

O tempo deleuziano do cinema: Marguerite Duras e a disjunção entre imagem e som

The deleuzian time of cinema: Marguerite Duras and the disjunction between image and sound

PABLO ENRIQUE ABRAHAM ZUNINO¹

Resumo: A recepção do pensamento de Bergson na filosofia francesa contemporânea encontra em Gilles Deleuze um dos seus maiores expoentes. Os estudos sobre cinema, notadamente, retomam célebres conceitos bergsonianos em uma nova articulação, que ilumina e amplia o alcance dos problemas formulados ao passo que os situa em outro campo de experimentação. Neste artigo, especificamente, nos ocuparemos de elucidar uma ideia cinematográfica que consiste na disjunção entre imagem visual e imagem sonora de acordo com a análise da obra de Marguerite Duras exposta por Deleuze em *A imagem-tempo - Cinema 2* (1985). Esta ideia nos permitirá pensar o ato criativo em suas distintas aplicações: criação de conceitos em filosofia; criação de blocos de movimento ou duração em cinema. De tal modo, a disjunção audiovisual revela sua potência filosófica na concepção deleuziana dos atos de fala e de resistência.

Palavras-chave: cinema, audiovisual, imagem, som, ideia.

Abstract: The reception of Bergson's thought in contemporary French philosophy finds Gilles Deleuze one of its greatest exponents. Film studies, notably, revisit famous Bergsonian concepts in a new articulation, which illuminates and expands the scope of the problems formulated while placing them in another field of experimentation. In this article, specifically, we will focus on elucidating a cinematic idea that consists in the disjunction between visual image and sound image according to the analysis of the work of Marguerite Duras exposed by Deleuze in *The image-time - Cinema 2* (1985). This idea will allow us to think about the creative act in its different applications: creation of concepts in philosophy; creation of blocks of movement or duration in cinema. In such a way, the audiovisual disjunction reveals its philosophical power in Deleuzian conception of acts of speech and resistance.

Key-words: cinema, audiovisual, image, sound, idea.

Introdução

Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada durante o *IV Seminário Bergson* em formato virtual,² utilizando recursos audiovisuais que não podem ser reproduzidos no texto escrito. Entretanto, optamos por manter a estrutura original

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB. email: pablo@ufrb.edu.br

² Cf. ZUNINO, P. Uma ideia insuportável: a disjunção ver-falar e o tempo espacializado do cinema. *IV Seminário Bergson*: Mesa 3 - 09/08/2022 19h. Disponível on-line: <https://www.youtube.com/live/mZA98HYh4lk?si=gdoSXxZgImw7ClE8>

da exposição, junto ao comentário de filmes cujos diálogos e música estabelecem a relação com o tema da disjunção da imagem e suas implicações filosóficas. O objetivo do artigo é aprofundar uma “ideia” que Deleuze sugere na conferência *O que é o ato de criação?* (1987),³ à luz do segundo volume dos livros sobre cinema,⁴ cotejando alguns textos acerca da vida e da obra de Marguerite Duras, escritora e cineasta francesa (1914-1996), precursora no uso da disjunção audiovisual.⁵

A conferência, proferida dois anos após a publicação de *A imagem-tempo*, parte da seguinte questão: o que é ter uma ideia? Lembrando que o conceito de “Ideia” tinha sido largamente trabalhado por Deleuze em sua obra seminal: *Diferença e repetição* (1968), na qual desenvolve as três sínteses do tempo e a relação entre atual e virtual que marca a sua ontologia da diferença. Desde esse trabalho, notamos que a Ideia admite diversos pontos de aplicação, o que talvez motive a resposta: “não temos uma ideia em geral”, mas sim, ideias aplicadas a diferentes domínios ou modos de expressão. Temos ideias em pintura, literatura, filosofia, ciência etc. A ideia enquanto ato de criação surge pela necessidade de resolver um problema: “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (DELEUZE, 2016, p. 333). Assim, das relações entre filosofia, cinema e criação se desprende o sentido da arte como *ato de resistência*.

A famosa cena que abre o filme *2001 - Uma Odisseia no Espaço* (KUBRICK, 1968), na qual um hominídeo se apropria de um fêmur como instrumento de defesa, já indica um *ato de criação* e de *resistência* nesse nível mais biológico, que podemos pensar nas diferentes modalidades artísticas e na filosofia.

Dirigida a um público de cineastas, a pergunta inicial se desdobra: o que é ter uma ideia em cinema? À qual Deleuze responde prontamente: ter uma ideia em

³ Cf. DELEUZE, G. O que é o ato de criação? In: *Dois regimes de loucos*. Textos e entrevistas (1975-1995). Trad. Guilherme Ivo, Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Ed.34, 2016, p. 332-343.

⁴ Cf. DELEUZE, G. *A imagem-tempo - Cinema 2* [1985]. Trad. Eloisa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

⁵ Também consultamos os cursos que Deleuze ministrou na *Université de Vincennes* e que antecipam a obra publicada, editados e traduzidos ao espanhol: DELEUZE, G. *Cine I. Bergson y las imágenes* (clases). Buenos Aires: Cactus, 2009; DELEUZE, G. *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo* (clases). Buenos Aires: Cactus, 2011; DELEUZE, G. *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso* (clases). Buenos Aires: Cactus, 2018.

cinema é “criar blocos de movimento/ duração” (DELEUZE, 2016, p. 333), isto é, pensar por imagens. Dentre esses criadores que inventam ideias no seu campo de aplicação, Deleuze destaca o diretor francês Robert Bresson (1901-1999), visto que o “espaço bressoniano” remete a um espaço desconexo, fragmentado, que ele chama de “espaços quaisquer”. A imagem própria do espaço do filme é uma criação do diretor. Nesse momento, Deleuze estabelece o paralelo entre filosofia e cinema: se o cinema cria narrativas por imagens, a filosofia cria conceitos. Essa tese será sistematizada posteriormente no livro *O que é a filosofia?* (1991), junto a Félix Guattari, na disposição de três planos: a arte cria “afetos e perceptos”; a ciência cria “funções” e a filosofia cria “conceitos”.⁶

Deleuze (2016, p. 337) confere outro sentido para a criação de ideias na relação entre literatura e cinema: “um belo encontro!”, citando ao diretor japonês Akira Kurosawa (1910-1998) pela sua adaptação cinematográfica do romance *O idiota* (1869), de F. Dostoievski. Na filmografia de Kurosawa, Deleuze descobre uma ideia em particular, emprestada da literatura, segundo a qual os personagens são “vítimas da urgência”. Em situações de “vida ou morte, eles sabem que há uma questão ainda mais urgente, embora não saibam qual” (DELEUZE, 2016, p. 337). Em tal caso, o cineasta pode dizer que teve uma ideia, mesmo que seja tomada do escritor.

Chegamos ao ponto culminante quando Deleuze (2016, p. 340) invoca as duas obras cinematográficas nas quais germina a ideia da disjunção audiovisual: a dos Straub – casal formado por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet –; e a de Marguerite Duras, autora de *La femme du Gange* (1974) e *India Song* (1975), dois filmes indispensáveis para entender a dissociação entre ver e falar, insinuada através da frase enigmática: “a palavra se ergue no ar, ao mesmo tempo em que a terra que vemos se afunda cada vez mais”. A narração da voz em *off* ascende no ar enquanto a imagem – mesmo que não tenha nenhuma relação com a fala – afunda na terra. Deleuze agrega que a imagem da terra deserta está “grávida daquilo que tem debaixo” e finaliza com outro enigma: “se a voz [*off*] nos fala de cadáveres, o menor sulco nessa terra adquire todo o seu sentido”. O espectador do filme não vê os

⁶ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Ed.34, 1992.

cadáveres, os corpos enterrados debaixo da terra – ossos, provavelmente, mas ao ouvir a voz do narrador o efeito se produz. Pensemos nos acontecimentos e nos filmes do período nazista, nas guerras, genocídios, fuzilamentos e outras situações como o desaparecimento de pessoas.

I – Uma ideia insuportável na estética cinematográfica: feminilidade, ruptura e voz em *off*

Nesta seção, indagamos acerca da afinidade entre a obra de arte cinematográfica e o ato de resistência. Em outras palavras, como é que o ato de fala, essa voz que dialoga, interrompe ou permeia a imagem, se torna ato de resistência? A nova articulação entre imagem e som proposta pelos Straub e Duras tem um denominador comum: o *ato de fala*, que se ergue no ar enquanto o seu objeto, a imagem que está sendo mostrada, se afunda na terra. Entre os filmes dos Straub, Deleuze menciona a adaptação do romance *Amerika* (O desaparecido, 1927), de Kafka. Embora com características e estilos diferentes, essas obras são exemplos privilegiados da disjunção visual-sonoro. Além disso, no caso de Duras, há uma aproximação com o feminismo em vista dos filmes de ou sobre mulheres, posição que se pode apreciar nesta passagem e que talvez denote um ato de fala feminino, anterior à palavra do homem: o silêncio.

Quando eu falo das outras mulheres, eu acho que elas me contém também; é como se, elas e eu, nós fôssemos dotadas de porosidade. A duração na qual elas estão imersas é a duração de antes da palavra, de antes do homem. O homem, quando não pode nomear as coisas, ela está em perdição, está na infelicidade, esta desorientado. O homem é doente de falar, as mulheres, não. (DURAS *apud* SENRA, 2009, p. 9).

Certamente, a obra de Duras despertou interesse na crítica feminista, por isso sublinhamos a perspectiva da sensibilidade que caracteriza seus filmes, inspirados nos textos literários provenientes da sua própria história de vida:

Duras não se reconhecia no padrão francês de sua mãe, da mesma forma que sua mãe não se reconhecia no suposto exotismo tropical da filha, cuja feminilidade era expressão do incivilizado, da insubmissão quase animalesca que não sufoca ou aprisiona a própria vontade em razão das demandas patriarcais dos homens de bem. (STEPHAN, 2022, p. 20).

Marguerite Duras nasceu em Saigon, na colônia francesa da Cochinchina, sul do atual Vietnã. Sua família retornou à França, onde estudou Direito e se tornou escritora. Decidiu mudar o sobrenome de *Donnadieu* para *Duras*, nome de uma vila do departamento onde ficava a casa de seu pai. É autora de diversas peças de teatro, novelas e filmes. Seu trabalho foi associado ao movimento do *nouveau roman* e ao existencialismo. Entre suas obras literárias está *O Deslumbramento* [*El arretrato de Lol V. Stein*], comentada por Lacan. Foi roteirista do filme *Hiroshima, meu amor* (1959), dirigido por Alain Resnais (da *nouvelle vague*); faleceu aos 81 anos de idade em Paris. Sua filmografia compreende as seguintes obras: *Les Enfants* (1984); *Il dialogo di Roma* (1982); *L'homme atlantique* (1981); *Agatha et les lectures illimitées* (1981); *Aurelia Steiner* (Melbourne) (1979); *Aurelia Steiner* (Vancouver) (1979); *Le navire night* (1979); *Cesarée* (1978); *Les mains négatives* (1978); *Baxter, Vera Baxter* (1977); *Le camion* (1977); *Des journées entières dans les arbres* (1976); *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976); *India Song* (1975); *La femme du Gange* (1974); *Nathalie Granger* (1972); *Jeune le soleil* (1972); *Détruire, dit-elle* (1969); *La Música* (1967).

Seu estilo literário se caracteriza pela dúvida: essa forma de escrever duvidando a mobiliza e faz com que seus textos sejam um tanto incômodos, de certo modo ilegíveis para muitos leitores. Ela mesma afirma que suas palavras podem atirar a ordem do *intolerável*, provocando a fuga de alguns leitores; em outros, quiçá, a luta e a *resistência*.⁷ Daí a pergunta pelo que se torna insuportável em Duras: qual é a ideia insuportável que nasce da sua escrita e que só pode expressar-se cinematograficamente através da disjunção audiovisual?

A escrita dela nasce do desamparo de ter posto tudo em dúvida. Essa falta de certezas e de consistência deixa o leitor diante de um discurso com uma pluralidade de sentidos ao invés da unidade; vagueza e significações abertas em lugar de significados fixos. Suas histórias não transcorrem em tempo lineal, mas de modo fragmentado; se constroem a partir de antecipações do que vá a suceder com passagens retrospectivas que rompem a sequência cronológica, configurando uma

⁷ Cf. JARMA, C. *Marguerite Duras: ¿Lo Insoportable de Escribir o Escribir lo Insoportable?* Trad. nossa. Disponível em <https://ceciliacortes.org/marguerite-duras/>

trama complexa e esburacada. Assim, a escrita durassiana traz a marca da incompletude e do oculto.

No catálogo da bela mostra realizada pelo SESC,⁸ encontramos uma síntese dos elementos fundamentais para a compreensão dos seus filmes. Na apresentação acima referida, Stella Senra (2009, p. 14) assume que o “fio condutor” da sua obra é a “interrogação sobre a memória e o esquecimento”, derivada do “contraponto entre olhar e dizer”. Desde *Hiroshima, mon amour* esta “incapacidade do olhar e o poder das palavras” se conjuga nas imagens. Ante a impossibilidade de mostrar a lembrança do horror de Hiroshima, as palavras lembram o horror de Nevers e restituem afetos ali experimentados. O contraponto entre “nada ver” e o poder do “dizer” carrega uma “ausência de memória” resultante da desconfiança no poder do visível, do “mostrar” das imagens que todavia conservam a intensidade da lembrança daquilo que representam. É contra essa impotência que se ergue a força da palavra: para rememorar o amor, a dor e a loucura que cairão no esquecimento.

Este “descompasso” entre palavra e imagem influencia decisivamente as opções estético-políticas do cinema de Duras, que rompe o vínculo entre elas para abrir uma brecha entre o que se mostra e o que se enuncia. Paradoxalmente, seus filmes mostram que não há nada para “ver” nas imagens, porque elas nada representam nem podem evocar diretamente o presente (Senra, 2009, p.14-15, grifos da autora). O “caráter disruptor” da sua estética cinematográfica é esta ruptura, que cria outro tipo de “passagem” entre imagem e som, transformando o cinema em seu âmago. Não obstante, isso não supõe o privilégio do “filme das vozes” sobre o “filme das imagens”, senão que dá lugar a outro modo de “dizer” e de articular as imagens entre si.

A dissociação ver-falar desponta como traço distintivo de Duras em *La femme du Gange* (1974) e se intensifica em *India Song* (1975), estabelecendo a continuidade do seu estilo criativo. Se considerarmos as palavras, ou seja, as vozes-*off* que aludem à memória e à história da personagem de *India Song*, notaremos que elas não têm corpo visível nem rosto, pois não são “atribuíveis” a alguém. Os personagens visíveis nunca abrem a boca e as falas são sempre em *off*, mas não

⁸ Cf. AYRES, M. (Org.) *Marguerite Duras: Escrever imagens*, op. cit.

remetem ao extracampo (algo que estaria fora do campo visual, como acontece habitualmente no cinema). Nesse sentido, Luciene de Oliveira (2020) ressalta o caráter “subversivo” da experiência criativa durassiana, que preza pela liberdade de expressão ao recusar qualquer categorização:

Valendo-se de uma voz em off – a voz da escritora – e se aproximando mais do cinema experimental ou mesmo do cinema de vanguarda, sua obra cinematográfica resiste a toda classificação. (OLIVEIRA, 2020, s.p.).

Outros recursos técnicos que predominam na estética de Duras são as “panorâmicas, o quadro fixo, os espelhos e o encaixe de quadros que promovem a ‘desnaturalização’ do espaço”; a repetição de planos e do tema musical, a imobilidade dos atores, o cuidado para não “representar” e a ausência de ação, que demandam do espectador uma implicação física e mental (Senra, 2009, p.18). Ante a falta de um relato, o espectador deverá reconstituir a narrativa ouvindo as vozes, o que elas lembram, aprendendo a lidar com o deslocamento e o desequilíbrio da própria percepção, que Duras chama “consciência de si” e que tende a coincidir com a atitude e as escolhas da diretora.

Senra pondera três interpretações do procedimento da disjunção audiovisual: de um lado, a do próprio Deleuze, como separação absoluta entre imagem e palavra; de outro, a de Delorme (2002),⁹ que aceita as “confluências” entre o filme das palavras e o das imagens; e uma leitura intermediária. Em Deleuze, assevera Senra, a imagem visual e a imagem sonora são “autônomas”, mas o ato de ver só adquire autonomia se arrancado ao exercício empírico e levado ao limite, deixando uma espécie de “vidência”; algo *invisível que só pode ser visto*. Por seu turno, o ato de fala se destaca da relação visual quando rompe com o exercício empírico e também tende ao limite: o *indizível que só pode ser dito* por meio de um grito ou de um som. Em contrapartida, a proposta de Ropars sugere uma “flutuação, um deslizamento da percepção e da compreensão no correr das imagens e dos sons”. Neste caso, a articulação entre imagem e som não é “sincrônica, mas diferida,

⁹ Cf. DELORME, S. *La confluence. Théâtres au cinema* – Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet. Tome 13, 2002 *apud* Senra, 2009, p. 18.

diacrônica, a banda sonora e a visual ‘se perseguindo’ uma à outra sem nunca coincidirem no tempo” (Senra, 2009, p.17-18).

II – O ato de fala e a disjunção da resistência

Nos perguntamos acerca da importância filosófica dos atos de fala e sua relação com o ato de resistência. Ora, a que resiste exatamente um ato de fala? Como é que a disjunção audiovisual intervém nesse processo? A esse respeito, a análise do capítulo 9 d’*A imagem-tempo*, intitulado “Os componentes da imagem”, nos ajuda a esclarecer certos pontos enigmáticos. Deleuze (2005, p. 299-309) explicita que o visual e o sonoro são dois componentes autônomos de uma mesma imagem, genuinamente chamada “audiovisual”, mas também podem ser tomados como duas “imagens *heutônomas*”, isto é, uma imagem auditiva e uma imagem ótica *dissociadas*. Essa seria a verdadeira “conquista do audiovisual”. O ato de fala puro opõe, portanto, uma *resistência* ao texto, dando lugar a um discurso indireto livre: “o que arrancam ao texto é o ritmo ou um tempo” (DELEUZE, 2005, p. 300).

Marguerite Duras, precisamente, foi quem conseguiu enquadrar o *ato de fala puro*. Por sua vez, o encontro dos Straub com Kafka ratifica o uso desse recurso para vencer a *resistência* aos textos dominantes. Dessa maneira, o ato de fala é o próprio *ato de resistência* e também um ato de música: ambos são uma luta; por conseguinte, devem ser violentos o suficiente para poder *resistir*. O ato de fala permeia todas as imagens visuais que atravessa, organizadas como “cortes geológicos, camadas arqueológicas”:

Enquanto a fala ascende, o espaço se embrenha na terra, onde não podemos ver, mas sim, ler seus enterramentos arqueológicos na terra, suas espessuras estratigráficas que evidenciam as vítimas imoladas para fertilizar um campo, as lutas que se travaram e os cadáveres largados (DELEUZE, 2005, p. 301).

As noções de “acontecimento”, “luta de classes” e do “povo que falta” perpassam esta ideia da *disjunção da resistência*. A voz vem do outro lado da imagem: uma *resiste* à outra. O acontecimento é sempre a resistência entre o que o ato de fala arranca e o que a terra enterra, que se reconstitui pela disjunção das duas imagens (visual e sonora). Por essa razão, a imagem audiovisual é uma dissociação do visual e do sonoro *heutônomos*, porém, ligados por um “irracional”

sem intenção nem possibilidade de formar um todo. Esta *resistência* provém do enfraquecimento do esquema sensório-motor, uma das características do cinema clássico (*imagem-movimento*) abandonada pelo cinema moderno (*imagem-tempo*).¹⁰ E Duras rompe com esse esquema ao propor a disjunção audiovisual.

Em função disso, Deleuze comenta a sua trilogia fílmica: (1) *India Song*, como já foi dito, é uma “estratografia muda” (silenciosa) com personagens de boca fechada. Por quê? Porque o que eles dizem está *no passado*, enquanto o acontecimento – o baile na embaixada, passa a ser “a camada morta que encobre um antigo estrato ardente”, outro baile. Na imagem visual descobre-se a vida sob as cinzas ou por trás dos espelhos. A técnica dos espelhos, a repetição dos bailes com outros personagens, mas com a mesma música em tonalidades ou velocidades diferentes; dita o ritmo, uma *temporalidade* inerente à sucessão das imagens e dos sons, incluindo os diálogos e suas interrupções. Antes desse filme, (2) *La Femme du Gange* fundava a *heautonomia* da imagem sonora com base nas duas vozes intemporais e (3) *Son nom de Venise dans Calcutta désert* libera também um estrato mais antigo: o nome de solteira sob o nome da mulher casada; como apontado na biografia da autora.

Nos primeiros filmes de Duras o espaço da cena era o “parque-casa”, lembrando dos “espaços quaisquer” na obra de Bresson. A cineasta da casa precisará fugir desse cenário opressor, onde Deleuze (2005, p. 305) destaca as “paixões que habitam as mulheres” por sobre o tema das “mulheres que habitam a casa”. Logo a casa deixa de satisfazer a diretora por manter a autonomia dos componentes visual e sonoro. Para atingir a *heautonomia* era necessário fazer deles as perspectivas de um ponto comum situado no infinito. Este “corte irracional” não pode se fazer na casa. Embora considerada como “espaço qualquer, vazio e desconexo”, havia que abolir a casa para que o espaço qualquer pudesse se construir na fuga: assim, o *ato de fala* devia “sair e fugir” (DELEUZE, 2005, p. 305, grifos do autor). O espaço inabitável (praia-mar) daria a *heautonomia* ao mesmo tempo que o ato de fala se tornava inatribuível: “uma história que já não tem lugar

¹⁰ Cf. ZUNINO, P. *Deleuze: el laberinto de la imagen*. Buenos Aires: Teseo, 2020. Disponível em: <https://www.editorialteseo.com/archivos/18560/deleuze-el-laberinto-de-la-imagen/>

(imagem sonora) para lugares que já não tem história (imagem visual)” (DELEUZE, 2005, p. 305).

Isto posto, faz-se necessário marcar a diferença entre os filmes de Duras e dos Straub, uma vez que a disjunção da imagem sonora se tornou, de um lado, puro *ato de fala* e, de outro, *imagem visual estratificada*. Deleuze (2005, p. 306) baliza três motivos:

(1) Em Duras, o *ato de fala* a ser alcançado é o “amor inteiro ou o desejo absoluto”, seja silêncio, canto ou grito (como o do vice-cônsul em *India Song*). Esse grito é a “fabulação criadora” que se arranca ao texto, constituindo uma escritura mais profunda que a leitura.

(2) A segunda diferença consiste no “caráter líquido” da imagem visual durassiana: a “umidade tropical indiana” que vem do rio e se espalha pela praia e pelo mar. Isto remete ao tema das “marinhas” presente na escola francesa da percepção líquida.¹¹ Esta diferença tende a ultrapassar os “valores estratificados ou arqueológicos” rumo a “calma potência fluvial e marítima”, que mistura estratos e estátuas e vale pelo eterno. Entregues ao mar, as coisas se apagam sob a maré antes de enterrar-se na terra seca. A imagem visual torna-se mais “oceanográfica” do que “estratigráfica”. Nesse sentido, Duras pode ser comparada ao pintor que busca “captar uma onda, nada mais que uma onda ou até mesmo um pouco de areia molhada” (DELEUZE, 2005, p. 306).

(3) A terceira diferença é que, nos Straub, sempre circula a “luta de classes” entre as duas imagens dissociadas (visual e sonora). As lutas operárias e camponesas nutrem as grandes resistências sob a terra marxista dos Straub, enquanto Duras se afasta desses personagens traidores de sua própria classe e “convoca os fora-de-classe, a mendiga e os leprosos, o vice-cônsul e a criança” (DELEUZE, 2005, p. 307), fazendo circular essa “classe da violência” entre os dois tipos de imagem ao invés de expor “imagens brutais” (como Nathalie Granger, que foi levada com 17 anos...).

¹¹ Cf. DELEUZE, G. *A imagem-movimento - Cinema 1* [1983]. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985, cap. 3: Montagem, p. 53.

O ato de fala, o sonoro, deixa de ser componente da imagem visual: “o visual e o sonoro se tornam dois componentes autônomos da uma imagem audiovisual” (DELEUZE, 2005, p. 307), duas “imagens heautônomas”, conforme a expressão de Blanchot *apud* Deleuze (2010): “falar não é ver”. Como vimos, o ato de fala puro pode ser um grito ou sons musicais. Desse modo, Duras confronta a música com a organização das vozes e com o ato absoluto do desejo, o grito do vice-cônsul. No cinema moderno, não há mais prevalência do sonoro nem da imagem visual. Trata-se de uma “espécie de vidência, diferindo do ver, e passando pelos espaços quaisquer, vazios ou desconexos” (DELEUZE, 2005, p. 307, p. 308). A imagem sonora e a imagem visual só se tocam no limite que as mantém separadas, permanecendo em uma “relação indireta livre”:

Já não estamos no régime clássico onde um todo interiorizaria as imagens e se exteriorizaria nas imagens, constituindo uma representação indireta do tempo, e podendo receber da música uma apresentação direta. Agora, o que se tornou direto foi uma imagem-tempo enquanto tal, com duas faces dissimétricas, não totalizáveis, mortais quando se tocam (DELEUZE, 2005, p. 309).

269

De certa forma, esta modulação entre filosofia e cinema renova a potência da intuição bergsoniana como simpatia entre domínios heterogêneos. Deleuze leva este procedimento ao limite quando declara, junto com Guattari, que a ideia bergsoniana de uma “coexistência” de durações diferentes e comunicantes não implica necessariamente uma *evolução*, mas sim, uma “involução criadora”.¹² Se instaura, então, uma diferença entre a *durée* bergsoniana e o *devenir* deleuziano que é preciso investigar. Pois o *devenir* não se reduz à regressão no sentido da lembrança, senão que promove a formação de blocos ou *rizomas* por contágio, comunicações transversais ou “alianças” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 25).

Considerações finais

Sem dúvida, a coexistência de durações heterogêneas ampara a variação dos entrelaces de tempo no cinema e são justamente os entrelaces som-visual

¹² Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia* [1980] – Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 15.

provocados pela fusão das imagens com a música um caso singular de criação de “blocos de devir” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.14). A reformulação deleuziana do problema do tempo explicaria sua aversão pela ideia da imagem no presente – característica dos filmes comerciais e da televisão – e o seu apreço pela criação de espaços cinematográficos, onde o personagem pode se afundar no passado ou emergir dele. No plano da filosofia, estas aproximações e diferenças entre Bergson e Deleuze animam uma crítica mais ampla, endereçada também à fenomenologia, quando esta postula a primazia da percepção natural subjacente à imagem cinematográfica.

As imagens do presente, como vimos, raramente são um dado natural da imagem. Por outro lado, o deslocamento operado por Deleuze na concepção bergsoniana do tempo levanta outra questão menos evidente, porém, aquela que nos força a pensar. Se esses *blocos de devir* são fruto do entrelaçamento entre tempo e espaço, estaríamos mais próximos do tempo puro (como pretendia Bergson ao pensar a *duração*) ou trata-se, em última instância, de uma (nova) *espacialização do tempo* na tela? Dito de outro modo, a *imagem-tempo* do cinema é apenas uma nova fórmula do “tempo especializado” – agora, em imagens e sons – ou, pelo contrário; uma absoluta “desterritorialização” da duração bergsoniana?

Para responder essa questão e concluir este artigo, devemos remontar à “imagem-movimento”.¹³ No cinema clássico, o movimento dependia de uma “imagem média”, ou seja, da projeção de 24 fotogramas por segundo, cujo efeito para a percepção humana era a “ilusão de movimento” denunciada por Bergson (2005, p. 330): “Assim faz o cinematógrafo. Com fotografias, cada uma das quais representa o regimento em uma atitude imóvel, reconstitui a mobilidade do regimento que passa”. Essa crítica não visava diretamente ao cinema, senão que tomava o cinematógrafo como modelo para ilustrar o “mecanismo” através do qual opera a percepção, recortando perspectivas fixas de uma realidade dinâmica. Não tratem de reconstruir o movimento com posições no espaço, advertia Bergson, pois o movimento é o que se passa no intervalo.

¹³ Cf. Deleuze, G. *A imagem-movimento - Cinema 1*, op. cit., p. 44-75.

Deleuze (1985, p. 96-97) confronta essa crítica com a *teoria do intervalo* de Dziga Vertov (1896-1954), cineasta soviético que descobre o *real tal como é*. Do “intervalo entre posições” (mundo real) passamos ao “intervalo entre movimentos” (cinema). No contexto da crítica bergsoniana, a *imagem-movimento* não era mais que uma ilusão com relação a um real que escapa ao cinema. Na perspectiva deleuziana, no entanto, o que é artificial são os procedimentos técnicos em virtude dos quais o cinema é capaz de criar um movimento perfeitamente real. Ao abandonar essa ilusão, relacionada com uma realidade extracinematográfica, Deleuze (1985, p. 99) desvenda outra ilusão inerente à realidade do próprio cinema, promovendo a “ultrapassagem” em três níveis: “da câmera à montagem, do movimento ao intervalo, da imagem ao fotograma”.

Na mesma direção seguem os dois componentes da imagem audiovisual quando operam de forma disjuntiva. De fato, isso não ocorre no mundo real, onde a percepção auditiva e a percepção visual se correspondem porque remetem a uma *única realidade*. Contudo, no mundo deleuziano do cinema se produzem *outras realidades*, como pretende Marguerite Duras. A disjunção entre imagem e som, embora seja obtida por meio de um artifício técnico, também é real. Nesse sentido, a estética cinematográfica moderna se sobrepõe à realidade metafísica concebida pela ontologia clássica, passando a integrar o universo psicofísico da realidade do espectador.

Referências

AYRES, M. (Org.). *Marguerite Duras: Escrever imagens*. Catálogo da Mostra de Cinema. São Paulo: SESC-SP, 2009. Disponível em: <https://klaxon.art.br/mostra/marguerite-duras-escrever-imagens/>

BERGSON, H. *L'évolution créatrice* [1907]. *Œuvres*. Édition du centenaire. Paris : PUF, 1959.

BERGSON, H. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita: a ausência de livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

DELEUZE, G. *Cinéma 1 — L'Image-Mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.

DELEUZE, G. *Cinéma 2 — L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento - Cinema 1*. Trad Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo - Cinema 2*. Trad. Eloísa A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. *Cine I. Bergson y las imágenes* (clases). Buenos Aires: Cactus, 2009.

DELEUZE, G. *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo* (clases). Buenos Aires: Cactus, 2011.

DELEUZE, G. *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso* (clases). Buenos Aires: Cactus, 2018.

DELEUZE, G. O que é o ato de criação? In: *Dois regimes de loucos*. Textos e entrevistas (1975-1995). Trad. Guilherme Ivo. Edição David Lapoujade. São Paulo: Ed.34, 2016.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Trad. Orlandi e Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Ed.34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELORME, S. *La confluence. Théâtres au cinema* – Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet. Tome 13, 2002.

HIROSHIMA MON AMOUR. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Marguerite Duras. Produção: Samy Halfon, Anatole Dauman. França; Japão: Argos Films; Como Films; Daiei Studios; Pathé Entertainment, 1959. 1 filme (91 min), son., pb.

INDIA SONG. Direção: Marguerite Duras. Produção: Les Films Armorial. Música: Carlos D'Alessio. França: Les Films Armorial, 1975. 1 filme (120 min), son., cor.

JARMA, Cecilia. *Marguerite Duras: ¿Lo insoportable de escribir o escribir lo insoportable?* Tradução nossa. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://ceciliacortes.org/marguerite-duras/>.

LA FEMME DU GANGE. Direção: Marguerite Duras. Produção: Stéphane Tchaladjieff. Música: Carlos D'Alessio. França: s.n., 1974. 1 filme (90 min), son., cor.

OLIVEIRA, L. O cinema subversivo de Marguerite Duras. *Revista Cult*, 28 de outubro de 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-cinema-subversivo-de-marguerite-duras/>

SENRA, S. O cinema de Marguerite Duras: uma breve apresentação. Ayres, M. (Org.). *Marguerite Duras: Escrever imagens*. Catálogo da Mostra de Cinema. São Paulo: SESC-SP, 2009.

STEPHAN, C. L. *Marguerite Duras*. Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia, Campinas, v. 7, n. 3, p. 14-29, 2022. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/filosofas/marguerite-duras/>.

ZUNINO, P. *Deleuze: el laberinto de la imagen*. Buenos Aires: Teseo, 2020. Disponível em: <https://www.editorialteseo.com/archivos/18560/deleuze-el-laberinto-de-la-imagen/>

ZUNINO, P. Uma ideia insuportável: a disjunção ver-falar e o tempo espacializado do cinema. *IV Seminário Bergson: Mesa 3* - 09/08/2022 19h. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/mZA98HYh4lk?si=9doSXxZgImw7CIE8>

Submissão: 30. 06. 2025

/

Aceite: 07. 07. 2025