o pressuposto básico do pensamento da representação: a arte que imita a vida (o princípio mimético platônico). Nesta nova postura

frente ao Real, a arte não mais imita a vida, ela produz vida, ensejando uma realidade diferenciada a partir da sensibilidade, da intuição e da singularização do artista. Tanto nas obras de Braque, Picasso, Klee, Stravinski, Schoenberg, Mallarmé ou Joyce, este novo princípio está colocado. tanto nos movimentos estéticos como o cubismo, o expressionismo, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo podemos notar com contundência a crise deste pensamento da representação. A arte renuncia a todo e qualquer caráter ilusório do real, busca uma autenticidade que acabou por perder-se entre os sonhos românticos. Assume a deformação dos objetos naturais como natureza, faz do falso verdadeiro, potencializa o que foi enfraquecido pela filosofia metafísica clássica: o mundo da vida. A Modernidade na arte enterra de vez deuses e homens, põe o acaso e a provisoriabilidade na ordem do dia, além de afirmar e preencher o simulacro de positividade. O cinema surge neste contexto e se consolida enquanto linguagem, mas somente com os filmes de Welles e os italianos Neo-realistas a arte do cinematógrafo chega a modernidade e visita a crise da representação.

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, André. O cinema- Ensaio. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- BERGSON, Henri. Ouvres. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- _____. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- _____. Diferença e repetição. Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- _____. Cinema 1- A Imagem -Movimento. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. Cinema 2- A Imagem- tempo. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- _____. & GUATTARI, Felix. O que é a filosofia? Rio de Janeiro, 34 Letras, 1992.
- DELEUZE, Gilles. Le Bergsonisme. Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- _____. Dialogues. Paris, Flammarion, 1977.

- ESCOBAR, Carlos Henrique de. Dossier Deleuze. Rio de Janeiro, Hólon Editorial, 1991.
- EWALD FILHO, Rubens. Dicionário de Cineastas. Porto Alegre, L & PM, 1988.
- FOUCAULT, Michel. Les mots et les choses. Paris, Gallimard, 1966.
- _____. Nietzche, Freud e Marx- Teatrum Philosophicum. São Paulo, Princípios, 1987.
- _____. Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- ITAGIBA, Cláudio Ulpino. Do saber em Platão e do sentido nos estóicos como reversão do platonismo. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1983. Dissertação de Mestrado.
- MACHADO, Roberto. Deleuze e a filosofia. Rio de Janeiro, Graal, 1990.
- METZ, Christian. A significação do cinema. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- ORLANDI, Luiz B. L. Simulacro na filosofia de Deleuze. 34 Letras, Rio de Janeiro, n.5/6, p.208-23, setembro de 1989.