

UM ESTUDO SOBRE O FILME *CIDADE DOS SONHOS* DE DAVID LYNCH A PARTIR DO CONCEITO DE IMAGEM-MOVIMENTO DE GILLES DELEUZE

Ducielma Pereira Costa*

Flávio Luiz de Castro Freitas**

RESUMO

O objetivo geral do presente artigo consiste em realizar uma breve análise filosófica do filme *Cidade dos Sonhos* de David Lynch, com base no conceito de imagem presente na obra *Cinema I – imagem-movimento*, escrita pelo filósofo francês Gilles Deleuze, cuja publicação é datada de 1983. Essa obra apresenta uma análise sobre os estudos de Henri Bergson (1859) acerca da imagem, o qual foi um dos primeiros a trabalhar diretamente com cinema e suas técnicas de criação como um tipo de conhecimento dotado de rigor. Sendo assim, as pesquisas deleuzianas utilizam as teses de Bergson para atribuir um novo conceito de cinema, criando uma história natural do cinema, bem como problematizando os conceitos de signo, imagem e movimento. De um ponto de vista metodológico, nosso principal pressuposto conceitual para problematizar os conceitos de cinema, imagem e movimento é o trabalho de Gilles Deleuze de 1983. Por outro lado, naquilo que concerne às fontes de pesquisa, utilizamos dois tipos de fontes: documental e bibliográfica. Documental, pois tratamos o filme ficcional como um documento que será analisado e problematizado. Bibliográfica, visto que estamos trabalhando com o livro *Cinema I – imagem-movimento*. Em se tratando dos procedimentos, utilizamos os conceitos para tentar construir uma breve interpretação filosófica do filme *Cidade dos Sonhos*. Dessa maneira, para alcançar o objetivo proposto, o presente trabalho está dividido em quatro partes. A primeira trata da História Natural do Cinema para Deleuze, a segunda expõe a classificação dos signos para Deleuze. A terceira parte descreve o conceito de movimento presente no livro de 1983. Por fim, na última parte está presente nossa tentativa de análise do filme.

Palavras-chave: Deleuze. Lynch. Cinema. Imagem.

*Graduanda do curso de licenciaturas em Ciência Humanas – com Habilitação em Filosofia – pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) – Campus V- Pinheiro. E-mail: ducielma.pc03@outlook.com.

**Professor Adjunto do Curso de Licenciaturas em Ciências Humanas Campus de Pinheiro, MA, e Professor permanente do Mestrado em Cultura e Sociologia. Campus Bacanga, São Luís, MA. E-mail: f_lcf@hotmail.com

ABSTRACT

The general objective of this article is to make a brief philosophical analysis of David Lynch's *Mulholland drive*, based on the concept of the image present in the work *Cinema I - image - movement*, written by the French philosopher Gilles Deleuze. dating from 1983. This work presents an analysis of Henri Bergson's (1859) study of image, which was one of the first to work directly with cinema and its creative techniques as a kind of rigorous knowledge. Thus, Deleuzian research uses Bergson's theses to attribute a new concept of cinema, creating a natural history of cinema, as well as problematizing the concepts of sign, image and movement. From a methodological point of view, our main conceptual assumption to problematize the concepts of cinema, image and movement is the work of Gilles Deleuze of 1983. On the other hand, as far as sources of research are concerned, we use the types of sources: documentary and bibliographical. Documentary, because we treat the fictional film as a document that will be analyzed and problematized. Bibliographic, since we are working with book *Cinema I - image-movement*. In terms of procedures, we use the concepts to try to construct a brief philosophical interpretation of the movie *City of Dreams*. Thus, to reach the proposed objective, the present work is divided into four parts. The first deals with the Natural History of Cinema for Deleuze, the second exposes the classification of the signs for Deleuze. The third part describes the concept of motion present in the book of 1983. Finally, in the last part is present our attempt to analyze the film.

Keywords: Deleuze. Lynch. Movie theater. Image.

1 INTRODUÇÃO

O objetivo geral do presente artigo consiste em realizar uma breve análise filosófica do filme *Cidade dos Sonhos* de David Lynch, com base no conceito de imagem presente na obra *Cinema I – imagem-movimento*, escrita pelo filósofo francês Gilles Deleuze, cuja publicação é datada de 1983. Essa obra apresenta uma análise sobre os estudos de Henri Bergson (1859) acerca da imagem, o qual foi um dos primeiros a trabalhar diretamente com cinema e suas técnicas de criação como um tipo de conhecimento dotado de rigor. Sendo assim, as pesquisas deleuzianas utilizam as teses de Bergson para atribuir um novo conceito de cinema, criando uma história natural do cinema, bem como problematizando os conceitos de signo, imagem e movimento.

De um ponto de vista metodológico, nosso principal pressuposto conceitual para problematizar os conceitos de cinema, imagem e movimento é o trabalho de Gilles Deleuze de 1983. Por outro lado, naquilo que concerne às fontes de pesquisa, utilizamos dos tipos de fontes: documental e bibliográfica. Documental, pois tratamos o filme ficcional como um documento

que será analisado e problematizado. Bibliográfica, visto que estamos trabalhando com livro *Cinema I – imagem-movimento*. Em se tratando dos procedimentos, utilizamos os conceitos para tentar construir uma breve interpretação filosófica do filme *Cidade dos Sonhos*.

Dessa maneira, para alcançar o objetivo proposto, o presente trabalho está dividido em quatro partes. A primeira trata da História Natural do Cinema para Deleuze, a segunda expõe a classificação dos signos para Deleuze. A terceira parte descreve o conceito de movimento presente no livro de 1983. Por fim, na última parte está presente nossa tentativa de análise do filme.

O cinema já passou por várias mudanças, mudanças tanto na forma de se reproduzir na história, como na qualidade dessa reprodução. A criação do cinema foi uma grande revolução para o mundo da arte. Desde a introdução do cinema como um objeto de estudo filosófico, e até mesmo na estética, nos deparamos com vários estudiosos que se dedicaram a análise e explicar como o cinema tem a sua importância no meio social, suas manifestações artísticas são mais que uma forma de entretenimento ou representação, cópia do cotidiano, elas podem ser analisadas e designadas por suas marcações de interpretações lógicas e significativas.

O cinema também se tornou um meio de comunicação e expressão, no qual é possível falar de diversos assuntos, considerados tabus, como a opressão imposta pelos excessos do capital, as condições de trabalho e a diversidade étnico-racial, sexual e de gênero, bem como a politização desses temas através de uma linguagem imagética.

Além disso, o cinema pode carregar consigo ligações com a literatura, os movimentos sociais, e realiza uma leitura de paisagem na sua forma mais natural, filmes como as representações do espaço geográfico. Filmes que retratam toda essa complexidade entre o homem e a natureza, que é interpretada por grande parte dos geógrafos como um fato social de interação humana e paisagem, já que a paisagem é determinada pelo momento, pela visão que capturamos ao primeiro olhar. No entanto, essa interpretação cabe a um ver mais amplo, uma análise onde pode se buscar os fatos e os elementos que a compõem, porém não só o que é visto, mas tudo aquilo que o rodeia, que pode ser usado para explicar tal fato, tal existência.

Nesse contexto, podemos pensar a prática da representação a partir do cinema como dito por Gilles Deleuze (DELEUZE, 1985, p.366), em que “o cinema é uma nova prática de imagens e de signos, cuja filosofia deve fazer a teoria como prática conceitual”. A obra deleuzeana tem uma forte influência na filosofia do século XX. Dessa forma, esta pesquisa buscará apresentar como o filósofo francês Gilles Deleuze trabalha e descreve as suas ideias a respeito do cinema e suas concepções.

Do ponto de vista de uma literatura auxiliar e tangencial em relação ao cinema em Deleuze, o livro *Conversações*, cuja autoria é do próprio filósofo francês. Esse livro apresenta uma série de entrevistas e cartas em que podemos nos aproximar de forma mais direta e clara de alguns dos grandes conceitos do filósofo francês. Dividido em cinco partes: “De O anti-Édipo a Mil platôs”; “Cinema”; “Michel Foucault”; “Filosofia”; e “Política”, cada um dos capítulos vão surgindo, e nos sendo entregues, vestígios desta grande obra filosófica do século XX.

Porém, iremos trabalhar com apenas com o capítulo pertinente ao cinema, no qual traz uma visão única sobre cinema, e sendo posto como estudo do imagético. Deleuze indicar cineastas como *Godard*, *Fellini*, *Pasolini*, ente outros e os meios de comunicação na configuração de poder de massa.

Conversações apresenta um diálogo entre Deleuze e a visão do cineasta Godard, sobre como o autoquestionamento, ou as nossas batalhas interiores, numa atitude impulsionada pelo ato de refletir sobre alguma coisa. Deveras se torna a grande possibilidade que temos de nos fazermos potência, mesmo num complexo esforço de guerrilha individual, para deste modo combatermos as grandes potências que passam por nós e se fazem presentes no nosso cotidiano contemporâneo. São, talvez, por isso tão importantes certas conversações.

Para Deleuze, o cinema não é só um objeto de reflexão teórica, mas sim um campo de conhecimento que atua de forma conjunta com outras áreas do pensamento, tais como filosofia, literatura ou artes plásticas. Deleuze entende que nenhuma dessas áreas é inferior às outras. Pelo contrário, estudar o cinema também significa uma forma de investigar os procedimentos que os cineastas utilizam para pensar a partir de seus filmes, com as composições dos planos, o desenvolvimento das personagens e os cortes que criam a edição final dos filmes.

Assim, algumas obras cinematográficas conseguem alargar conceitos como tempo, espaço, movimentos, imaginário e o real. Esses princípios e seus desdobramentos são trabalhos por Gilles Deleuze ao longo das obras *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, que se referem, respectivamente ao cinema clássico e ao moderno.

2 HISTÓRIA NATURAL DO CINEMA

Em uma das entrevistas que compõe seu livro *Conversações*, Deleuze é questionado sobre o seu livro, *Imagem-movimento*, e como ele apresenta uma ampla visão cinematográfica na qual é possível dialogar com as suas outras obras e também com outros autores como Proust, Espinosa, Kafka e Bacon, especificamente naquilo que diz respeito à composição de planos mediante imagens.

Ademais, o entrevistador procura saber como foi possível apresentar uma visão que não é propriamente histórica, mas sim, uma classificação conjunta do que seja o cinema e como se deu seu processo de transformação ao longo do tempo. Em sua resposta, Deleuze afirma que sua obra, de certa forma, busca apresentar uma história do cinema, mais precisamente algo que Deleuze denomina de uma “história natural”, a qual vem tratar de uma classificação dos tipos de imagens e signos, uma classificação correspondente aos fatores que complementam todas as formas de se fazer cinema.

Assim, essa história natural carrega consigo uma sistematização das características sobre cada forma de expressão e representação imagética adotada pelas distintas variações de pensamentos por meio de imagens ao longo do tempo. Essa classificação serve para demonstrar que nem todo filme pode ser classificado como arte cinematográfica, já que não apresenta os fatores principais para essa classificação, os quais para Deleuze são os planos: plano geral, luminoso, sonoro e temporal.

Esse conjunto é o princípio utilizado por Deleuze para construir a base da imagem-movimento. Com domínio dessas formas, fatores e classificações, se está apto a revelar ou criar um máximo de imagens diversas, e sobretudo, compô-las entre si através da montagem. Para explicar todas essas ideias, Deleuze constrói uma classificação dos signos. Esses signos são relativamente independentes do modelo linguístico, e assim, mostram que o cinema pode apresentar uma matéria movente de imagens e signos que exige uma nova compreensão.

Dessa forma, Deleuze enfatiza a visão de Bergson e adota a leitura do mesmo com base em três fundamentos: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção. Para Deleuze, esse modelo é o mais apto a compreender sua caracterização de um cinema como arte e como um tipo de atividade do pensamento portadora de sua própria especificidade.

O filósofo apresenta a sua visão e descreve como as concepções filosóficas modernas da imagem não levam em conta o cinema, e como elas apresentam apenas um de seus signos e deixam de lado os outros aspectos que compõem todo o cinema. Deleuze descreve como o Jean-Paul Sartre, em sua obra *L'imaginaire*, aborda todos os tipos de imagem e como elas conversam entre si. Além de detalhar de como vários outros autores se interessavam pelo cinema.

Além disso, Deleuze explicita como Bergson, em seu livro *Matéria e memória*, estabelece uma identidade absoluta entre movimento-matéria-imagem, e, como ele demonstra uma concepção de Tempo que é marcada pela coexistência de todos os níveis de duração. Deleuze também relata que Bergson acaba abandonando seus dois avanços fundamentais que dizem respeito a imagem-movimento e a imagem-tempo, pois segundo ele, Bergson elaborava novos conceitos filosóficos relacionados com a teoria da relatividade.

Sempre há uma história para tudo. Portanto uma história das imagens não seria diferente, mas ao seu ver, essa história das imagens não tem passador por grandes revoluções. Todas as imagens combinam diferentemente os mesmos elementos e signos, porém não combinam a qualquer momento, e isso apresenta um elemento que desenvolver certas condições, níveis de desenvolvimentos que trabalhados de maneira certa, podem perfeitamente se combinar quando possível e nesse sentido que é preciso falar de uma história natural, uma história histórica.

Após classificar a sua visão sobre a história do cinema, no qual implica um juízo de valor sobre os autores que cita e utiliza em suas classificações, Deleuze detalha os traços com os quais ele caracteriza o cinema e toma como lacuna todo processo histórico na qual o cinema é constituído (Escola Francesa pré-guerra, segunda guerra mundial, neorealismo italiano, nouvelle vague francesa...) e como a sua obra, desenvolvida dentro desses aspectos, pode abordar o cinema em suas imagens e signos, sendo que ele deixa de trabalhar com autores que desenvolveram o cinema moderno.

Deleuze considera esse conjunto de obras como um diálogo, um diálogo que aos poucos vão complementando-se e construindo um novo conceito. Mas não descarta a sua própria visão e as suas etapas de desenvolvimentos, os quais limitou-o a abordar os aspectos mais superficiais.

Nesse sentido, Deleuze trata do neorealismo e da nouvelle vague, que ora ele fala da relação de crise da imagem-ação, ora de crise da imagem-movimento em seu conjunto, e como nesse momento, é toda a imagem-movimento que entra em crise e tenta condições para o surgimento de um outro tipo de imagem, para além de movimento, ou é apenas a imagem-ação que entra em crise e acaba deixando então subsistir, mesmo forçando os dois lados da imagem-movimento (as percepções e as afecções puras).

O cinema moderno é um cinema e ação, que expõe situações e senários-motoras, personagens que estão envolvidos em situações, e que agem de maneira espontânea e caso necessário com violência conforme o que percebem. Essas ações se encadeiam como percepções, as percepções que se prolongam em ações. Dessa forma Deleuze explica que tento em vista o cinema moderno, deixasse de lado a investigação do neorealismo, pois, não se acredita tanto na possibilidade de agir sobre as situações, ou reagir as situações, mesmo sendo na vida cotidiana.

Assim, Deleuze cita Robbe-Grillet, para demonstra que a visão cinematográfica moderna, está diante de situações ópticas e sonoras puras, que não é apenas uma ação, mas uma narração que se desmorona, são percepções e afecções que mudam de natureza e se envolvem no sistema inteiramente diferente do próprio cinema.

Deleuze ainda afirma que o cinema clássico perder suas conexões motoras, o espaço já não é mais o mesmo e se torna desconectado, escravizado, embora, o cinema moderno, traz novos espaços, espaços extraordinários, cheios de signos sonoros-motores. Uma nova imagem óptica e sonora, e claro com movimento, que remete a condições exteriores.

Deleuze falar que uma imagem nunca estar sozinha, ela está envolvida com o todo, com o espaço, tonando esse espaço um lugar de ação, e isso conta como uma relação entre as imagens. Todas essas relações, tender a trazer um traço específico para o cinema, para o prolongamento em o real e o imaginário.

A montagem de um enredo, de uma ligação é necessário, para assim, a imagem continuar mantendo as suas relações, que segundo Godard, é possível uma pedagogia da imagem e assim uma imagem se tonar pensamento capaz de apreender os mecanismos do pensamento e ao mesmo tempo assume diversas funções que equivale a função proposicionais. Para isso, Deleuze descreve três aspectos que ultrapassa a imagem-movimento, os quais podem ser classificados como “Cronosignos”, “lektosigno” e “cronosignos”.

Deleuze explicita a sua crítica à linguística e a detalha, ao usar o termo “legível”, para descrever as suas classificações de imagem, acaba tonando uma dominação linguística para o cinema. E como o emprego dessa palavra pode ocorrer em risco de interpretação ou se ao empregar essa palavra, está a definir um termo específico para se atribuir apenas no cinema.

Deleuze descreve que já teve vários pensadores que tentaram atribuir a linguística ao cinema, e que de certa forma foram catastróficas, pois sempre que se tentar atribuir ao cinema um modelo linguístico, o cinema perder todo o sentido. Mas, pode-se pensar em uma referência linguística. Deleuze fala que autores como Metz ou Pasolini já discutiram sobre o assunto e escreveram uma obra para falar sobre o assunto e sobre as formas que o cinema pode se desviar de formar indesejável.

Dessa maneira, Deleuze se refere a Bazin, para explicar como a fotografia pode ser um modelo, uma moldagem assim como a linguagem, enquanto o cinema é uma modulação, uma modulagem de sons, luzes, movimentos, que apresentam os parâmetros da imagem, nos quais podem ser apresentados de várias formas pois estão em constante variação.

3 CLASSIFICAÇÃO DOS SIGNOS PARA DELEUZE

A contemporaneidade disponibiliza de um mundo cercado por imagens, representações do cotidiano, inclusive da imaginação; de um pensamento individual que tem objetivo a massa. Essas imagens estão ligadas a cada ato social, trazendo impactos visuais para seus observadores.

A expressão de uma ideia, sempre tem como objetivo torná-la universal, fazer com todos se deleitem com ela e busquem ajudar o seu idealizador no processo, essas expressões estão despejadas em cada detalhe do cotidiano de uma sociedade, campanhas ente fumante, preservação do meio ambiente, produtos de beleza, formais de se manter mais sociável, propagandas e rótulos estão disponível em qualquer lugar, nos muros, em outdoors, em meios de transportes, em jornas, revistas, televisão, no cinema.

Todo um movimento precisa ser divulgado, ideias precisam ser lançadas para que tenha um retorno, isso vai além de como podemos chamar de comunicação ou expressão, a vida requer dialogo, cores e formais que podem mostrar como melhorar o mundo, melhorar a vida de cada um, para a vida em sociedade o homem precisa se expressar de todas as formas para ser ouvido, e dessa forma explora cada meio possível para isso.

A arte em si, traz uma ideia de individualidade, expressando apenas o que o artista que a criou, pensamentos, sentimentos, mas nem sempre é assim, podemos observar que a arte como movimento social, traz verdadeiras reflexões sobre seu tempo, um visão do real, do imaginário ou até mesmo de um desejado futuro.

Artista renomados como; Picasso, Da Vinci, Vermeer, Van Gogh, entre outros, ainda encantam as pessoas mesmo séculos depois de sua existência, suas obras tem registros históricos em suas pinceladas, movimentos que representavam não apenas seus pensamentos, mas o mundo como ele é sem si. Como não lembra de famosa pintura da artista brasileira Tarsila do Amaral e suas obras que retratavam o seu tempo, o tempo pelo qual o Brasil passou para se o que é hoje. Cada artista utiliza do seu tempo para desenvolver sua arte e aprimorar a beleza por traz de fatos sociais.

A contemporaneidade traz ainda novos meios de se apresentar uma arte revolucionária, uma perspectiva de um mundo futurístico, quem nunca se deparou com obra cinematográfica e pensou. Será que o futuro vai ser assim? Será que verdade que o governo tem esse poder todo sobre nós? A magia vista através do cinema, faz com a humanidade busque se conhecer, busque a verdade do mundo.

Um filme sobre fantasia, que explora algo totalmente fora do contexto social, se apegar a detalhes do cotidiano para que, de certa forma, se torne real, para quem assista possa se perguntar sobre o que viu e tenha o desejo de envolver com obra.

Deleuze parte desse principio para tentar explicar a importância dos signos, de suas classificações imagem-movimento, seus estudos tem como base a forma como os cineastas tentam representar a realidade em seus roteiros, como trazem a fantasia para a realidade, e nada mais complexo que buscar fatores que mostram como o cinema tem suas formais “magicas” para

transformar ideias em realidade. Os estudos sobre signos, tem como princípio, compreender, as representações são importantes para um entendimento completo sobre a visão do cineasta.

O cinema, em si, sempre buscou representar a verdade, a natureza humana como ela realmente é, mas como toda arte, ela também buscar entreter seus observadores. Os filmes, trazem releituras de tudo que se tem como verdade, e dessa forma a compreensão sobre essas obras, se tonaram não só estudos sobre a arte, mas uma ciência que tem como objetivo, mostra a grande magia por traz das telas de cinema.

Dentro dos limites de nosso trabalho, entendemos que o pensamento deleuziano aprofunda uma complexa visão sobre o mundo cinematográfico e como é possível manter uma relação mais pessoal com a sétima arte. As classificações dos signos têm como base as representações que são capazes de lançar sensações, de estimular pensamentos inusitados sobre a natureza em questão.

A partir disso, podemos observar como o cinema esta ligado não apenas com a arte, mas como complexa dimensão sobre o mundo, na ciência, na literatura e principalmente com a filosofia, e como essas relações estimula um pensamento que ajuda a tirar a filosofia de seu habitat natural, sobre as reflexões de seus domínios, e transferindo-se para metodologia mais ampla e começar a motivar pensamentos que abrangem uma história filosófica mais natural e realista.

3.1 Uma taxonomia das imagens

Deleuze buscar explicar seu projeto estabelecendo uma narrativa logica sobre o cinema e como ele poder classificado de acordo com o seu raciocino. No livro *Cinema I – Imagem-movimento* temos uma divisão simples, acerca dos pressupostos e argumentos sobre os quais se mantêm a tese deleuzeana.

As coordenadas noológicas (de ideias) por trás da tese imagem-movimento torna-se simples quando entendemos que as Imagens são a consciência e os Movimentos são o espaço, e os corpos estão em movimento, que essas montagens fazem parte de um todo na construção de uma taxonomia das imagens, a qual é usada para o cinema colocar novos pontos de vista sobre esse problema.

Com isso, Gilles Deleuze faz uso das teses usadas por Henri Bergson para postular uma tese sobre o movimento, na qual propôs pensarmos o cinema como uma junção de aspectos materiais da subjetividade, para assim fazer uma montagem cinematográfica que solicite a Imagem-movimento.

Bergson não apresenta uma única tese sobre o movimento, mas três. A primeira é a mais célebre, e corre o risco de nos esconder as outras duas. Ela não passa, no entanto, de uma introdução as outras. De acordo com esta primeira tese, o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. O que já supõe uma ideia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irreduzíveis entre si (DELEUZE, 2004, p.6).

Para explicar essa noologia, precisamos ter em mente que é preciso ter um corte que opera sobre essa mesma noologia, as imagens na consciência e os movimentos no espaço. A consciência tem as imagens qualitativas, já no espaço os corpos que se movem de forma quantitativa. Portanto, a questão para Deleuze é a seguinte: como podemos transformar e até mesmo inverter essa ordem? Como transformar o movimento em uma imagem? Como o espaço se tornara uma imagem na consciência?

A percepção de um objeto pode mudar de acordo como que se conhece, a teoria do conhecimento, pensamento filosófico pelo qual todas as teoria se fundamentam, se estabelece no plano racional, quando diz que só podemos conhecer o objeto se ele tiver uma relação direta com o sujeito. De acordo com a teoria deleuzeana, a concepção imagem-movimento tem sua complexidade lógica, pois esta além do fato de se interligarem para que haja uma ação, eles precisam se inverterem de forma voluntaria, de formar simples e natural.

O cinema buscar reproduzir o modo de funcionamento da nossa percepção natural, o qual Bergson define como um movimento falso, no qual esta sujeito a cortes e modificações, dessa forma total e qualquer formar de reconstrução cinematográfica, na mais é que a aplicação do imaginário sobre o real. O cinema nos oferece então um movimento falso [...] “A esse respeito Bergson se distingue da fenomenologia, para a qual o cinema antes romperia com as condições da percepção natural”(DELEUZE, 2004, p. 7).

Um corte imóvel do cinema, é o que chamamos de fotograma, mas o que buscamos nos estudos deleuzianos vai além de uma simples forma de produção cinematográfica, o que buscamos revela uma imagem-média na qual se acrescentaria o movimento. Com tudo, o que Deleuze buscar explicar é como a percepção das imagens passa para movimento em um jogo de imagens que se deslocam dentro de uma história.

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; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel. O cinema reencontrará exatamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de Matière et Mémoire (DELEUZE, 2004, p. 8).

O movimento nada mais é que cortes imóveis, onde se buscar acrescentar formas e significados, mas para tal o movimento precisa estar ligado diretamente com a consciência, deixando de ser imóvel para ser móvel, assim tendo um resultado imediato com a imagem.

[...] o movimento, apreenderemos essas formas o mais próximo possível de sua atualização numa matéria fluente. São potencialidades que só se realizam ao se encarnarem na matéria. Mas, inversamente, o movimento limita-se a exprimir uma "dialética" das formas, uma síntese ideal que lhe confere ordem e medida. O movimento assim concebido será, portanto, a passagem regulada de uma forma a uma outra, isto é, uma ordem de poses ou de instantes privilegiados, como uma dança (DELEUZE, 2004, p.9).

Para explicar sobre movimento, Deleuze busca as ideias de Bergson sobre movimento, no qual ele divide em três partes. A primeira, que na verdade é apenas uma introdução para a tese, nela Bergson trata do movimento como espaço, um espaço que em si apresenta uma natureza diferente, onde esse movimento não se confunde ao espaço percorrido. “O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão” (DELEUZE, 2004 p. 68). Dessa forma podemos afirmar que essa divisão ocorre, pois, o espaço pode ser dividido de formas infinitas e em determinados pontos.

Já na Segunda tese, também temos uma divisão no qual pode ser encontrada dois modos diferentes de movimento, um é uma ordem de instantes privilegiado, no qual se remete a filosofia antiga, e o outro, instante qualquer de uma trajetória, que está ligada a ciência moderna.

A revolução científica moderna consistiu em referir o movimento não mais a instantes privilegiados, mas ao instante qualquer. Mesmo que o movimento fosse recomposto, ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes). Em vez de fazer uma síntese inteligível do movimento, empreendia-se uma análise sensível. Assim se constituíram a astronomia moderna, ao determinar uma relação entre uma órbita e o tempo de seu percurso (Kepler); a física moderna, ao vincular o espaço percorrido ao tempo da queda de um corpo (Galileu); a geometria moderna, ao destacar a equação de uma curva plana, isto é, a posição de um ponto numa reta móvel em um momento qualquer do seu trajeto (Descartes); enfim, o cálculo infinitesimal, a partir do momento em que se experimentou levar em conta cortes infinitamente aproximáveis (Newton e Leibniz) (DELEUZE, 2004, p. 9-10).

Com a visão da ciência moderna sobre o movimento, ela acaba atribuindo um instante privilegiado ao instante qualquer, que assim possibilita um aparecimento variados independentes no tempo. O que se pode observar, é que, mesmo na concepção antiga de movimento como na moderna, tudo que compõem os movimentos, também compõem o tempo. Assim, Deleuze utiliza a segunda concepção, que ao contrário da primeira, permite que o tempo ganhe alguns privilégios.

Na terceira tese de Bergson sobre Movimento, ele se remete um corte imóvel do movimento, no qual esse movimento de acordo a sua duração ele é um corte móvel. O que fica

claro, é que todo o estudo Bergsonismo, está dedicado a esclarecer como o cinema funciona na sua forma mais técnica, e quando Deleuze usa seus estudos para trazer uma nova abordagem, vem trazendo uma visão para ajudar a se criar um cinema de forma natural. “Se tentássemos oferecer dela uma fórmula brutal diríamos: não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo” (DELEUZE, 2004, p.13).

Bergson e Deleuze, estão dispostos a demonstrar como o movimento e tempo, são um conjunto de totalidades nessa duração e que toda essa problemática, está ligada com o plano da ilusão, lidando com os cortes imóveis e a impressão de um movimento, no qual decore de um plano real.

O movimento remete sempre a uma mudança, migração, a uma variação sazonal. É a mesma coisa para os corpos: a queda de um corpo supõe um outro que o atrai e exprime uma mudança no todo que os compreende a ambos. Se pensarmos em átomos puros, seus movimentos que testemunham uma ação recíproca de todas as partes da matéria exprimem necessariamente modificações, perturbações, mudanças de energia no todo. Nosso erro está em acreditar que o que se move são elementos quaisquer exteriores as qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo que os pretensos elementos se movem. (DELUZE, 2004, p.14)

Por fim, o que fica claro é como o movimento funcionar e como ele se estabelece nas suas zonas de atuação, fica claro que o movimento é duplo, e como ele perpassa entre elas, vai de imóvel para móvel, e ao mesmo tempo exprime o todo, assim como essa junção é responsável pela criação da imagem.

4 CONCEITO DE MOVIMENTO

A teoria sobre Imagem-Movimento deleuzeana, parte das teses desenvolvidas por Henri Bergson, na qual ele apresenta um amplo interesse pelas matérias, como filosofia, cinema e literatura, e desenvolve um método multidisciplinar para compor suas teses acerca deste objeto: a relação entre imagem e movimento.

Em sua obra, Deleuze descreve as três teses desenvolvidas por Bergson, e dessa forma, nos mostra como o estudo deste objeto se faz necessário uma busca mais ampla, na qual ele desenvolve sua própria teoria. Apresentando novas questões, que vem a ser de grande importância na cinematografia e trazendo um novo olhar sobre esse tema, no qual se desenvolve o cinema moderno.

Na primeira tese bergsoniana, nada mais é que uma introdução as outras, a primeira descreve que o Movimento não condiz com o espaço percorrido, já que, o espaço percorrido é passado e movimento é presente, é o ato de percorrer de se apresentar como tal.

Com o surgimento de um método de filmagem, que possibilitou o homem de capturar o tempo e espaço, assim como o transita por ele, o Movimento se tornou algo mais complexo, já que a sua reprodução demonstra um conflito entre a sua própria essência, o *Mover-se*, e sua representação em imagem.

Antes de desenvolver a sua primeira tese, Bergson estabeleceu um enunciado, no qual ele afirma que não se pode reconstituir um movimento, pois o mesmo não pode ser modificado, apenas modificações mecânicas, homogênea ou universal podem ser feitas, porém, todo o movimento é perdido, deixando de ser natural.

O movimento se remete a algo que está sempre em mudança, em migração. Isso é o mesmo para um corpo, na qual a queda de um corpo pressupõe a um outro que será atraído por ele e permitir essa mudança. É o mesmo que vemos nas aulas de física, quando trabalhamos com os átomos, e como é o processo de atração entre átomos positivos e negativos, e como essa ação voluntária entre eles pode gerar grandes modificações em toda a energia que os permeia, em que um pequeno erro de sincronização entre eles pode oferecer grandes risco e acabar destruindo toda uma tese e trabalhos de anos.

O movimento apresentado por Bergson em seus trabalhos, trabalha da mesma forma, em suas diferentes variações, tanto de formar particular como em conjunto. Na sua obra *A Evolução Criadora*, ele dá exemplos de como seria a junção do movimento com as suas variações, ele diz que tudo funciona como o açúcar se mistura em um copo de água, temos que esperar o açúcar se dissolver na água, o certo é que, Bergson esquece que o movimento de uma colher pode apresar a dissolução, e que esse movimento exprime uma mudança no todo, acrescentando na criação de uma nova junção, na qual a água com açúcar passa a ser uma água açucarada.

Dessa forma Bergson vem trabalhando e desenvolvendo a sua tese sobre que vem a ser o movimento, dividindo seu trabalho em três parte e descrevendo detalhadamente cada uma delas. Porém seus estudos deixam de ser revolucionários com o passar a apresentar falhas, assim dando espaço a nos estudos e teorias.

Devemos concluir que a primeira tese de Bergson sobre o movimento é mais complexa do que parecia inicialmente. Por um lado, há uma crítica contra todas as tentativas de reconstituir o movimento com o espaço percorrido, isto é, somando cortes imóveis instantâneos e tempo abstrato. Por outro lado, há a crítica do cinema, denunciado como uma dessas tentativas ilusórias, como a tentativa que faz culminar a ilusão. Mas há também a tese de *Matière et Mémoire*, os cortes móveis, os planos temporais, e que pressentia de modo profético o futuro ou a essência do cinema. (DELEUZE, 2004, p.8)

Deleuze interpretar esse problema e afirma que o Movimento é algo impossível de ser retratado de forma cartesiana, já que a captura do movimento não significa que seja reproduzido

de forma exata, pois, o movimento não pode ser reproduzido através de simples ligações das ações.

O cogito cartesiano significa: eu penso, logo sou (pois para pensar é preciso ser), eu sou uma coisa que pensa. “Eu penso” é um ato, um princípio de determinação, “eu sou” é algo a determinar, é a existência indeterminada. E a relação entre os dois termos se dá no sentido em que a determinação “eu penso” determina a existência indeterminada “eu sou” como sendo a existência de um ser pensante. Temos então: “eu penso, logo sou, eu sou uma coisa que pensa.” (MACHADO, 2009, p111)

Através desses estudos, Deleuze, tenta demonstrar que o cinema é apenas uma reprodução do tempo e espaço, tudo que deve ser feito é estabelecer um método para representar a realidade.

Para se entender como a teoria sobre imagem-movimento vem a ser efetuada, demos que abordar a tipologia das imagens proposta por Deleuze. Na qual é discutido três tipos de imagem-movimento: a Imagem-percepção, Imagem-afecção e Imagem-ação. Esse conjunto de imagens correspondem à determinação dos tipos de planos cinematográficos.

Deleuze também menciona dois tipos de movimentos em seus estudos, o movimento externo e intensivo. No qual o movimento externo seria o mais fácil, pois, de acordo com os seus elementos, esse movimento está diretamente ligado com o objeto¹, por outro lado, ele permite que a duração, na qual vem a mudar de natureza, acabe se dividindo nos objetos, e que ao se aprofundarem no objeto, deixando de lado os contornos, voltam a se reunirem na duração do movimento. “[...]O movimento reporta os objetos, entre os quais se estabelece, ao todo cambiante que ele exprime, e vice-versa. Pelo movimento, o todo se divide nos objetos, e os objetos se reúnem no todo: e, justamente entre os dois, “tudo” muda”. (DELEUZE,2004).

O realismo por trás do cinema está nas variações em que o cineasta entra para mostrar os seus trabalhos, filmes baseados em histórias reais como; 12 Anos de Escravidão (2013); Marley & Eu (2008); Titanic (1997); O Massacre da Serra Elétrica (1974); A Procura da Felicidade (2007), filmes que contam história de gente que inspiração ou chocaram o mundo, mas por que não se tem como rela aquilo que foi feito a base do real? A imagem-movimento por traz de cada dessas obras remete aqui que Bergson (1927) defende em sua obra, “[...]o cinema seria somente a projeção, a reprodução de uma ilusão constante[...]” cinema evoluiu, e conquistou a sua própria essência, a verdadeira magia através da câmera móvel e a emancipação da filmagem que se distingue da projeção.

¹ Uma cena clássica que podemos usar para explicar essa teoria, seria uma cena na qual está ligada com a realidade em todos os fatores, filmes de ação onde vemos duas pessoas em um duelo, um exemplo é o filme *Um Milhão de Maneira de Pegar na Pistola* (2014), filme que tem um estilo marcado pela imagem-ação. Esse tipo de cena é apresentado como um estilo próprio e natural, uma realidade vista através do tempo e recriada no mundo cinematográfico.

Por fim, as teses de Bergson começam a fazer sentido quando paramos para observar como ocorre a construção do cinema como um todo, a criação de um roteiro, a escolha da paisagem, dos atores e figurino, tudo para fazer a movimentação do espaço para consciência, do real para o imaginário. a criação do cinema veio como uma nova forma de entretenimento, uma forma de apresentar a realidade de outra forma, a arte nada mais é que uma forma de se deleitar com o comum, uma obra de arte mostra uma paisagem através de um olhar novo, mas nada fora da realidade em questão.

Mas com o passar dos anos novas técnicas e formas foram sendo desenvolvidas, e hoje podemos colocar os nossos pensamentos em uma tela, desenvolvemos técnicas que nos permitem apresentar o que sentimos, através de uma música, poema, pintura, uma história própria para cada pensamento.

Deleuze apresenta dois momentos, no qual já vimos inicialmente, a imagem-movimento, dúvida em consciência – imagem, espaço – movimento. Dessa forma, surge a pergunta de como diferentes aspectos interagem entre si. Bergson e Husserl, já tentaram pôr em cheque tais análises, de formas diferentes, mas com a mesma intenção, explicar a dualidade entre imagem e movimento, onde Husserl diz que toda a consciência é consciência de alguma coisa; e Bergson coloca que toda a consciência é alguma coisa (DELEUZE, 2004).

Nas três teses de Bergson, que Deleuze expôs acerca do movimento, é possível identificar uma clara postura sobre o cinema e como ele se apresenta como cinema-ilusão-de-movimento. Para entender o que Bergson quer dizer com uma ilusão de movimento, temos que entender como a consciência funciona para o movimento. A imagem equivale a tudo o que ela aparenta, as suas ações e reações, por isso temos a expressão bergsoniana “Imagem-Movimento”.

Para explicar essa parte da teoria bergsoniana, Deleuze separa a Imagem-Movimento em três partes: Imagem-percepção, Imagem-afecção e Imagem-ação. Os três tipos de imagem são correspondentes ao predomínio dos determinados planos cinematográficos. A imagem-percepção é tida como semi-subjetiva, pois esta é mais difícil de se encontrar em um estatuto equivalente a percepção natural, ela é apenas uma semi-subjetividade. Assim podemos dizer que a imagem-percepção é subjetiva a um discurso direto e de maneira mais complicada, a imagem-percepção é tida como um discurso indireto.

A tese deleuziana busca explicar como a imagem tem seu ponto primordial na construção de um cinema puro, essas divisões e agrupamentos tornam a criação desse cinema uma arte rica em detalhes e aperfeiçoamento para os tipos de planos cinematográficos, com; plano geral ou de conjunto; primeiro plano ou close; plano médio ou americano. Cada um desses planos tem sua ligação a imagem-movimento, a criação de uma engrenagem para cada fator primordial na

criação e reprodução de um ato cinematográfico. Assim demos a formação da imagem-afecção, pois ela está ligada ao primeiro plano, e o primeiro plano é rosto.

A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto... Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme. É o que ocorre com a imagem-afecção — ao mesmo tempo um tipo de imagens e um componente de todas as imagens. (DELEUZE, 2004, p.103)

Nessa esquemática, o cinema não tem como apresentar um modelo da percepção natural, da fenomenologia dada para mobilizar os seus centros de variações dos seus enquadramentos de planos. O primeiro encontrando entre as zonas desenquadradas e acentradas, varia de acordo com o regime das imagens e a variação universal, assim como do universo acentrado, e na percepção total, subjetiva e difusa. Porém, o que interessa é como essa percepção subjetiva, que se diferencia totalmente da objetiva por subtração. Assim os aspectos matérias da imagem-movimento, acabam se reportando a um centro de imagem-percepção.

A subjetividade traz um segundo ponto, no qual, assim com a percepção, “substancializa” o movimento dos corpos, e eis que assim, se apresenta a imagem-ação. A ação, verbaliza os atos, e termos, tanto um resultado ao plano, dessa formar cria fases limitadas do movimento. Essas fases, acabam deixando u ligação entre as imagens, dando um misto de percepção excitante e ação embrionária, mas o que devemos observa é como esse intermédio é o que ocupa o intervalo e ao mesmo tem deixa um espaço. “A montagem cinematográfica, logo, equivale à determinação do Todo, numa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas uma imagem, ainda que indireta, do tempo, do Todo, da ideia. É o agenciamento das imagens-movimento” (DELEUZE, 2004).

Nas telas dos cinemas, temos grandes filmes que simplesmente saíram dos imaginários dos seus criadores, filmes baseados em livros, romances, aventuras, terror, suspense, categorias criadas para estabelecer padrões, para roteirizar o que já existe. Quem nunca ouvir falar de filmes que tiveram seu lugar nas telas depois de seus grandes sucessos em páginas, a saga Harry Potter (2001 – 2011); filmes que apresentam histórias passadas atreves de anos de culturas e mitos, Senhor dos anéis (2001- 2015), Star Wars (1977 – 2018), criações feitas para divertimento e que representam não só a arte como forma de expressão, mas o poder de se desejar algo diferente da nossa realidade.

Temos como exemplo a obra cinematográfica *Cidade dos Sonhos (2001)* do cineasta David Lynch, o qual apresenta uma serie de cortes e signos, uma forma contemporânea de se analisar a tese sobre imagem-movimento. Davide Keith Lynch, é um famoso roteirista, produtor, diretor e musico, muito conhecido pelo seu estilo de filmes “perturbadores”, seguindo uma linha

de filmes propriamente criada por ele, o cineasta desenvolveu um estilo que é conhecido como surrealistas. Seus filmes apresentam imagens de sonhos e meticulosos desenhos sonoros. Esse estilo surreal, já tem uma caracterização própria, na qual usa o caos e uma certa ilógica em seus elementos.

5 DAVID LYNCH E A OBRA CIDADE DOS SONHOS

David Keith Lynch nasceu em janeiro de 1946 em Missoula (Estados Unidos). Tem sua carreira marcada por grandes produções como: *Sabes o que Quero* (1956); *Eraserhead* (1977); *O Homem Elefante* (1980); *Duna* (1984); *TwinPeaks* (1990); *Cidade dos Sonhos* (2001), filmes que mostram seu lado surrealista, tendo uma formação bem ampla, como roteirista, diretor, produtor, artista visual, músico e uma experiência como ator. Sua carreira é focada totalmente no seu estilo próprio, no qual ficou conhecido como “Lynchiano”, que tem como característica imagens de sonhos e meticulosos desenhos de descrições sonoras.

Lynch não foi diferente de muitos dos adolescentes da sua época, nasceu em família de classe média, acabou tendo que se mudar algumas vezes, antes de ir estudar pintura na Academia de Belas Artes da Pensilvânia na Florida, durante sua estadia na escola, acabou trocando a pintura por curta-metragens, assim se apaixonou por essa arte e devido a isso se mudou para Los Angeles. Vindo a produzir seu primeiro filme, *Eraserhead* (1977), do gênero terror, que acabou se tornando um clássico.

Depois de seu primeiro filme, Lynch foi contatado para dirigir um filme em 1980, *Elephant Man*, depois dessa obra, ele finalmente conseguiu alcançar o sucesso, sendo contratado pela *De Laurentiis Entertainment Group*. Logo depois, produziu dos filmes de ficção científica, que infelizmente não teve o mesmo retorno dos seus últimos trabalhos, *Dune* (1984), teve um péssimo resultado tanto de bilheteria como nas críticas.

Em seguida, Lynch se dedicou a criar séries de televisão com a ajuda de Mark Frost, sua primeira série foi a altamente aclamada *TwinPeaks* (1990-1992, 2017) a qual conta a história de um detetive do FBI que investiga o assassinato de um colega de trabalho. Em seguida teve vários trabalhos do mesmo gênero. Além de outras obras ligadas à estrutura não-linear da lógica dos sonhos.

Seu estilo surreal apresenta elementos únicos nas suas obras. Sua complexidade é tida como incomum e incompreensível, mas ao acompanhar seu trabalho e seu estilo, podemos nos deleitar e admirar como ele joga com as nossas mentes, ao mesmo tempo nos forçar a pensar e criar teorias para solucionar a trama. Para quem gosta de uma boa leitura de suspense, bancar o detetive, solucionar casos, pode se jogar em uma de suas obras e acabar sendo pego nos roteiros.

Lynch tem suas obras tidas como loucas, uma clara expressão de loucura, mas não podemos descartar como suas obras são simplesmente fantásticas e originais. Para quem ainda não teve contato com nenhum dos seus trabalhos, podemos fazer uma comparação com a obra cinematográfica, *Ilha do Medo* (2010) com direção de Martin Scorsese, o filme nada mais é que um jogo de enigmas, junto com alucinações e traumas, o filme tem um enredo tão rico de forma visual e sonora que qualquer um que já tenha assistido, foi pego pelo maravilhoso enredo, que ao fim se revela como um simples delírio de uma home, sem perder toda a riqueza e genialidade, dando ao filme um ótimo resultado.

As obras se distinguem pelos desafios nos quais são constituídos, o uso de montagens que vão sendo ligadas ao decorrer das cenas, personagens que tem suas emoções narradas de forma ilógica durante seus sonhos e pesadelos. Lynch utiliza de cores fortes, imagens sonoras que ajudam a impressionar e a fazer as ligações necessários para tonar tudo mais simples após a jogada do incompreensivo. Esses filmes têm como marca os efeitos que despertam no público, tanto nas emoções, como no intenso trabalho cognitivo, levando a cada umelaborar seu próprio entendimento.

Compreendemos que ao fundo da obra de Lynch é a representação da loucura e a maneira como cada um de nós a vivência e tem acesso à mesma. Ver isso de outra forma, mostra como a criação de um cinema técnico e representativo pode ajudar na construção de uma experiência mais vivida de cada sentimento, pois toda obra tem como intuito chocar seus observadores e despertar um sentimento em cada uma.

O marco do cinema é como as cenas se encaixam durante seu enredo, de como cenas aleatórias podem ser usa, colocando sentido no decorrer da história, no filme *Cidade dos sonhos*, o diretor fez uso de cortes para trazer sentindo – misturando, sonho, passado, aluminações e o presente – dentro do quadro.

O filme apresenta uma jovem (Betty) que viaja para Los Angeles, com o sonho de si tornar atriz, seguindo a carreira de sua tia, a qual lhe permite ficar em sua casa enquanto viajar a trabalho. Mas ao chegar no local encontra uma outra pessoa na casa de sua tia, uma jovem chamada Rita, que para Betty é uma desconhecida, ao decorrer de sua convivência, Betty descobre que Rita sofreu um acidente de carro e perdeu a memória, com isso ela tenta ajudar a sua nova amiga, sem saber no que está se envolvendo, descobrindo que Rita estava carregando uma enorme quantia em dinheiro e uma misteriosa chave azul.

A história aborda um contexto bem mais complexo do que se pode imaginar, Lynch utiliza de vários recursos narrativos para contar a sua história, como *flashbaks*– aparecem em alguns pontos da história, como no sonho e delírios – o filme tem uma reviravolta em seus

últimos 30 minutos, onde começa a revelação sobre o que realmente o diretor que expressar, e como a história vai fazer sentir depois de suas cenas exibidas de fora de ordem.

A história do filme nos seus primeiros atos se passa como uma história simples, mas o grande marco do filme é como as coisas vão deixando de uma simples narrativa do cotidiano para o surreal, detalhando como a loucura pensada e investigada cinematograficamente por Lynch vai ter seu marco principal no enredo. Antes de mais nada, devemos analisar o que vem a ser real no filme, para que assim cheguemos ao que vem ser “loucura”.

Além de Betty, o filme também conta a história de uma outra jovem (Diane) com um sonho de ser atriz, que após receber uma herança de sua tia Ruth, ela viaja para Los Angeles, para investir na sua carreira de atriz. Em um teste para fazer parte do elenco de um filme (*A História de Sylvia North*), ela acaba sendo rejeitada pela produção do filme, no qual Bob Rooker, diretor, escolhe outra jovem atriz chamada Camilla Rhodes, uma linda morena, para o papel principal, o qual Diane também fez o teste.

Durante a audição para o filme, Diane e Camilla se conhecem e acabam se tornando amigas, namorando edesenvolvendo um romance secreto, em Camilla acaba se tornando uma atriz de sucesso e vem ajudando Diane a conseguir pequenos papéis em seus filmes. Porém, as coisas começam a sair do controle para as duas. Quando Camilla começa um novo projeto, ele começa a se envolver com o diretor Adam Kesher, o qual era casado, mas se divorcia da esposa, alegando que ela o traía com o rapaz, que limpava a piscina, deixando sua esposa sem nada.

Devido ao novo romance de Camilla, Diane acaba tendo uma briga com Camilla, e deixa de falar com a ex-namorada, até uma noite em que convidada para um jantar na casa do diretor Kesher, no qual aceita o convite sem saber que seria testemunha do anúncio do casamento entre sua ex-namorada e o cineasta.

Diane por se sentir traída e humilhada decide pagar 500 mil dólares a um assassino profissional para matar Camilla. Assim que recebe o pagamento e uma foto da vítima, o assassino diz a Diane que ela encontrara uma chave azul no seu apartamento quando o serviço estiver feito. Logo após Diane vai para casa, quando chegar adormece e acaba sonhando com tudo o que aconteceu, que é a forma quando vemos os primeiros atos do filme.

Assim feito, como o combinado, Diane recebe uma ligação informando que sua ex-namorada está morta, e encontrado a tal chave azul no seu apartamento, ao se dar conta de tudo que aconteceu Diane se arrependi de todo, começa a pensar no que fez, e se tortura com as lembranças e de seus atos cruel, e dessa forma acaba cometendo suicídio.

Para entendemos o filme, precisamos dirigir o olhar para algumas cenas que passaram despercebidas, por estarem fora de sua ordem, como apenas aparições de personagens, diálogos

aleatórios durante uma cena, tudo vai se encaixando depois que revelado como a história começa, que os primeiros instantes do filme são na verdade um sono, um delírio criado pela própria personagem para aliviar a suas tensões e justificar a suas ações.

Justamente nesse ponto surge a importância da noção de imagem-movimento. Para compreendermos a narrativa surreal de Lynch, é necessário pensar à luz do paradoxo e da linguagem do sonho, ou seja, tudo aquilo que é importante vai sendo inserido em pequenos “takes”, que fornecem a impressão do contra-senso ou mesmo da loucura. Por exemplo, o monstro lamacento que aparece em distintos momentos em câmera lenta, os quais não possuem relação direta alguma com a trama em andamento.

Trata-se de um caso de superposição entre as imagens, em que a narrativa de fato da trama é inserida “aos pedaços” no interior da narrativa em andamento e que conversa com a percepção imediata do público. Trata-se de um jogo de cortes, os quais irão conversar uns com os outros no andamento da trama. Uma maneira interessante de acompanhar *Cidade dos Sonhos* é memorizar ou tomar nota dos momentos de contra-senso e paradoxo, para em seguida relacionar uns com os outros, montando assim a trama secreta do filme. É quase como um mundo dentro do outro:

Tudo parece partir sempre do mesmo lugar, no quarto escuro com a colcha rosa. Ao longo do filme essa cena se repete e a cada vez mais detalhes deste quarto sombrio são expostos, até que enfim a cena apresenta uma mulher morta deitada na cama. Este é o primeiro indício de que algo se passara ali. Quando o que chamaremos de segundo mundo tem início, o mesmo caubói, que surge no primeiro mundo, diz à personagem que está deitada na cama: “Ei mocinha. Hora de acordar” (LYNCH, 2001, c.14). Desde então, se inicia o segundo mundo, a personagem Diane acorda com alguém batendo à sua porta, ela se levanta e vai atender. Essa sequência nos leva a pensar que Diane teria dormido ao longo de todo o primeiro mundo, pois na ação que nele se desenrola nada se passa nesse quarto, somente vemos o corpo de uma mulher estirado na cama. Este corpo supostamente poderia ter estado assim durante toda a apresentação do primeiro mundo e então esta mulher teria sido acordada pelo caubói no início do segundo mundo. (DAMASCENO, 2011, p. 170)

Nesse caso, o conceito de imagem-movimento é o próprio paradoxo capaz de funcionar como chave interpretativa da obra de Lynch, em particular de *Cidade dos Sonhos*. A imagem-movimento é um paradoxo decorrente da inversão. Deleuze se apropria das teses de Bergson sobre o movimento e insere características do espaço na consciência.

Para que seja possível compreender essa estratégia de Deleuze, é sempre importante lembrar: Bergson busca separar tempo e espaço; consciência e mundo físico; qualidade e quantidade. Portanto, o movimento é inerente ao espaço, já a imagem à consciência. Deleuze insere o movimento na imagem, criando com isso um paradoxo capaz de alcançar os “takes” em nosso pensamento e, em especial, no cinema:

Exprimimo-nos necessariamente por palavras e pensamos quase sempre no espaço. Isto é, a linguagem exige que estabeleçamos entre as nossas ideias as mesmas distinções nítidas e precisas, a mesma descontinuidade que entre os objectos materiais. Esta assimilação é útil na vida prática e necessária na maioria das ciências. Mas poder-se-ia perguntar se as dificuldades insuperáveis que certos problemas filosóficos levantam não advêm por teirmos em justapor no espaço fenómenos que não ocupam espaço, e se, abstraindo das grosseiras imagens em torno das quais se polemiza, não lhes poríamos termo. Quando uma tradução ilegítima do inextenso em extenso, da qualidade em quantidade, instalou a contradição no próprio seio da questão levantada, será de espantar que a contradição se encontre nas soluções dadas? De entre os problemas escolhemos aquele que é comum à metafísica e à psicologia, o problema da liberdade. (BERGSON, p. 9)

Desse modo, a imagem-movimento consiste na inserção de pequenos paradoxos, cenas deslocadas e até descabidas, que possuem um propósito bem claro: destacar a culpa de uma das personagens ao planejar o assassinato de sua amante. O paradoxo, nesse caso, é a porta de entrada para o delírio e para a loucura, ocasionadas pelo sentimento de culpa. Toda a trama do filme, envolvendo mafiosos, a indústria do cinema e o sonho de ser uma atriz famosa, nada mais é do que uma imagem-código que compõe a linguagem da culpa.

Assim, a imagem-movimento é despertada e composta por signos, os quais nada mais são do que a própria violência pela qual somos tomados e nos impõe um pensamento involuntário. A janela que permite essa violência dos signos são as situações que nos marcam e nos encolerizam, nos lançando numa torrente de sínteses e associações capazes de nos enlouquecer: o sentimento de traição, a saudade excessiva, a perda de um objeto de amor, a percepção de que está sendo usado, a sensação de impotência diante das forças opressoras, tudo isso compõe a violência dos signos:

Isso que só pode ser sentido, sensibilizando a alma, tornando-a perplexa. Tornar a alma perplexa consiste em colocar um problema. Esse problema decorrente do “ser do sensível”, implica no exercício de uma memória transcendental, isto é, o ser do passado, o qual carrega consigo o esquecimento, enquanto potência contingente que nos separa de uma lembrança também contingente, mas nos liga com a forma da lembrança essencial. Tamanha forma da lembrança essencial força o entendimento a apreender aquilo que só pode ser pensado, ou seja, a Essência e não o inteligível. Para Deleuze, esse percurso que vai do “ser do sensível” (*sentendum*), passando pelo “ser da memória”, e chegando ao “ser do inteligível” (*cogitandum*) é marcado pela violência ou gênese do ato de pensar no próprio pensamento isto é, a teoria diferencial das faculdades. (FREITAS, 2019, p. 341)

Essa violência nos encaminha para sínteses muitas vezes sombrias, permitindo que a imagem-movimento encontre sua matéria-prima para poder vir surgir na experiência e no pensamento cinematográfico. É um percurso que vai do sensível ao pensável ou como Deleuze prefere caracterizar: do *sentendum* ao *congitandum*:

Do *sentendum* ao *cogitandum* se desenvolveu a violência daquilo que força a pensar. Cada faculdade saiu dos seus eixos. Mas o que são os eixos a não ser uma forma do senso comum que fazia que todas as faculdades girassem e

convergissem? Cada uma, por sua conta e em sua ordem, destruiu a forma do senso comum, forma que a mantinha no elemento empírico da *doxa*, para atingir a sua enésima potência, como ao elemento do paradoxo no exercício transcendente. Em vez de todas as faculdades convergirem e contribuírem para o esforço comum de reconhecer um objeto, assiste-se a um esforço divergente, sendo cada uma colocada em presença do seu “próprio”, daquilo que a concerne essencialmente. Discórdia das faculdades, cadeia de força e pavio de pólvora, em que cada uma enfrenta seu limite e só recebe da outra (ou só comunica à outra) uma violência que a coloca em face de seu elemento próprio, como de seu disparate ou de seu incomparável (DELEUZE, 2006, p. 205).

Esse processo que vai, agressivamente, atravessando nosso pensamento pode ter duas saídas: o delírio-doença e o delírio saúde. No delírio doença, iremos sobrepor imagens e encontrar justificativas de ordem cinematográfica para as imagens que estão nos acometendo, cuja pista de que algo não vai bem surgirá na forma de paradoxo ou mesmo contra-senso. Já no delírio saúde conseguiremos respirar e produzir alguma lucidez ao acessar às forças constituintes dessa violência por meio da imagem-movimento.

6 CONCLUSÃO

Vamos retomar nosso objetivo: realizar uma breve análise filosófica do filme *Cidade dos Sonhos* de David Lynch, com base no conceito de imagem presente na obra *Cinema I – imagem-movimento*, escrita pelo filósofo francês Gilles Deleuze, cuja publicação é datada de 1983.

Na medida em Deleuze descreve seus pensamentos e teorias sobre seus conceitos para a criação de uma história natural do cinema, vemos como a sua interação com esses princípios se mostra tão vivido. Esses estudos são devidamente voltados para construção de uma nova perspectiva cinematográfica, e nessa jornada, Deleuze faz de Bergson seu aliado fundamental na busca por um pensamento inovador.

Deleuze traz uma nova perspectiva para esse estudo, apresentando novos conceitos e acrescentando o que Bergson já tinha deixado, tudo passa uma nova avaliação e produzindo avanços na questão proposta inicialmente por Bergson, o conceito de Imagem-Movimento, estabelecendo uma nova relação com o movimento e o tempo, no qual Deleuze mostra suas análise e estudos complementando com sua abordagem filosófica sobre o cinema e a estética por traz de cada ato.

A abordagem deixada por Deleuze mostra uma filosofia do cinema, na qual é dela que se extrai o conceito de cinema, no qual, esse conceito vem a ser o próprio cinema, o cinema que produz conceitos em cima da imagem. Na passagem da imagem para pensamento, é realizado uma abordagem na qual se inclui a imagem sobre o alcance e a criação de uma própria

possibilidade de criação, no qual parte do imóvel para móvel, assim mostrando que o cineasta tem uma potência em criar imagens, e é essa essência na qual o cinema é constituído.

Por isso, utilizamos o conceito de imagem-movimento para investigar, analisar e compreender as nuances e detalhes do pensamento cinematográfico de David Lynch em *Cidade dos Sonhos*. A porta de entrada para a compreensão do sentido proposto por Lynch é o próprio paradoxo, curto circuito ou não-senso. O caminho para tanto são os sinais de loucura, sonho e delírio movidos por culpa e ressentimento. São pedaços de afetos não encaminhados que constituem as pistas para a recuperação da saúde e para o entendimento do brilhantismo da obra.

Tão simples como a própria essência do cinema é a sua produção de imagem, desde a crise do movimento, na liberação do espaço e de um tempo puro, quanto na perspectiva de um novo olhar significativo na esperança de mostra uma arte vivida e cheia de emoções, na qual, todo o cinema perpassa na sua criação.

Mas o que fica claro é como toda essa engrenagem por trás do cinema busca pela criação de uma medida em que o cinema da imagem-movimento tenha sua montagem pura, cuja peça principal na jornada de se possuir uma nova ligação entre o pensamento, de se criar imagem, com o pensamento de criação no qual o tempo e espaço estão sempre envolvidos para preencher os espaços entre os cortes, inspirando novas imagens.

REFERÊNCIAS

BERGSON, H. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução de João da Silva Gama. Edição 70, Lda., Lisboa – Portugal. PressesUniversitaires de France, 1927

DAMASCENO, V. Sobre a ideia de dramatização em Gilles Deleuze. **Revista Dois Pontos**, Curitiba/São Carlos, v. 8, n. 2, p.157-173, out. 2011.

DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. **Cinema 1– Imagem-movimento**. Tradução de Rafael Godinho. Assirio Alvim: Lisboa, 2004.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Tradução: Roberto Machado e Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FREITAS, F. A crítica e a clínica de Deleuze acerca de Kant. *In*: FAÇANHA, Luciano da Silva; CARVALHO, Zilmara de Jesus Viana (Orgs.). **Rousseau, Kant & Diálogos**. São Luís: Edufma, 2019.