

Resenha sobre o livro “Da imagem ao clichê, do clichê à imagem”

GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: Nau editora, 2011, 272 páginas.

Leonardo Araújo Oliveira*

O autor tem como centro de investigação a questão do clichê. Logo de início, mostra como Deleuze relaciona o clichê ao conceito bergsoniano de esquema sensório-motor. Segundo o autor, Deleuze não está preocupado somente com questões cinematográficas; seus textos sobre cinema não se limitam a uma investigação em torno da sétima arte. A primeira área tocada fora do cinema é, evidentemente, a filosofia. Trata-se de livros de um filósofo e historiador da filosofia, que mesmo quando fala de cinema fala também de nomes da história do pensamento como Kant, Hegel, Nietzsche, Bergson, Peirce. Dentre esses, Guéron enfatiza as ideias de Nietzsche e de Bergson, a ponto de aproximar os dois, enquanto denunciadores de certa negação e controle da vida. Haveria uma aproximação entre o funcionamento do esquema sensório-motor em Bergson e da moral em Nietzsche. Tendo em vista que Deleuze identifica o esquema sensório-motor ao clichê, Guéron aproxima ainda o clichê da moral:

é tão impossível a experiência do real sem o clichê quanto sem a moral na definição que dela faz Nietzsche. Como um esquema de controle e interiorização dos instintos. A contradição está no fato de que os dois, moral e clichê, se voltam absolutamente contra a vida: que aquilo que parece nascer de uma força que constitui a vida, precisa ser quebrado para que esta possa se afirmar (p.138).

Inspirado em Nietzsche, Guéron procura investigar imagens e teorias do cinema de maneira genealógica. No início desse percurso, o autor invoca as análises de André Bazin e Paul Virilio, tentando uni-los em favor de uma tese comum: o cinema surge como uma efetivação do projeto racionalista e cientificista moderno. Ele viria cobrir a aspiração à reprodução integral da realidade. O real observado por um espectador neutro. Trata-se de mais uma invenção ligada à ideia de progresso científico: “tanto Virilio quanto Bazin nos levam a pensar que o cinema é ao mesmo tempo um

* Mestrando no Programa de Pós-graduação em Filosofia da UNESP. Marília, SP, Brasil. Bolsista CAPES. Contato: leovash5@gmail.com

instrumento fundamental e um grande achado do positivismo do século XIX” (p.32). O cinema surge como uma invenção científica que busca documentar a realidade.

Da origem do cinema e seu aspecto documental, o autor passa para o cinema ficcional “clássico”, trabalhando com a distinção entre “clássico” e “moderno”, ressaltando, como faz o próprio Deleuze, a inadequação desses termos, justificando assim o uso das aspas. Já no campo ficcional, o texto segue com a demarcação da estrutura de fábula como componente seminal do cinema norte-americano. Ela se adequaria a diversas formas de expressão no cinema de Hollywood, como a montagem alternada de Griffith, os duelos dos Westerns e os roteiros do cinema judiciário.

Mas Deleuze considera a racionalidade do cinema clássico também em certa pretensão de se fazer pensar através das imagens. O maior representante dessa ideia é Serguei Eisenstein. Com sua ideia do cine-punho, procurava “quebrar o crânio” do espectador. Para alcançar esse efeito, Eisenstein insistiu em uma montagem dialética, em que o conflito entre as imagens se contrapõe a complementaridade das imagens da montagem de Griffith. Contudo, no interior do cinema clássico já se fazia ver os problemas desse projeto. Se Eisenstein buscava um cinema que educasse as massas, o expressionismo alemão, em que o jogo do claro e escuro opunha razão e desrazão, parecia prenunciar a hipnotização das massas que ocuparia a Alemanha de Hitler.

Unindo Virilio e Bazin, o autor indica que ambos puderam constatar que o cinema fracassou no que diz respeito a seu projeto “iluminista”. No entanto, o autor mostra que, embora Deleuze perceba a questão racionalista no cinema clássico, não localiza nela o problema a ser ultrapassado, mas sim no fato de que esse cinema entra em falência em meados da segunda guerra mundial, se esgotando em clichês.

Guéron aponta para o objetivo da crítica de Virilio ao cinema: o fato de que ele não nos aproxima da realidade, mas nos distancia. Desse modo, parece que Virilio não se liberta do projeto moderno que critica. Em oposição a essa busca por realidade, um filósofo em particular é exaltado para uma compreensão da arte que se desvincule de uma exigência por veracidade. Este filósofo é Nietzsche, cuja teoria comporta uma apologia da ilusão. O cinema clássico possui uma aspiração à verdade. Nietzsche é usado para pensar essa aspiração como uma procura moral. É assim que Deleuze explora Nietzsche em sua leitura do cinema, como uma potência do falso, que encontra ressonância, sobretudo, no cinema de Orson Welles.

Guéron dedica parte de seu texto a explorar a teoria platônica das Ideias. Nesse

momento, o autor busca ressaltar o déficit ontológico que Platão atribui às imagens. Imagens são sempre cópias de algo original e superior. Assim, causam confusão intelectual e moral. Guéron acredita que o cinema clássico, enquanto consequência de um projeto racionalista, mantém-se filiado a certo platonismo. No expressionismo alemão, por exemplo, o mundo das sombras parece se identificar com certos lugares negativos, como o mal. Para que essa situação seja revertida no cinema, seria preciso aplicar ao campo cinematográfico ideias daquele que buscou a reversão do platonismo na filosofia: Nietzsche. Com o elogio nietzschiano da aparência e sua crítica a busca por essências, é possível pensar as imagens fora sem caráter depreciativo. Assim, o cinema é retirado do sistema de julgamento moral e cognoscitivo, para ser afirmado no plano que lhe é mais próprio: a estética.

Não apenas Nietzsche, mas também e principalmente Bergson, são utilizados na batalha contra a depreciação da imagem. Bergson, em seu *Matéria e memória*, defende que toda a matéria é imagem. O universo é feito de imagens que agem e reagem umas sobre as outras, sem uma determinação fixa de quais imagens agem e quais reagem. Com essa teoria, Bergson se distancia não menos ou mais dos empiristas do que dos idealistas. O que de fato ocorre é uma elevação da imagem ao nível ontológico, algo que parece subverter todo o platonismo.

Guéron acompanha a argumentação deleuzeana exposta em *Cinema 1*, em que Deleuze apresenta as teses de Bergson sobre o movimento. Dentre elas enfatiza o distanciamento da filosofia antiga, que concebe o movimento remetendo-o a uma ordem de instantes privilegiados, como em Aristóteles.

A consciência não cria imagens, mas ela própria é uma imagem que, no entanto, seleciona outras imagens. Portanto, embora a consciência seja também, imagem, permanece distinta delas, pois Bergson “não deixa de observar a diferença que existe entre a imagem que produzimos na nossa consciência e a constituição mesma do objeto exterior a nós. Aqui ele chama a atenção para o que formula como sendo a diferença existente entre a presença do objeto e sua representação” (p.78). Desse modo, é possível compreender como Deleuze, a partir da caracterização da consciência por Bergson, identifica à consciência ao plano cinematográfico.

Nosso corpo percebe movimento e aciona movimento, uma vez que o ser vivo é feito de ação e sua percepção funciona segundo a ação. A diferença entre nosso corpo (que é imagem) das demais imagens repousa sobre a posse de um intervalo de

movimento entre o movimento percebido e o movimento executado. Esse intervalo é o que Deleuze denomina de centro de indeterminação.

A variação dos centros de indeterminação determina os diferentes tipos de imagem-movimento. São elas: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção. A imagem-percepção é a primeira face apreendida na compreensão dessa imagem-vivente, do plano cinematográfico segundo Deleuze e da consciência segundo Bergson. Forma-se esse tipo de imagem na medida em que forma-se uma percepção subjetiva no centro de indeterminação. A imagem-ação, por sua vez, é concebida segundo a face oposta e complementar à percepção subjetiva. Tendo em vista o esquema sensório-motor, é preciso remeter a percepção a uma ação que se desdobra dela. Mas para que exista uma ação a quem a percepção almeja e alcança, o movimento deve passar pelo centro mesmo do intervalo, que é ocupado pela imagem-afecção. A imagem-afecção retarda a imagem a ação; quanto maior o intervalo, mais expressiva ela é.

Guéron conclui sua argumentação em torno da imagem-movimento assim como Deleuze conclui seu primeiro volume sobre cinema: tratando da imagem-ação. O autor explora esse tema procurando exemplificações concretas encontradas em filmes, centrando-se em Hollywood. O cinema norte-americano clássico será caracterizado de diversas maneiras: cinema de comportamento, uma espécie de behaviorismo cinematográfico – desenvolvido na metodologia do *Actor's Studio*; teleológico, em que o fim do filme justifica todo o restante – como nos duelos finais dos *Western*; expressão do sonho americano, em que há a crença de que a grande nação, enquanto sistema racional, justificará todos os conflitos – o cinema político como cinema judiciário.

O clichê hipertrofia a função sensório-motora do cinema. Quando esse esquema é desmontado, o cinema clássico sofre um abalo. A partir daí é possível falar do cinema moderno, em que o cinema é liberado para a invenção de novas imagens: as imagens-tempo.

Uma das principais caracterizações que Guéron faz das imagens-tempo está na sua capacidade de atribuir sentidos aos filmes, em lugar de apenas atuarem como descrições do sentido pré-definido pelo roteiro.

Esse tipo de imagem é pensado inicialmente como imagem liberada do movimento. Busca-se pensar a pureza dessas imagens. Elas emergem de situações ótica e sonoramente puras. Trata-se de opsignos e sonsignos, segundo a taxionomia deleuzena, inspirada na semiótica de Peirce. As imagens óticas e sonoras puras não são

prolongadas em movimento, de modo que constituem um circuito entre o atual e o virtual: “Ou seja, o real não para de trocar de posição com o imaginário, com o sonho ou com o delírio” (p.111). Isto não quer dizer que não existam imagens dessa ordem no cinema clássico. Contudo, ali as imagens oníricas são sempre muito bem distinguidas, separadas, delimitadas. Aparecem como que após um letreiro que anuncia que o que irá se passar não é algo real.

Assim como faz Deleuze em *Cinema 2*, o primeiro exemplo oferecido por Guéron em torno da produção de imagens-tempo é o neorealismo italiano. Esse cinema quebra com os clichês, pois “as imagens não aparecem mais nos filmes neorealistas apenas em função de uma história que deve se fechar no final. As imagens passam agora a trazer, ou no mínimo a insinuar, novos sentidos para as histórias dos filmes” (p.105). Se as imagens não se subordinam ao roteiro e à montagem, também não são meras mediadoras para o aparecimento de personagens. Elas próprias tornam-se personagens.

Com o neorealismo, as imagens ganham seu próprio sentido, não tendo que aguardar uma avaliação proveniente de elementos exteriores a ela. É possível perceber em personagens de Rossellini e De Sica, por exemplo, o registro de algo da ordem do insuportável. Personagens que se tornam espectadores, que aprendem a ver. E esse estado alcançado nas imagens faz com que os personagens se imobilizem diante de uma visão, não devolvendo a reação que seria imediata. Desse modo, é possível ver como a quebra do clichê se alia a um desregulamento no esquema sensório-motor. Guéron procura exemplificar essas ideias lançando o olhar sobre o filme *Paisá*, de Rossellini, sobretudo o segundo episódio, em que a perambulação (marca do neorealismo) de um menino de rua junto a um soldado norte-americano provoca uma série de quebras com os clichês de filmes e propagandas de guerra.

A imagem-movimento parece chegar a sua intensidade máxima em Hollywood, na forma da imagem-ação. Mas é precisamente no cinema norte-americano que aparece um dos grandes cineastas da imagem-tempo: Orson Welles. No caso desses filmes, detectam-se opsignos e sonsignos na forma de imagens direta do tempo, com o virtuosismo técnico do diretor norte-americano. Dentre os recursos recorridos por Welles em que é possível vislumbrar esse efeito estão a profundidade de campo, o uso de lentes grande-angulares, os plano-sequência, a maneira que faz uso do *plongé* e *contre-plongé*. Deleuze vê no cinema de Welles elementos de pintura barroca que a diferenciam da renascentista, mormente na intensificação da profundidade de campo.

Mas Welles estabelece ainda uma relação diferencial com o tempo e com a imagem na medida em que pode ser relacionado com Nietzsche. Guéron mais uma vez acompanha Deleuze em *Cinema 2*, em que dedica um capítulo a potência do falso e insere a aproximação entre o cineasta norte-americano e o filósofo alemão. Welles se posicionaria ao lado da apologia nietzschiana da aparência, ao elogio do falso, da ilusão, da própria imagem. Estaria, assim, contra a condenação moral das imagens. Alguns elementos do cinema de Welles que atestam isso são as imagens especulares (como a multiplicidade de espelhos em *A Dama de Xangai*), bem como os personagens falsários. Além do mais, a dimensão que a figura do falsário ocupa na concepção cinematográfica de Welles faz com que ele não se torne somente personagem de seus filmes, mas que se torne o próprio cinema. Outro elemento destacado por Guéron que associa Welles a Nietzsche é o fato de que o primeiro declarou em uma entrevista que seu cinema era anti-burgês e aristocrático.

Guéron não se limita a um trabalho exegético e/ou de reprodução da obra de Deleuze. Mesmo assumindo que Deleuze não propõe um método de ligar filosofia e cinema, o autor dá continuidade a seu trabalho de maneira própria, sem abandonar o entorno temático deleuzeano. Assim, ele não só reafirma algumas associações entre autores e temas feitos por Deleuze, como o aparecimento do corpo e do conceito de *gestus* em Godard e Cassavetes, a decomposição do cristal de tempo em Visconti, o cinema político e o problema da “falta do povo” em Glauber Rocha, a questão do fim da história que aproxima Wenders de Hegel, mas também associa o cinema de Wenders a problemas filosóficos de Bergson, faz de Agostinho um precursor de Resnais e Robbe-Grillet em *O ano passado em Marienbad* e reencontra Nietzsche e o niilismo em *O enigma de Kaspar Hauser*, de Herzog.

O cinema deixa de tentar reproduzir o real ao perceber que ele é irreprodutível. Com o cinema moderno, os cineastas criam imagens-tempo a fim de produzir o real, que segundo Guéron, seria uma proposta coerente tanto com Nietzsche quanto com Bergson.

Enquanto Nietzsche questiona o que em nós deseja a verdade, Deleuze, através do cinema de Welles, pergunta o que em nós busca um esquema sensorio-motor fechado em si mesmo. O autor parece apontar a todo momento para o clichê.

O texto faz perceber que a relação entre o clichê e a imagem não é um problema exclusivamente cinematográfico. O autor nos diz que se trata de um problema da vida.

Revela-se aqui, evidentemente, a presença dos filósofos com os quais Guéron lida, não só Nietzsche – em que a afirmação da vida perpassa toda a escrita – e Deleuze, que o acompanha, mas também Bergson, considerado um vitalista na história da filosofia e a quem Guéron busca aproximar de Nietzsche, em alguns momentos até mais do que o próprio Deleuze. Contudo, especificando de maneira mais teórica, é possível perceber que o autor trata do problema central de seu livro nas seguintes grandes linhas: uma mais ampla, cosmológica e ontológica, em que o universo é pensado como metacinema e as imagens constituem a própria realidade; outra gnosiológica, em que é abordado o problema da percepção dessas imagens; outra ética, em que se busca libertar as imagens da sujeição moral; uma política, nas relações do cinema com o dinheiro, o Estado e a guerra. Todas elas inseridas numa investigação estética, que liga pensamento e arte.

Para a dimensão cosmológica, ontológica e gnosiológica, o principal aliado de Deleuze é Bergson. Na dimensão ética o destaque é dado a Nietzsche. Na questão política, Guéron avança com as teses de Virilio para em seguida estabelecer a posição de Deleuze. Em alguns momentos, o autor alude a presença de Marx no trato que Deleuze dá a esse último tema, geralmente quando recorre a sua filiação com Guattari em *O anti-Édipo* e *Mil platôs*. Em outros momentos, o autor recorre a Foucault, ora contrapondo-o ao marxismo ora intensificando-o.

É válido mencionar ainda a semiótica como outra linha de investigação, dada a importância que Deleuze dá a teoria dos signos de Peirce para sua própria teoria das imagens. Porém, não incluímos a semiótica como mais uma grande linha de investigação no livro aqui resenhado devido ao fato de que essa questão está mais fixada em um capítulo dedicado a ela, diferente das outras, que não cessam de retornar em todo o texto.

Como diz Rosa Maria Dias no prefácio da obra: “o leitor certamente encontrará ainda não só uma análise rigorosa do pensamento de Deleuze sobre o cinema, mas também uma abordagem muito singular e própria da significação do clichê na imagem” (p.7). Tendo como questão principal a relação entre imagem e clichê, o texto de Guéron é seletivo. Acompanha a costura do texto deleuzeano sem perder o fio, mas o faz partindo de um problema, para tentar respondê-lo com a ajuda da obra de Deleuze. Assim, o autor não busca abordar todas as questões que Deleuze trata em seus livros sobre cinema.

Contudo, gostaríamos de ressaltar o ponto. Parece que a passagem da imagem-

movimento para a imagem-tempo se faz de maneira um tanto brusca, precisamente pela ausência de um elemento desenvolvido por Deleuze no fim de *Cinema 1: a imagem mental*. Esta imagem, que Deleuze atribui ao cinema de Hitchcock, não pertence ao mesmo nível da seleção de imagens feitas pelo filósofo no interior da imagem-movimento (imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção e com alguma ressalva, imagem-pulsão), uma vez que nela o “mental” incide de maneira exterior a imagem. Por isso talvez seja justificável o fato de que Guéron não inclua a imagem mental na lista de imagens deleuzeanas. Mas a imagem é importante no texto de Deleuze na medida em que o cinema de Hitchcock oferece o principal atestado de crise da imagem-ação. Não estaria no “nível” do neorrealismo italiano, pois seu cinema ainda era de predominância da imagem-movimento, mas Hitchcock já misturava as posições ocupadas por personagem e espectador.

Mas essa ausência é sentida somente se o leitor levar em consideração a parte do texto que possui o caráter de comentário, na medida em que o autor, assim como Deleuze, aborda a imagem-movimento no primeiro momento e em seguida a imagem-tempo, mas diferente do filósofo francês, não explora a crise da imagem-movimento para efetuar a passagem para a imagem-tempo. Contudo, Guéron não ignora a passagem. Ele a menciona, por outra via, em meio a sua abordagem sobre a imagem-tempo, mais precisamente quando, ao refletir sobre o cinema norte-americano e a questão do julgamento, estabelece um caminho que segue de Fritz Lang a Orson Welles. E também como faz Deleuze, essa passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo não deixa de ser trabalhada em torno da quebra dos clichês no neorrealismo.

Aproveitando o momento “crítico” de nosso texto, é válido mencionar que nem sempre o que é anunciado nos títulos dos capítulos leva ao que pode se esperar deles, para quem deseja uma leitura de temas fixados em capítulos como que em compartimentos bem localizados. Isso decorre em alguma medida do fato de que as questões abordadas comportam uma grande riqueza de temas que as atravessa a todo instante da leitura. Gostaríamos de alertar, em especial, para o capítulo 2, intitulado *Nietzsche: a impotência do pensamento*. Nessas dezesseis páginas, o pensamento de Nietzsche é desenvolvido apenas nos três últimos parágrafos. Parágrafos esses que não serão bem apreendidos sem a leitura de tudo que os antecede no capítulo, sobretudo a parte dedicada a filosofia de Platão, uma vez que as ideias de Nietzsche servem, nessa parte do livro, como contraponto ao filósofo grego.

O principal uso de Nietzsche nessa obra está na libertação da imagem. Seu aprisionamento é realizado pelo clichê. O clichê expressa um sistema de paralisia do corpo inserido em uma ordem pré-estabelecida. Ele é uma imagem-moral, segundo o autor. O clichê se relaciona com a impotência da imagem e, por conseguinte, com a impotência do pensamento. Desconstruir o clichê é liberar a imagem e o pensamento para suas potencialidades mais criativas. É esse processo de desconstrução que Guéron busca e acaba por conseguir demonstrar em seu livro.

Recebido em: 11/07/2015 – *Received in: 07/11/2015*

Aprovado em: 15/01/2016 – *Approved in: 01/15/2016*