

## **Cinema e pensamento: algumas considerações sobre o papel político e crítico do cinema em Deleuze**

Silene Torres Marques\*

**Resumo:** O artigo pretende primeiramente evidenciar a dimensão política conferida ao cinema moderno por Deleuze em *Cinema 2- A imagem-tempo*; num último momento, pretende ainda apontar alguns aspectos da proposta deleuziana acerca do papel crítico do cinema em relação à televisão, presentes na famosa *Carta a Serge Daney*.

**Palavras-chave:** Deleuze; cinema; pensamento; Serge Daney; televisão.

## **Cinema and thought: some considerations about the political and critical role of cinema in Deleuze**

**Abstract:** This article first aims to highlight the political dimension conferred on modern cinema by Deleuze in *Cinema 2- The image-time*; in a last moment, it also intends to point out some aspects of the deleuzian proposal about the critical role of cinema in relation to television, present in the famous letter to Serge Daney.

**Key-words:** Deleuze, movie theater, thought, Serge Daney, television.

### **Introdução**

Deleuze aborda as relações entre cinema e pensamento no capítulo 7 de *Cinema 2- A imagem-tempo*, momento em que retoma (nas duas primeiras partes) o conjunto da problemática da passagem de *Cinema 1- A imagem-movimento* (1983) para *Cinema 2- A imagem-tempo* (1985), ou seja, da passagem do cinema clássico para o cinema moderno, que, neste contexto, é investigada do ponto de vista de duas concepções diferentes acerca das relações entre cinema e pensamento: a concepção clássica, que relaciona a potência do pensamento ao choque produzido pelas imagens cinematográficas, cujo exemplo é o cinema de Eisenstein; e a concepção moderna, exemplificada pela proposta de Artaud, que afirma, ao contrário, que o cinema revela a impotência do pensamento. A

---

\* Professora associada da Universidade Federal de São Carlos e atua na área de Filosofia Francesa Contemporânea. Contato: zuca@ufscar.br

compreensão deste contraponto<sup>1</sup> entre Eisenstein e Artaud é importante, pois evidencia a proposta precursora de Artaud como consoante a uma mudança ocorrida na própria imagem cinematográfica, que deixa de ser sensório-motora (primeira parte do artigo).

Ao fazer remissão a essa mudança, Deleuze desloca a abordagem da passagem do cinema clássico para o cinema moderno para os termos colocados por ele ao final de *Cinema 1 - A imagem movimento*, ou seja, a desloca para o tema da crise da imagem-ação, originada justamente da ruptura sensório-motora, ocorrida após a segunda grande guerra. Precisaremos então retomar o contexto desta crise e do surgimento de uma nova imagem cinematográfica; considerar as características do cinema de vidente, não mais de ação, que constitui esta nova imagem ao proporcionar, sobretudo, a ascensão de situações óticas e sonoras. Enfim, destacaremos a singularidade deste cinema em *Cinema 2-A imagem-tempo* (segunda parte do artigo).

A carta de Deleuze a Serge Daney, também escrita na década de 80 (1986), releva para nós, seu interesse pelas discussões em torno do papel do cinema neste momento do século XX. Neste caso, o foco será o cinema e sua relação com a televisão (terceira parte do artigo).

1. O cinema inventou “a imagem que se move em si mesma”. Uma imagem que não depende de um móvel (como na dança ou no teatro), nem de um espírito para colocá-la em movimento (como na pintura). O movimento automático, “dado imediato da imagem”, eis a grande ideia dos pioneiros do cinema, daqueles que inauguram o pensamento sobre o cinema. Deleuze acentua esse dado, pois ele se vincula à própria essência artística da imagem: “É somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua: *produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações no córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral*”<sup>2</sup>. De tal modo que o movimento é capaz de fazer surgir em nós um *autômato espiritual*, suscitando em nós uma potência de pensar. É nesse sentido que, se há pensamento, este não é fruto da possibilidade lógica, da dedução formal dos pensamentos uns dos outros, mas de um choque automático da imagem. O autômato espiritual [...] designa “o circuito no qual eles [os pensamentos] entram com a imagem-movimento, a potência comum do que força a

---

<sup>1</sup> Não pretendemos descrever no pormenor o método dialético de Eisenstein. Apenas buscaremos mostrar alguns pontos de seu contraponto com Artaud, estabelecidos por Deleuze.

<sup>2</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2- A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.189.

pensar e daquilo que pensa sob o choque: o *noochoque*”<sup>3</sup>. Em suma, ao nos comunicar o choque, o cinema nos concede a capacidade ou potência de pensar. O choque desperta o pensador em nós. “Um autômato subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das ‘massas’”<sup>4</sup>. Segundo Deleuze, essa pretensão dos primeiros teóricos está no cerne da concepção sublime do cinema: “Com efeito, o que constitui o sublime é que a imaginação sofre um choque que a leva para seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação”<sup>5</sup>.

Deleuze já havia tratado do sublime no cinema em *A imagem-movimento*; lá, citando explicitamente Kant<sup>6</sup>, fazia a distinção entre a escola francesa, (Gance e René Clair, por exemplo), origem do sublime matemático no cinema, e o expressionismo alemão (Murnau e Lang, principalmente), ao qual vinculava o sublime dinâmico. No caso da escola francesa a imaginação, em confronto com seu limite extensivo, força o pensamento a compreender o conjunto dos movimentos da natureza como todo; já na “escola alemã”, em confronto com seu limite intensivo, a imaginação suscita um pensamento que concebe “o todo de um Universo espiritual”<sup>7</sup>. Aqui, em *A imagem-tempo*, ao retomar o tema, Deleuze inclui o nome de Eisenstein como representante do sublime dialético, de modo que seu cinema surge como a terceira “escola” do sublime. Eisenstein não é mencionado no conjunto de páginas em que Deleuze tematiza o sublime no cinema em *A imagem-movimento*. No entanto, seu nome aparece no contexto em que Deleuze, concluindo sua abordagem sobre o sublime expressionista, afirma que este se caracteriza pela remissão constante entre a “vida não-orgânica das coisas” e a “vida não-psicológica do espírito”, especificando que nisto consiste o grito no expressionismo alemão. E arremata: “Eisenstein também chegava ao grito, mas à maneira de um dialético, isto é, como o salto qualitativo que fazia o todo evoluir”<sup>8</sup>. O que é notável em *A imagem-tempo*, além de Deleuze incluir o nome de Eisenstein como representante do sublime dialético, é a introdução de algo novo concernente ao seu método dialético, ou seja, a noção de “choque”, inexistente em *A imagem-movimento*, noção estreitamente vinculada ao conceito de “todo”, retomado no início deste capítulo<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Ibidem, p.190.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 190-191.

<sup>6</sup> DELEUZE, G. *Cinema 1- A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.64.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 66-67, 73-74.

<sup>8</sup> Ibidem, p.74

Deleuze utiliza o exemplo de Eisenstein (teórico e realizador) em sua análise sobre o sublime, mas afirma que ela vale para todo o cinema clássico, o chamado cinema da imagem-movimento<sup>9</sup>. Vejamos rapidamente como se dá essa análise, tendo por referência principalmente o primeiro momento do “noochoque”, ou seja, o momento da passagem da imagem ao pensamento, do percepto ao conceito.

Trata-se, segundo Deleuze, de destacar o “esquema abstrato” que é possível extrair dos filmes *O encouraçado Potemkin* e *O velho e o novo*, filmes dos quais *A imagem-movimento*<sup>10</sup> havia apresentado as “análises concretas”. Esse esquema abstrato pode se resumir do seguinte modo: “O choque tem um efeito sobre o espírito, ele o força a pensar, e pensar o Todo. O todo precisamente só pode ser pensado, pois é a representação indireta do tempo que decorre do movimento”<sup>11</sup>.

Nesse sentido, o todo depende da montagem, e esta não é senão o processo intelectual que pensa o choque. Quanto à imagem, visual ou sonora, esta é constituída por uma dominante sensível e por harmônicos que a acompanham, e que, por conta própria criam “relações supra-sensoriais”<sup>12</sup>, tais como uma “onda de choque” ou uma “vibração nervosa”:

é isso a onda de choque (...) SINTO, ‘sensação totalmente fisiológica’. E é o conjunto dos harmônicos agindo sobre o córtex que faz nascer o pensamento, o PENSO cinematográfico: o todo como sujeito.<sup>13</sup>

Ora, esse todo que só pode ser pensado não é uma soma, mas “um ‘produto’, uma unidade de ordem superior”, ou, mais precisamente, o conceito<sup>14</sup>.

Desde o início do capítulo Deleuze já indicava o fracasso dessa pretensão dos pioneiros do cinema, pois, segundo ele, se o cinema tivesse conseguido despertar em nós o pensamento, “o mundo teria mudado há muito tempo, e há muito tempo os homens pensariam”<sup>15</sup>. As pretensões teóricas desses pioneiros de tal modo caíram em descrédito que hoje nos causam riso. Contrariamente ao que intencionavam, o cinema não foi capaz de impor o choque ao pensamento e acabou revestindo-se de “palhaçadas formalistas”, “figurações comerciais, sexo ou sangue”.

---

<sup>9</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2- A imagem-tempo*, p.191.

<sup>10</sup> DELEUZE, G. *Cinema 1- A imagem-movimento*, p.48-54.

<sup>11</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2- A imagem-tempo*, p.191.

<sup>12</sup> Deleuze cita o exemplo da saturação do calor na procissão do filme *O velho e o novo*.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.191-192

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.191.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.190.

O choque ia se confundir, no cinema ruim, com a violência figurativa do representado, ao invés de atingir essa outra violência de uma imagem-movimento desenvolvendo suas suas vibrações numa sequência móvel que se aprofunda em nós. Pior ainda, o autômato espiritual corria o risco de se tornar o manequim de todas as propagandas: a arte das massas já mostrava um rosto inquietante<sup>16</sup>.

Alguma coisa havia mudado no período que culminou na segunda grande guerra. O sonho estético dos pioneiros do cinema foi apropriado por autores que não compreenderam o significado da grandeza de uma composição ou do choque que suscita o pensamento em nós: daí a quantidade de produções medíocres, onde a violência, antes potência imanente à imagem, agora se torna violência representada. O cinema morre, e esta morte se reveste de uma “mediocridade quantitativa”. Incapaz de nos fazer pensar, a “arte das massas” também foi apropriada pela propaganda e a manipulação do Estado, tornando-se uma “espécie de fascismo que aliava Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler. O autômato espiritual tornou-se o homem fascista”<sup>17</sup>. De modo que o fim das ambições do antigo cinema não ocorreu apenas devido à mediocridade ou a vulgaridade das produções, mas antes, foi devido à Leni Riefenstahl, que não era medíocre<sup>18</sup>. Deleuze aponta ainda uma suspeita pior e mais profunda acerca dessas relações entre política e cinema, seguindo uma tese de Paul Virilio, ou seja, a suspeita de que não foi a política que desviou ou alienou as massas, mas ao contrário, a imagem-movimento desde seu nascimento esteve vinculada à organização da guerra, à propaganda de Estado, ao fascismo comum<sup>19</sup>.

Nosso filósofo, no entanto, acredita que talvez haja uma esperança, uma outra razão que marca o fim do cinema clássico, e que, “bizarramente”, pode ser capaz de nos fazer pensar novamente o cinema pelo cinema. Deleuze traz então o exemplo de Artaud, de importância determinante, segundo ele. O poeta faz declarações sobre as relações entre cinema e pensamento que, à primeira vista, não se opõem às de Eisenstein: ele afirma que o cinema tem a ver com vibrações neurofisiológicas; que “a imagem deve produzir um choque, uma onda nervosa que faça nascer o pensamento”; que a “imagem tem pois por objeto o funcionamento do pensar, e que este funcionamento é também o verdadeiro sujeito que nos traz de volta às imagens”<sup>20</sup>. Entretanto, as declarações de Artaud trazem algo novo, algo que desloca o tema da relação do choque com o nascimento do

---

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem, p.199.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem. Conforme nota 16.

<sup>20</sup> Ibidem, p.200.

pensamento para o da impotência do pensamento. Artaud constata que esta impotência é o que define o “verdadeiro objeto-sujeito do cinema”. A questão muda de foco: pois, o que o cinema revela é o impoder do pensamento, que é o próprio problema do pensamento, sua dificuldade de ser. Não se trata de simples inibição do pensamento, como poderia se concluir da afirmação do citado inimigo do cinema, Georges Duhamel: “não posso mais pensar o que quero, as imagens móveis substituem meus próprios pensamentos”<sup>21</sup>. Na verdade, trata-se da glória sombria e da profundidade próprias ao cinema, o qual não traz de fora uma inibição, antes, nos revela a inibição central, o desmoronamento e a petrificação interiores, a impotência enfim, dos quais o pensamento não cessa de ser vítima e agente. É nesse sentido que, em Artaud, cinema e realidade íntima do cérebro estão interligados, mas esta realidade não é o Todo e sim, a fissura.

Em suma, é o conjunto das relações cinema-pensamento o que Artaud perturba: não há mais todo pensável pela montagem (...). Dir-se-ia que Artaud vira pelo avesso o argumento de Eisenstein: se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer, ele só pode pensar uma única coisa, *o fato de que ainda não pensamos*, a impotência tanto para pensar o todo como para pensar a si mesmo, estando o pensamento sempre petrificado, deslocado, desabado.<sup>22</sup>

Em *Diferença e Repetição* Deleuze já destacava o exemplo determinante de Artaud em relação à “imagem do pensamento” ou ao que denominamos “pensar” em filosofia. Segundo ele, a poesia de Artaud aparecia como aquilo que rompia com a imagem clássica do pensamento, fundada na ideia de que o pensamento seria inato e universal. Deleuze, com Artaud, insistia no fato de que na maioria das vezes o pensamento se depara, ao contrário, com sua impossibilidade<sup>23</sup>. Aqui, em *A imagem-tempo*, ao trazer as declarações de Artaud sobre as relações entre cinema e pensamento, declarações que revelam justamente o impoder do pensamento, Deleuze se questiona acerca de como tudo isso afeta o cinema em sua especificidade. Em suas palavras: “qual é o meio do cinema para discutir esta questão do pensamento, de sua impotência essencial e do que dela resulta”<sup>24</sup>? Ou ainda, citando Jean Louis Schefer no livro, *O homem ordinário do cinema*: “em que, e como o cinema diz respeito a um pensamento que tem por principal propriedade o fato de ainda não ser?”<sup>25</sup>. Deleuze ressalta que a força deste livro está em

---

<sup>21</sup> Ibidem, p.201.

<sup>22</sup> Ibidem, p.202-203.

<sup>23</sup> DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p.212-214.

<sup>24</sup> DELEUZE, G. *Cinema2- A imagem-tempo*, p. 203.

<sup>25</sup> Ibidem.

justamente responder à esta questão. Schefer, segundo Deleuze, afirma que a imagem cinematográfica (desde que assume sua aberração<sup>26</sup> de movimento) é capaz de engendrar uma *perturbação*, que por sua vez provoca uma *suspensão de mundo* ou uma afecção do visível. Nesse novo contexto, podemos afirmar que a *perturbação*, de certo modo, substitui o choque. Daí resultando uma relação totalmente diferente entre imagem e pensamento, como aponta Deleuze. Pois, a perturbação, “longe de tornar o pensamento visível, como queria Eisenstein, [se dirige], ao contrário, àquilo que não se deixa pensar no pensamento, como se fosse àquilo que não se deixa ver na visão”<sup>27</sup>. Assim, se no cinema clássico o choque suscitava o pensamento, agora, no cinema moderno, a perturbação coloca o pensamento diante daquilo que o impossibilita. Tal seria a nova experiência do pensamento proporcionada pelo cinema moderno.

2. Segundo Deleuze, essa nova experiência (descrita por Artaud e retomada de outro modo por Schefer) é consequência de uma mudança na própria imagem cinematográfica, que deixou de ser sensório-motora. Ou seja, a imagem deixou de ser imagem-ação característica da forma do cinema clássico anterior à segunda guerra mundial, sobretudo do cinema americano, mas não apenas americano. A *grande forma* é o nome pelo qual Deleuze, em *A imagem-movimento*, denomina todos os filmes realizados sob esse modelo clássico: filmes que possuem em geral uma estrutura orgânica que passa de uma situação a outra situação (que é modificada ou transformada) por intermédio de uma ação. Daí a fórmula S-A-S', extraída da caracterização feita por Noël Burch da estrutura do filme *O Vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang<sup>28</sup>. Essa forma da imagem-ação se desenvolve através dos seguintes gêneros cinematográficos: o documentário, o western, o filme psicossocial, o filme noir e o filme histórico; todos, segundo Deleuze, filmes realistas. O cinema realista se fundamenta inteiramente em situações sensório-motoras, situações globalizantes que relacionam meios e comportamentos:

O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam- um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder à situação, ou a modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação, com outros personagens. Ele deve adquirir um

---

<sup>26</sup> Ou seja, desde que revele o tempo como todo, como “abertura infinita”, anterior a qualquer movimento definido pela motricidade. Cf. *Ibidem*, p.50-51.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> DELEUZE. G. *Cinema I- A imagem-movimento*, p.179.

novo modo de ser (*habitus*) ou elevar seu modo de ser à altura das exigências do meio e da situação. Daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação.<sup>29</sup>

À situação sensório-motora ele (o cinema realista) acrescenta uma representação orgânica: os personagens, o grupo, diante de uma situação de conjunto, são capazes de perceber “as forças hostis ou favoráveis”, por exemplo, os indícios da presença dos índios no “alto de uma colina, no limite entre o céu e a terra...”, nos filmes de western, para então agirem em resposta à situação, modificando-a<sup>30</sup>.

Ao referir-se à ruptura sensório-motora, sua condição, e ao fato dela remontar a uma ruptura do vínculo entre o homem e o mundo<sup>31</sup>, Deleuze está precisamente fazendo remissão à crise da imagem-ação<sup>32</sup>, base do cinema realista, assinalada por ele no capítulo final de *A imagem-movimento*. Deleuze observa que tal crise foi ocasionada por razões muito diversas, razões sociais, econômicas, políticas e morais, de um lado, razões internas à arte, à literatura e ao cinema, de outro lado. De modo não ordenado, ele cita algumas dessas razões, que somente desempenharam papel relevante após a segunda guerra:

a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do ‘sonho americano’ sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior quanto na cabeça das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos...<sup>33</sup>

Esses fatores todos repercutem na alma do cinema, a qual não passa mais pelos filmes comerciais, e que pouco a pouco começa a demandar “mais pensamento”; muitas ilusões desmoronam: não se acredita mais que uma situação seja capaz de provocar uma ação que tenha o poder de modificá-la, ou que situações sejam induzidas por uma ação ou se prolonguem em ação.

Em toda parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores (...) a imagem não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva (...). Os encadeamentos, as junções ou as ligações são deliberadamente fracos. O acaso torna-se o único fio condutor, (...) o que substituiu a ação, ou a situação sensório-motora, foi o passeio, a perambulação, a contínua ida e vinda<sup>34</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p.190.

<sup>31</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2- A imagem-tempo*, p.205.

<sup>32</sup> Para Deleuze, Hitchcock já levava a imagem tradicional do cinema a seu limite ao incluir o espectador no filme e o filme na imagem mental (Cf. *Ibidem*, p.251).

<sup>33</sup> DELEUZE, G. *Cinema 1- A imagem-movimento*, p. 253.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 253-254.



Serão precisos novos signos para dar conta dessa nova espécie de imagem que passa a existir no cinema americano do pós-guerra, fora de Hollywood: Deleuze destaca principalmente os cineastas Robert Altman (*Cenas de um casamento*, *Nashville*, *Quinteto*, *A perfect Couple*); John Cassavetes (*The Killing of a Chinese Bookie*, *A canção da Esperança*); Martin Scorsese (*Taxi Driver*); Sidney Lumet (*Um Dia de Cão*, *Serpico*, *Bye Bye Braverman*)<sup>35</sup>. Em resumo, a problemática da passagem de *A imagem-movimento* para *A imagem-tempo* diz respeito às relações entre cinema clássico e moderno na perspectiva da crise da imagem-ação, impactante após a segunda guerra e oriunda da ruptura sensório-motora.

É com o neorrealismo italiano que essa nova imagem vai se constituir, fazendo surgir um elemento novo que, pouco a pouco passa a exigir novos signos que a conduzem para além do movimento. Numa passagem bastante ilustrativa Deleuze descreve os traços desse novo elemento presentes em alguns filmes de Rossellini, cineasta que, segundo ele, eleva o neorrealismo à perfeição.

*Stromboli* põe em cena uma estrangeira que da ilha vai ter uma revelação ainda mais profunda porque não dispõe de reação alguma para atenuar ou compensar a violência do que vê, a intensidade e a gravidade da pesca do atum (“horrível...”), a força pânica da erupção (“estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus...”). *Europa 51* mostra uma burguesa que, a partir da morte de seu filho atravessa espaços quaisquer e passa pela experiência dos grandes conjuntos residenciais, da favela e da fábrica (“pensei estar vendo condenados”). Seus olhos abandonam a função prática de uma dona de casa, que arruma as coisas e os seres, para passar por todos os estados de uma visão interior, aflição, compaixão, amor, felicidade, aceitação, até no hospital psiquiátrico onde a prendem, ao termo de um novo processo de Joana d’Arc: ela vê, aprendeu a ver<sup>36</sup>.

O cinema neorrealista de Rossellini é um cinema de vidente, não mais de ação. E o neorrealismo (Deleuze destaca também o cinema de Visconti, Antonioni e Fellini) constitui a nova imagem justamente porque se define pela ascensão de situações óticas puras (e também sonoras, mesmo antes do som sincronizado). Deleuze compara o surgimento destas situações puramente óticas à conquista de um espaço puramente ótico na pintura impressionista. Se no antigo realismo o espectador “participava” da imagem-sensório-motora porque se identificava com o personagem, e com Hitchcock, ele é colocado “no filme”, agora, no neorrealismo, o personagem torna-se espectador. As

---

<sup>35</sup> Ibidem, p. 254-256.

<sup>36</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2- A imagem-tempo*, p. 10.

situações óticas puras são situações nas quais o personagem não sabe como reagir, situações de fuga, perturbação, perambulação, de indecisão sobre o que fazer. No entanto, são situações que revelam sua vidência. Ele vê! “Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação”<sup>37</sup>. A *nouvelle vague* francesa, mesmo tomando direções diferentes, “refaz por conta própria o caminho do neorealismo italiano”; Deleuze menciona as aproximações que vão do “afrouxamento dos vínculos sensório-motores (o passeio ou o vagar, abalada, os acontecimentos não-concernentes, etc.)”<sup>38</sup> a um cinema de vidente marcado por situações óticas e sonoras.

Por outro lado, essas situações puramente visuais permitem a apreensão de algo intolerável, insuportável. Ou, em outras palavras, o vidente vê, apreende o intolerável, o insuportável.

Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório motoras na imagem-ação. Tampouco se trata de cenas de terror, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras. *Stromboli*: uma beleza grande demais para nós, como uma dor demasiado forte. Pode ser uma situação limite, a erupção de um vulcão, mas também o mais banal, uma mera fábrica, um terreno baldio. De qualquer modo algo se tornou forte demais na imagem<sup>39</sup>.

O intolerável, nesse sentido, não qualifica necessariamente uma situação extraordinária, mas também muitas situações ordinárias. Deleuze refere-se a uma “função de vidência” despertada pelas situações óticas e sonoras, função que é ao mesmo tempo “fantasma e constatação, crítica e compaixão”, muito diferente das situações sensório-motoras, as quais, qualquer que seja sua violência, remetem a uma função pragmática que “tolera” ou “suporta” qualquer coisa, desde que tomada num sistema de ações e reações.

Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>38</sup> Ibidem, p.19.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 31.

Nossos esquemas sensório-motores nos entregam apenas clichês, ou como denomina Deleuze, “uma imagem sensório-motora da coisa”; e uma imagem sensório-motora da coisa, não nos dá a imagem inteira da coisa. Assim, jamais percebemos a imagem inteira, sempre menos e somente o que nos interessa, “devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas”<sup>41</sup>. A quebra desses esquemas pode fazer nascer a imagem inteira “em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável”<sup>42</sup>, uma imagem onde pode conviver, como dissemos, crítica e compaixão.

Voltemos, após um desvio necessário, às relações entre cinema e pensamento. Dizíamos, junto com Deleuze, que Artaud e Schefer descreviam a nova experiência do pensamento proporcionada pelo cinema moderno, e que esta experiência ocorreu em função de uma mudança na própria imagem cinematográfica, que deixou de ser sensório-motora. Retomemos a questão a partir de uma citação de Deleuze.

Ora, essa ruptura sensório-motora encontra sua condição mais acima, e remonta a uma ruptura do vínculo entre o homem e o mundo. A ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento<sup>43</sup>.

O vidente torna-se estranhamente petrificado, impotente, tudo se passando como se estivesse “despossuído de si mesmo e do mundo”. Testemunha incontestável de um mundo que se tornou impensável porque intolerável.

O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana. O homem *não* é um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado. O autômato espiritual está na situação psíquica do vidente, que enxerga melhor e mais longe na mesma medida em que não pode reagir, isto é, pensar.<sup>44</sup>

Assim, o vidente vê, mas sua vidência extraordinária não o torna capaz de reagir, de pensar. Para Deleuze, a saída se daria pela crença, mas não a crença em algo transcendente, e sim uma crença imanente, a crença neste mundo: a crença na “vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida” como no impossível e no “impensável que, no entanto, só pode ser pensado: ‘algo possível, senão sufoco’”<sup>45</sup>. Como se, somente após

---

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ibidem, p.205.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibidem.

esgotar o possível, criamos o possível<sup>46</sup>. A crença transforma o impensado na potência própria do pensamento. Por outro lado, devemos nos servir da impotência do pensamento para crer na vida, e encontrar a identidade do pensamento e da vida. E o poder do cinema moderno (quando não é ruim) estaria justamente em seu propósito de nos devolver a crença no mundo e no vínculo do homem e do mundo. Pois: “O fato moderno é que não acreditamos mais neste mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos acontecem, o amor, a morte, como se nos dissessem respeito apenas pela metade. (...). É o vínculo do homem com o mundo que se rompeu”<sup>47</sup>.

Alguns cineastas (neorrealistas e da Nouvelle vague) cumprem esse propósito, a nosso ver, político: Rossellini, Dreyer, Godard. Deleuze refere-se a uma declaração de Rossellini, bem emblemática, sobre esse nosso tema: “quanto menos o mundo é humano, mais cabe ao artista acreditar e fazer acreditar numa relação do homem com o mundo, já que o mundo é feito pelos homens”<sup>48</sup>. Para Deleuze, o cinema moderno é um fenômeno político de vidência; ele identifica, no cinema moderno, vários personagens videntes que, de algum modo, conseguiram restituir um vínculo com o mundo. “São personagens estranhamente vibrantes em Rossellini, estranhamente informados em Godard e em Rivette”<sup>49</sup>; e que, tanto no ocidente quanto no oriente (no caso de Ozu) são personagens mutantes. Deleuze cita as mutações da Europa depois da guerra, a mutação do Japão americanizado, a mutação da França em 68 e declara que esse cinema no qual o espectador ou o personagem, e os dois juntos, se tornaram visionários, é um cinema que, a despeito das críticas marxistas, não deu as costas à política, ao contrário, se tornou “inteiramente político”, mas político de outra maneira. Como exemplo, refere-se à ambiguidade do filme *Le petit soldat*, de Godard:

Um novo tipo de personagem para um novo cinema. É porque o que lhes acontece não lhes pertence, só lhes diz respeito pela metade, que sabem identificar no acontecimento a parte irreduzível do que acontece: esta parte de inesgotável possibilidade que constitui o insuportável, o intolerável – parte do visionário.<sup>50</sup>

Nesse sentido, o cinema moderno, para Deleuze, é um fenômeno político de vidência, tal como maio de 68. Ora, como podemos definir o acontecimento Maio de 68?

---

<sup>46</sup> Zourabichvili, F. “Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política)”. In: Alliez, E. (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p.354.

<sup>47</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2- a imagem-tempo*, p.207.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p.206. Conforme nota 27 desta página referente a uma entrevista de Rossellini ao Cahiers du cinéma.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.30.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p.31.

“Houve muitas agitações, gestos, palavras, estupidez, ilusões em 68”, escrevem Deleuze e Guattari no texto *Maio de 68 não ocorreu*, de 1984, época da redação de *Imagem-tempo* por Deleuze. “Mas não é isso que conta”, acrescentam: “O que conta é que foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade subitamente visse o que ela continha de intolerável e também visse a possibilidade de outra coisa”<sup>51</sup>. A protagonista de *Europa 51*, que Deleuze cita várias vezes em *A imagem-tempo*, é uma vidente, uma visionária, porque vê mais que os outros, porque vê o intolerável, o insuportável, para além dos clichês, dos valores pré-estabelecidos. Como extrair algo dessas situações? Fiquemos com uma afirmação de Deleuze que ilustra essas nossas considerações: “Tudo se passa como se o cinema político moderno não se constituísse mais sobre uma possibilidade de evolução e de revolução, como o cinema clássico, mas sobre impossibilidades, à maneira de Kafka: o intolerável”<sup>52</sup>.

3. Ainda na década de 80 Deleuze se engaja numa estratégia crítica que a nosso ver está em continuidade com a orientação política presente em *A imagem-tempo*. Tanto em *A imagem-tempo* quanto na carta ao crítico de cinema Serge Daney, de 1986, é possível identificar uma teoria crítica sobre a qual ainda precisamos nos debruçar para compreender sua importância em nossa era da imagem. Para o que nos interessa, sublinhemos apenas alguns aspectos que se destacam de sua proposta acerca do papel crítico do cinema em sua relação com outros tipos de imagens, sobretudo com a televisão.

Em princípio, Deleuze não apresenta qualquer oposição à televisão, ressaltando inclusive suas potencialidades criativas num nível audiovisual. Para ele, a televisão tem o potencial de se tornar um autêntico “retransmissor” para aqueles cineastas que souberem explorar as novas mídias: por exemplo, os filmes para a televisão de Rossellini (analisados no capítulo 9 de *A imagem-tempo*) e a série de filmes realizada por Godard denominada *Six fois deux* (citada nos capítulos 07 e 09 de *A imagem-tempo*). Porém, nas páginas finais do livro Deleuze é enfático: “A figura moderna do autômato é o correlato de um automatismo eletrônico. A imagem eletrônica, isto é, a imagem de televisão ou vídeo, a imagem numérica nascente, devia ou transformar o cinema, ou substituí-lo, para marcar sua morte”<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup>DELEUZE, G., GUATTARI, F. “Maio de 68 não ocorreu”. In: *Dois regimes de loucos- Textos e entrevistas (1975-1995)*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016, p.245-246.

<sup>52</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2- a imagem-tempo*, p. 261-262.

<sup>53</sup> Ibidem, p.315.

Ou seja, ou essas novas imagens são capazes de propiciar novas experimentações, inovações para o cinema, ou elas podem representar um real risco de morte para ele. É justamente este cenário que encontramos na *Carta a Serge Daney*, quando Deleuze afirma sobre a televisão:

Se o cinema buscava na televisão e no vídeo um ‘retransmissor’ para as novas funções estéticas e noéticas, a televisão por seu lado (apesar dos raros primeiros esforços) assegurou para si antes de tudo uma *função social* que quebrava de antemão qualquer retransmissão, apropriou-se do vídeo, e substituiu as possibilidades de beleza e pensamento por poderes inteiramente outros.<sup>54</sup>

Aqui, a problemática em torno da alternativa entre transformação ou morte do cinema se transforma na distinção conceitual entre a função social e a função estética da imagem. Ora, esses “poderes outros” da televisão, poderes de vigilância ou de controle, mais precisamente, o “novo poder social do pós-guerra”, ameaçavam matar o cinema (assim como o poder de autoridade, que culminou no fascismo e nas grandes manipulações de Estado mataram o cinema clássico)<sup>55</sup>. Ameaça em nome de “uma formação profissional do olho, um mundo de controladores e controlados que se comunicam através da admiração pela técnica, nada além da técnica. Por toda parte a lente de contato”<sup>56</sup>.

Daí viria o pessimismo de Daney que, como aponta Deleuze, em seu segundo livro, o *Ciné Journal*, vai entrar no confronto (sempre desigual ou capenga) entre cinema e televisão, procurando precisamente fixar dois ‘fatos’ e suas condições - não reduzindo, no entanto, o problema às diferenças entre a imagem cinematográfica e as novas imagens e também não ignorando a potencialidade estética da televisão. O primeiro desses fatos, como já mencionamos, diz respeito à televisão ter buscado sua especificidade numa função social e não estética: uma função de poder e controle, onde não há lugar para “aventuras da percepção” e prevalece o “olho profissional”<sup>57</sup>. O segundo fato é que o cinema, mesmo tendo servido a muitos poderes, ‘conservou’ uma função estética e noética, mesmo frágil ou mal compreendida<sup>58</sup>. Esta função estética precária, “um pouco de arte, e de pensamento”, aparece como um suplemento apresentado pelo filme: “uma

---

<sup>54</sup> DELEUZE, G. “Carta a Serge Daney, Otimismo, Pessimismo e Viagem”. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010, p.96.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Ibidem, p.97.

<sup>57</sup> Ibidem, p.98

<sup>58</sup> Ibidem.

espécie de defasagem em relação a um público ainda virtual, de tal modo que é preciso ganhar tempo, e conservar vestígios disso enquanto se espera”<sup>59</sup>. Suplemento não é uma noção simples, e Deleuze evoca suas origens no pensamento de Daney, origens que a vinculam à ideia de conservação, ou melhor, à conservação em si da imagem cinematográfica. Uma bela passagem ilustra o que isso significa.

Ela [a imagem cinematográfica] conserva a única vez em que um homem chorou, em Gertrud de Dreyer; ela conserva o vento, não as grandes tempestades com função social, mas ‘onde a câmera brinca com o vento, o antecipa, volta atrás’, como em Sjöström ou nos Straub; ela conserva ou guarda tudo que é possível, as crianças, as casas vazias, os plátanos, como em *Sem teto nem lei* de Varda, e em todo Ozu; conservar, mas sempre a contratempo, porque o tempo cinematográfico não é o que escorre, mas o que dura e coexiste<sup>60</sup>.

A função estética do cinema é, portanto, conservar; e conservar é *criar*<sup>61</sup> um suplemento. Na televisão, uma eventual função estética acaba sendo “sufocada” pelas funções sociais, sobretudo informativas e comunicativas, ou melhor, por uma função sociotécnica: a relação entre a técnica e o social é imediata, o que não permite uma defasagem em relação ao social. O “olho” televisivo é o olho profissional, da perfeição técnica que não sustentaria um suplemento, portanto sem alma. Perfeição técnica coincide, na televisão, com a nulidade estética.

O cinema tinha enfrentado uma primeira morte, sob os golpes de um poder de autoridade que culminou com o fascismo. Por que uma eventual segunda morte do cinema passaria pela televisão (...)? É que a televisão é a forma através da qual os novos poderes de ‘controle’ tornam-se imediatos e diretos.<sup>62</sup>

Como evitar uma segunda morte do cinema? E impedir (ao menos tentar) que os novos poderes de controle, imediatos e diretos, trazidos pela televisão, triunfem? Deleuze sugere que, ir ao cerne do confronto é trazer o problema para dentro do cinema, é fazer com que o cinema o assuma o confronto, de modo que, ao assumi-lo, seja possível reverter o controle, ou seja, colocá-lo “a serviço da função suplementar”, oposta ao poder. Isto significaria “inventar uma arte do controle”, a “*nova resistência*”<sup>63</sup>. No rastro de Daney, Deleuze aponta para o novo conceito já introduzido pelo crítico, o *maneirismo*:

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 98-99.

<sup>60</sup> Ibidem, p.99.

<sup>61</sup> Grifo nosso.

<sup>62</sup> Ibidem, p.101.

<sup>63</sup> Ibidem. Grifo nosso.

“estado de crispação ou de convulsão em que se apoia o cinema, para se voltar contra o sistema que o quer controlar ou substituí-lo”<sup>64</sup>. Ora, reverter o controle implica que o cinema deixe de fazer cinema e estabeleça relações específicas com as imagens diferentes dele (o vídeo, a eletrônica, as imagens digitais) para poder inventar a nova resistência e se contrapor à vigilância e ao controle da televisão. Por outro lado, seria uma resistência que não teria como propósito passar por cima da televisão, mas de impedir que a televisão traia ou passe por cima do desenvolvimento do cinema nas novas imagens<sup>65</sup>.

Quais caminhos poderiam possibilitar esses estados de crispação, essa nova resistência? Deleuze cita de maneira breve as experiências de alguns cineastas (Coppola, Syberberg, Godard, os Straub e Duras); diversos caminhos, alguns “inutilizáveis, outros tateantes, cheios de esperança”, maneirismos heterogêneos de importância e significação diversas, ressalta. A despeito de possibilidades não realizadas, nos videoclipes, por exemplo, que poderiam ter participado da pesquisa de “novas associações”, reivindicada por Syberberg, e que esboçava novos circuitos cerebrais de um futuro cinema, mas que foram imediatamente capturados pelo mercado da cançoneta<sup>66</sup>, a posição crítica de Deleuze nessa estratégia de reversão do controle, não é, a nosso ver, de modo algum negativa ou mesmo pessimista; Deleuze não faz qualquer menção negativa ao excesso de imagens, como também não apóia um tipo de mídia em detrimento de outra. É o que podemos concluir a partir da declaração que faz a Daney acerca do maneirismo: a “convulsão cinema-televisão, onde estão lado a lado o pior e a esperança”<sup>67</sup>.

## **Referências bibliográficas**

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

\_\_\_\_\_. Cinema 2- *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. “Carta a Serge Daney, Otimismo, Pessimismo e Viagem”. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

---

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> Ibidem, p.102.

<sup>66</sup> Segundo Deleuze, “fria organização da debilidade do cerebelo, crise da epilepsia minuciosamente controlada (um pouco como no período precedente, o cinema fora desapossado pelo ‘espetáculo histórico’ das grandes propagandas...)”. Ibidem, p.103.

<sup>67</sup> Ibidem.



*Silene Torres Marques*

DELEUZE, G., GUATTARI, F. “Maio de 68 não ocorreu”. In: *Dois regimes de loucos-Textos e entrevistas (1975-1995)*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016.

ZOURABICHVILI, F. “Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política)”. In: Alliez, E. (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

*Recebido em 19/08/2020*

*Aprovado em 28/04/2021*