

DELEUZE, IMAGENS EM MOVIMENTO E IMAGENS-ATRAÇÃO

Susana Viegas¹

Resumo: A passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo é um dos tópicos deleuzianos mais comentados. O próprio Deleuze escreveu extensivamente sobre as causas dessa passagem que considerava necessária, mas não progressiva. Porém, a passagem das imagens em movimento para as imagens-movimento tem sido negligenciada, tendo sido esquecida inclusive por Deleuze que, em diversos momentos desvalorizou aquilo a que chamava de “pré-cinema” e “cinema primitivo” em prol da verdadeira essência do cinema que identificava com a técnica da montagem. Na sua filosofia do cinema, Deleuze passou diretamente da fotografia instantânea e dos estudos sobre o movimento em Marey e Muybridge para o cinema-montagem de Griffith, Vertov e Eisenstein. Esta lacuna é, aparentemente, explicada pela influência de Bergson e a sua crítica ao falso movimento, cópia da nossa percepção natural, e à diferença entre “instante qualquer” e “instante privilegiado”. Tendo em conta a abertura do seu sistema taxonómico, analisarei os pioneiros do cinema, como os irmãos Lumière, Méliès, ou Porter, para testar o conceito de imagem-atração, juntamente com uma análise de planos, enquadramentos, movimentos de câmara e planeamento de cenas. O enquadramento conceptual deleuziano será a base teórica da comunicação, mas o objetivo principal não é o de justificar a quase-ausência, ou a sua brevíssima menção, destes pioneiros no seu pensamento, mas antes o de atualizar a práxis filosófica através de uma análise de *After Lumière - L'Arroseur arrosé* (1974) de Malcolm Le Grice.

Palavras-chave: Gilles Deleuze; David Martin-Jones; Malcolm Le Grice; Lumière; Imagem-atração.

Contacto: susanarainhoviegas@gmail.com

I

A passagem do regime semiótico das imagens-movimento para as imagens-tempo é um dos tópicos deleuzianos mais comentados (Rodowick 1997b). Nos dois volumes dedicados à arte cinematográfica, *Cinema 1* e *Cinema 2*, Gilles Deleuze expõe o seu ponto de vista sobre as causas dessa passagem, que considerava necessária, porém não progressiva. No entanto, com esses dois volumes, Deleuze também não pretendia escrever uma história do cinema através do conjunto dos dois regimes semióticos das imagens-movimento e das imagens-tempo.

¹ Investigadora e bolsista de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia no Ifilnova/ Universidade Nova de Lisboa, Portugal, e na Universidade de Dundee, Escócia.

Viegas, Susana. 2016. “Deleuze, Imagens em Movimentos e Imagens-Atração”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 104-113. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

Na perspectiva deleuziana, o cinema começa com imagens-movimento. Porém, que tipo de “imagens em movimento” existia antes das “imagens-movimento”? A passagem das “imagens em movimento” para as “imagens-movimento” tem sido negligenciada, tendo sido esquecida inclusive por Deleuze que, em diversos momentos do seu pensamento, claramente desvaloriza aquilo a que chama de “pré-cinema” e de “cinema primitivo” em prol da verdadeira essência do cinema que identifica com a técnica da montagem (equivalente, por isso, à imagem-movimento). Pretendo, por isso, analisar o que pode estar na origem destas duas ideias: 1) de que o cinema pré-imagem-movimento é um cinema primitivo e 2) de que a montagem assegura a imagem- movimento.

Na sua filosofia do cinema, Deleuze passou diretamente da fotografia instantânea e dos estudos sobre o movimento em Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge para o cinema-montagem (ou imagem-movimento) de D.W. Griffith e Sergei Eisenstein. Aparentemente, esta lacuna é explicada não só pela influência de Henri Bergson e da sua crítica ao “falso movimento” em *A Evolução Criadora*, mas também pelo interesse de Deleuze no poder da montagem (acima, inclusive, do poder da narrativa). Quando Deleuze refere que a pretensão dos pioneiros do cinema provoca um sorriso pela sua ingenuidade (a saber, a de quererem mudar a mente dos espectadores pelo “choque” provocado pelas imagens), por pioneiros ele entende Gance, Vertov e Griffith.

Ora, a questão que coloco sobre a passagem das “imagens em movimento” para as imagens-movimento permite-nos situar no âmago da própria questão da natureza da arte cinematográfica: o que é o cinema? Como alargar a compreensão da imagem-movimento e da imagem-tempo para lá do período histórico demarcado por cada uma (o pré- e o pós-Segunda Guerra Mundial), para lá das filmografias, contextos sociais e históricos e indústria cinematográfica analisados por Deleuze? Tendo em conta uma abertura do sistema taxonómico deleuziano, penso ser adequado analisarmos os verdadeiros pioneiros do cinema como os irmãos Lumière, Méliès, Thomas Edison ou Edwin Porter, por exemplo, realizadores do período a que chamava,

discutivelmente, de pré-cinema e de cinema primitivo (no sentido de pré-montagem ou anterior à imagem-movimento). Na verdade, há já nestes realizadores a criação de narrativas não-realistas através de uma representação *indireta* do tempo.

Se o enquadramento conceptual é deleuziano, o meu objetivo não é o de justificar a quase-ausência, ou a sua brevíssima menção, destes pioneiros no seu pensamento filosófico sobre a arte cinematográfica, mas antes o de atualizar a práxis filosófica tal como o filósofo francês a entendia e tal como David Martin-Jones leva a cabo.

II

Como foi assinalado tanto por David N. Rodowick (1997a) como por David Martin-Jones (2011), o período que decorre entre *Matéria e Memória* (de 1896) e *A Evolução Criadora* (de 1907) corresponde ao primeiro período do cinema mudo de 1895 a 1906/7. Henri Bergson refere-se ao cinematógrafo deste período como criação de uma “ilusão cinematográfica” ou de um “falso movimento”: “C’est parce que la bande cinématographique se déroule, amenant, tour à tour, les diverses photographies de la scène à se continuer les unes les autres, que chaque acteur de cette scène reconquiert sa mobilité” (Bergson 1970, 753). Deleuze, por seu lado, falará de um “estado primitivo do cinema”, mas sem analisar detalhadamente este período (Deleuze 2009, 47-49). No entanto, Deleuze está atento ao problema do pré-cinema e à dificuldade em o delimitar histórica e tecnicamente. Em *Cinema 1* afirma: “Quando se interroga a pré-história do cinema, cai-se às vezes em considerações confusas por não saber até onde fazer remontar nem como definir a linhagem tecnológica que o caracteriza” (Deleuze 2009, 18), e passa a enumerar as quatro condições que considera determinantes para o nascimento do cinema: 1) Fotografia instantânea. Quando, na segunda tese do primeiro comentário que faz a Henri Bergson, Deleuze (2009, 16) destaca as duas linhagens que são expostas em *A evolução criadora* referindo uma primeira linhagem da ciência antiga, que restitui o movimento como ordem dialética de poses ou instantes privilegiados, e uma segunda linhagem da ciência moderna,

que restitui o movimento como sucessão mecânica de cortes ou instantes-qualsquer. O cinema segue justamente esta segunda linhagem, em clara rutura à tendência artística da época (ou da arte no sentido tradicional) expressa na primeira linhagem. 2) Equidistância das fotografias instantâneas. 3) Criação do filme como película perfurada (que segue a equidistância mencionada). 4) A roda dentada, ou carroto, de Lumière. Neste momento, o cinematógrafo torna-se um espetáculo público.

Este sistema, quando aplicado à primeira linhagem (da ciência antiga das poses ou instantes privilegiados), torna-se um sistema totalmente “alheio ao cinema”. No entanto, a primeira referência aos autores do pré-cinema ocorre precisamente na primeira tese do primeiro comentário a Bergson (Deleuze 2009, 16). Neste “estado primitivo” a imagem está em movimento mas não é ainda uma imagem-movimento. É sobre estes filmes e este período que a crítica de Bergson incide. Bergson critica o aparelho cinematográfico pela sua capacidade de criar um falso movimento, homogéneo e abstrato, a partir da sucessão de imagens fixas (Deleuze 2009, 44). Assim, Deleuze resume estas ideias bergsonianas em duas fórmulas irreduzíveis: a) Cortes imóveis + Tempo abstrato e b) Movimento real → Duração concreta. Em *A evolução criadora*, a fórmula a) corresponde à própria ilusão cinematográfica. Ainda que o objeto captado na fotografia esteja em movimento, o movimento ele próprio não está presente. O falso movimento, composto pela fórmula a) “Cortes Imóveis + Tempo Abstrato” que Bergson identifica com o cinema, nasce da recuperação de cortes imóveis, imagens instantâneas ou fotogramas, aos quais se junta o movimento automático, mecânico, como um elemento exterior e estranho às imagens. Para Bergson, o cinematógrafo é, deste modo, apenas um nome mais moderno atribuído à velha ilusão analisada por Zenão de Eleia e com ela partilha a mesma noção de um “tempo espacializado”.

III

David Martin-Jones alarga os contextos cultural e estético, da produção e indústria cinematográfica, expandindo geográfica e temporalmente o âmbito cinematográfico da análise de Gilles Deleuze. Com o conceito de “imagens-

atração”, David Martin-Jones mostra que, por exemplo, em Méliès há imagens-movimento antes das imagem-movimento tal como são definidas por Deleuze.² Não se trata apenas de apontar um erro em Deleuze, neste caso, o seu desconhecimento das técnicas usadas e da própria arqueologia e história do cinema, expresso nas quatro condições já aqui enumeradas.

No seu livro *On the History of Film Style*, David Bordwell (1997) analisa precisamente a revisão que foi feita ao conceito cinematográfico de “modernidade”. Em 1978, graças à conferência da FIAF (International Federation of Film Archives), Brighton tornou-se o centro nevrálgico da mudança que ocorreria entre os anos 70 e 80 com uma abordagem mais justa aos filmes que antecederam o trabalho de D.W. Griffith. O “cinema de atrações” estudado por Tom Gunning (1986, 63-70) retrata este período pré-Griffith e fornece-nos outras imagens de movimento e de tempo para lá dos conceitos de movimento e tempo envolvidos na imagem-movimento deleuziana. Nos seus estudos, Gunning destaca o contexto histórico das primeiras sessões de cinema. Ora, tendemos a ver os primeiros espectadores com uma certa ingenuidade, como estando numa fase infantil, como que numa primeira infância da arte cinematográfica. A explicação da reação dos espectadores que gritam e fogem da sala de cinema evoca a explicação mística das primeiras gravuras: esse ponto de vista de passividade poderá mesmo explicar o posterior destaque dado ao poder do cinema na manipulação das massas. Na verdade, quem assistia aos espetáculos tinha noção de estar a assistir ao mais moderno mecanismo tecnológico de entretenimento, criando um conflito racional entre o que sabia estar a ver (como se se tratasse de um espetáculo de magia) e o que via realmente (a própria ilusão ou o truque). Gunning defende que a reação dos espectadores estava justamente nos antípodas de um estado primitivo. Antes era um encontro com a modernidade: “The audience’s reaction was the antipode to the primitive one: it was an encounter with modernity” (Gunning 1995, 129).³

² Elizabeth Ezra (2000, 28-33) analisa alguns dos mitos que rodeiam o trabalho de Méliès, nomeadamente os recursos de montagem sem cortes.

³ Ver também Gunning 1989, pp. 3-12.

Este cinema de atrações dura, segundo Tom Gunning, quase uma década, até ao advento do cinema narrativo, ou seja, até 1903-1904, e caracteriza-se pela falta de narrativa e de empatia com uma personagem, pois os espectadores eram confrontados com o choque, o inesperado, eram como que constantemente assaltados. Os atores olhavam diretamente para a câmara e o apresentador em sala dirigia-se aos espectadores, comentando o filme projetado. Não havia então intenção de transparência, mas de opacidade, para usar a distinção desenvolvida por Ismail Xavier (1984). Porém, Gunning apenas se centra no carácter “espetáculo” deste primeiros filmes, excluindo a narrativa desse contexto. Deleuze tinha uma ideia diferente sobre a narrativa: para ele, era a montagem que criava e orientava a narrativa, em vez de ser usada como forma narrativa e como apoio ao próprio fluxo narrativo: “a narratividade [...] decorre dessa concepção da montagem” (Deleuze 2009, 56). Por isso mesmo me parece tão relevante o esforço de Martin-Jones para pensar conjuntamente o cinema espetáculo, a narrativa e uma noção não-contínua do Todo (contrariando, desse modo, as premissas que estão na origem da definição deleuziana do seu conceito de imagem-movimento).

Para Deleuze o movimento das imagens estava diretamente relacionado com o movimento da câmara e com a montagem, ainda que não excluísse que o plano fixo – nomeadamente pela capacidade da profundidade de campo – pudesse ser considerado como uma forma de montagem sem cortes. No entanto, vai reduzir a montagem a duas situações: como expressão indireta e como expressão direta do Todo. No primeiro caso temos imagens-movimento, ou seja, há uma montagem contínua de secções móveis, os planos; no segundo caso, temos imagens-tempo: ou seja, uma montagem descontínua, que evoca o intervalo e a impossibilidade de encerrar a duração num Todo. Como é dito, Deleuze não pensa que a montagem possa ter propósitos narrativos mas vai centrar a sua análise no modo como o tempo é representado nas imagens cinematográficas.

A evolução do cinema, a conquista da sua própria essência ou novidade, far-se-á pela montagem, pela câmara móvel e pela emancipação do ponto de vista que se separa da projeção. Então o plano deixará de ser uma

categoria espacial para se tornar temporal; e o corte será um corte móvel e já não imóvel. (Deleuze 2009, 16)

Como Deleuze procura adaptar o seu pensamento filosófico sobre o cinema à crítica que Bergson fizera ao cinematógrafo como falso movimento, ele vai dar destaque à montagem para, desse modo, evitar a crítica do cinema ser um tempo abstrato que faz mover cortes imóveis. Rodowick (1997a), por exemplo, critica Deleuze pela excessiva importância dada à montagem. Assim, o destaque feito ao pensamento de Henri Bergson e à montagem cinematográfica impede que Deleuze se interesse pelos filmes anteriores: a montagem serve perfeitamente para as suas análises de como o Todo é criado pelo cinema.

A solução encontrada por David Martin-Jones é partir desta definição de montagem, para além do tempo contínuo da imagem-movimento e do tempo descontínuo da imagem-tempo, e falar de um tempo “não-contínuo” dos pioneiros do cinema mudo, recuperando assim uma ideia de Tom Gunning (1984) relativamente à montagem não-contínua em Georges Méliès. O que vai mudar com esta nova perspetiva é a própria compreensão do cinema pré-Griffith como sendo constituído por um só plano fixo. Tal como todas as imagens-movimento, também a imagem-atração é uma expressão indireta do tempo como duração. Mas, ao contrário da imagem-movimento, ela não procura criar a *ilusão* de *continuidade* espaço-tempo, alicerçada no esquema sensório-motor da montagem.

IV

Procuro, deste modo, aproximar o cinema pré-imagem-movimento do regime da imagem-tempo através da ideia de um cinema serial que caracteriza a própria modernidade artística e que nos permite ligar de uma forma transhistórica e inter-artes diferentes períodos e formas de arte.

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari opõem à “organicidade” da arte clássica a “serialidade” da arte moderna, da qual *A Mulher que Viveu Duas Vezes/Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) pode ser um caso exemplar. Sobre a serialidade e o carácter metacinematográfico, Bruce Isaacs (2007, 165) afirma:

“Tarantino and De Palma are performing cinema rather than representing a non-cinematic Real. The several quotations function as a stream of *metacinematic* dialogue.” Relembrando as leituras que Slavoj Žižek (2004, 157) fez sobre a relação entre cópia e simulacro a propósito de *A Mulher que Viveu Duas Vezes* enquanto “filme anti-platónico”, podemos aqui relançar essa oposição afirmando que um filme é criado no *meio* de uma *série* de cópias, isto é, as suas imagens remetem-nos não para um original (modelo), mas para uma cópia ou expressão da *serialidade* que marca a arte contemporânea. E se o cinema for compreendido como tendo sido, *desde sempre*, serial e metacinetográfico? Assim, os períodos pré- e pós-Cinema 1 e Cinema 2 aproximam-se numa perspectiva transhistórica.



Imagem 1: *After Lumière – L’Arroseur arrosé* (1974) de Malcolm Le Grice.

V

Vimos como historiadores, arquivistas e teóricos do cinema transformaram o modo como entendemos o trabalho realizado pelos pioneiros da arte cinematográfica. Mas, que perspectiva nos dão os artistas das imagens em movimento? De que modo o pré-cinema dos pioneiros e o pós-cinema expandido dialogam? Como é que, por exemplo, *L’Arroseur arrosé* dos irmãos Lumière e *After Lumière – L’Arroseur arrosé* de Malcolm Le Grice nos fazem

pensar o próprio cinema? Como é que estas duas obras de arte nos fazem pensar nas imagens em movimento quando este “fazer pensar” é uma das categorias do regime deleuziano da imagem-tempo?

L'Arroseur arrosé é um filme de 1895 realizado por Louis Lumière e habitualmente considerado como a primeira comédia dos irmãos Lumière. *After Lumière – L'Arroseur arrosé* (1974, 12”, 4 ecrãs) de Malcolm Le Grice é uma vídeo instalação de quatro ecrãs que se baseia no filme de Louis Lumière. Consiste, na verdade, em quatro sequências que *dramatizam* justamente esse filme. Se, em Lumière, os filmes duravam cerca de quarenta/cinquenta segundos, neste caso, cada sequência dura três minutos. A primeira sequência é a preto e branco (positivo), sem som, na qual vemos o mesmo enredo do filme original – um jardineiro rega o jardim quando um miúdo prega-lhe uma partida e pisa a mangueira –, mas com um novo elemento: uma mulher que conversa com o jardineiro. A segunda sequência é uma versão a preto e branco (negativo) acompanhada pela banda sonora de *Gnossienne No. 1, Lent*, uma música para piano de Erik Satie. Segue-se-lhe uma terceira sequência a cores (negativo) à qual se junta uma montagem áudio da mesma música ao piano com sons do que parece ser um parque infantil. Uma última sequência a cores (positivo) é filmada de um outro ponto de vista: a câmara está no interior da casa onde a mulher toca ao piano a música de Satie e a partir da qual vemos, lá fora, a cena do jardineiro com o miúdo.

Percebemos de imediato que *After Lumière* não consiste em quatro diferentes versões audiovisuais do filme original, mas que consiste em quatro diferentes performances com diferentes enquadramentos, sistemas fechados, ângulos, movimentos de câmara e montagem áudio e visual. A instalação também joga com a ligação entre o som diegético e não-diegético, entre o *on screen* e *off screen* e com as expectativas do espectador. “Our discovery of the true nature of the music is achieved by a process of repetition and a change of camera perspective” (McMahon 2006). Mesmo a quarta sequência ultrapassa as expectativas naturais do espectador pois, se de início parece corresponder à primeira sequência filmada de um outro ponto de vista, na verdade não o é. O mesmo acontece com o som diegético: a quarta versão revela a natureza

intradiegética do som mas é, no entanto, uma falsa versão da terceira sequência (na qual a banda sonora parece ser extra-diegética). As variações ocorrem dentro da imagem, entre os seus elementos e posições, mas não é uma variação sobre o filme original mas antes inspirado por ele.

VI

Um dos interesses filosóficos do cinema expandido é revelar as imagens em movimento como elas são, não as escondendo por detrás de uma montagem invisível ou de uma estrutura narrativa naturalista. A opacidade é revelada pela relação entre filmar, produzir e visionar. Como foi analisado, as variações distinguem-se de versões. No caso da obra de Le Grice, não podemos sequer dizer que o filme dos Lumière esteja na sua origem. Neste sentido, a primeira sequência não será de todo um *remake*, tal como as outras sequências não serão versões desse potencial *remake*. Para terminar: não podemos sequer afirmar que *L'Arroseur arrosé* de 1985 dos Lumière seja o filme original porque eles não realizaram apenas um filme sobre este tema: há também duas versões de 1896-1897. Os próprios Lumière haveriam de fazer diferentes variações dos seus filmes incluindo os com o tema do jardineiro e da situação cômica criada pelo miúdo. Na mesma linha de pensamento, existem quatro diferentes filmes sobre o tema *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Louis Lumière, 1895) com funcionários usando diferentes roupas consoante a estação do ano e ao mesmo tempo. Assim, *Les Joueurs de cartes arrosés* (1896) é uma variação cômica de *L'Arroseur arrosé* e *Une Partie d'écarté* (Louis Lumière, 1896). As possíveis séries continuariam...

BIBLIOGRAFIA

- Bergson, Henri. 1970. *Œuvres*, édition du centenaire. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bordwell, David. 1997. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.
- Deleuze, Gilles. 2009. *A Imagem-movimento, Cinema 1*, trad. de Sousa Dias. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Ezra, Elizabeth. 2000. *Georges Méliès*. Manchester: Manchester University Press.

- Gunning, Tom. 1984. "Non-Continuity, Continuity, Discontinuity". In *Iris* 12, pp.102-112.
- Gunning, Tom. 1986. "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." In *Wide Angle* 8, no. 3-4, pp.63-70.
- Gunning, Tom. 1989. "Primitive" Cinema: A Frame-up? Or the Trick's on Us." In *Cinema Journal*, Vol. 28, No. 2 (Winter), pp. 3-12.
- Gunning, Tom. 1995. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator". In Linda Williams (ed.). *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Rutgers University Press, pp. 114-133.
- Isaacs, Bruce. 2007. *Toward a New Film Aesthetics*. London/New York: Continuum.
- Martin-Jones, David. 2011. *Deleuze and World Cinemas*. London: Continuum.
- McMahon, Denice. 2006. "An Analysis of the Soundtrack in the Work of Malcolm Le Grice." In *Senses of Cinema* 38, Feb. http://sensesofcinema.com/2006/on-movies-musicians-and-soundtracks/soundtrack_le_grice/
- Rodowick, David N. 1997a. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- Rodowick, David N. (ed.). 1997b. "Gilles Deleuze, philosophe du cinéma/Gilles Deleuze, philosopher of cinema". In *Iris* 23.
- Xavier, Ismail. 1984. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Žižek, Slavoj. 2004. *Organs without bodies: on Deleuze and Consequences*. London: Routledge.

FILMOGRAFIA

- La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. Realização de Louis Lumière, 1895. França. Produção: Lumière. Catalogue Lumière: *Sortie d'usine*, [I]
- L'Arroseur arrosé*. Realização de Louis Lumière, 1895. França. Produção: Lumière. Elenco: François Clerc e Benoît Duval. Catalogue Lumière: *Arroseur et arrosé*, [I].
- Une Partie d'écarté*. Realização de Louis Lumière, 1896. França. Produção: Lumière. Elenco: Antoine Lumière, Alphonse Winckler, Antoine Féraud e Félicien Trewey.
- Les Joueurs de cartes arrosés*. Realização desconhecido, 1896. França. Produção: Lumière.
- After Lumière - L'Arroseur arrosé*. Realização de Malcolm Le Grice, 1974. Grã-Bretanha. Vídeo instalação, 12 minutos, 4 ecrãs. Elenco: William Raban, Judith Le Grice e Marilyn Halford.