



O CINE-PENSAMENTO: DA IMAGEM-MOVIMENTO À IMAGEM-TEMPO

Amanda Souza Ávila Lobo¹

Auterives Maciel Jr.²

Milene de Cássia Silveira Gusmão³

OBJETIVO

Este trabalho visa apresentar sobre a especificidade do pensamento cinematográfico, elaborada pelo filósofo Gilles Deleuze em seus livros *Cinema 1 Imagem-Movimento* (1983) e *Cinema 2 Imagem-Tempo* (1985). Parte deliberadamente de uma mudança epistemológica situada na passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, mostrando como esta supõe, igualmente, uma certa crise ocorrida em uma forma de pensamento construída por representações apoiadas em esquemas sensório-motores. Assim, a autotemporalização da imagem é concomitante à emergência de uma nova forma de pensar condicionada por experiências óticas e sonoras puras. Além disso, a construção desta nova concepção de pensamento torna evidente uma nova concepção de existência, que leva a termo uma crítica contundente a representação empreendida pelo cinema contemporâneo, bem como uma reflexão sobre a arte, indissociável de uma reflexão acerca do nosso ser ético-político e das condições de possibilidade de produção da obra.

METODOLOGIA

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade – PPGMLS, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. Endereço eletrônico: asgavila@gmail.com

2 Doutor em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UERJ. Docente no Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica (PUC/RJ), no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida (UVA-RJ) e no Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Endereço eletrônico: auteamaciel@gmail.com.

3 Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Docente no Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e no Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Endereço eletrônico: mcsusmao@gmail.com



Trata-se de uma discussão baseada numa revisão bibliográfica, na qual iniciaremos nosso percurso, trazendo à luz as considerações deleuzianas acerca do pensamento e dos signos da arte, para responder a questão “o que é um pensamento do cinema?”

Nesse ínterim, por um lado, apontaremos teses fundamentais da imagem ortodoxa do pensamento, procurando sua relevância no âmbito do cinema clássico; e, por outro, buscaremos estabelecer o essencial da nova forma de pensar que, ao longo da nossa apresentação, iremos nomear, de acordo com a filosofia da diferença, como pensamento do fora.

Demonstraremos, portanto, através dessa análise, uma crítica ao inatismo da ideia que tem o pensamento como uma faculdade natural atrelada ao modelo da reconhecimento que garante sua unidade e verdade, bem como defenderemos que o pensamento não se dá sem uma violência externa, ou seja, sem o encontro fortuito com o fora que lhe provoque um choque e lhe tire da sua imobilidade, rompendo as relações com a *doxa*, apresentando, inclusive, seu impoder e facultando-lhe pensar o impensado.

Destarte, mostraremos como a imagem clássica do pensamento pode ser compreendida em uma certa concepção de cinema que vigora, com grande esplendor, na perspectiva dialética de montagem desenvolvida nos filmes de Eisenstein, tendo como exemplo, em Deleuze, a concepção do *sublime* que esse cineasta, em um estudo minucioso, irá legar ao cinema. Por sua vez, a defesa em prol da diferença se apresenta a partir do pensamento de Artaud, sendo o cinema de Godard utilizado para explicar a relação do todo como fora.

DISCUSSÃO E RESULTADOS

Para Deleuze o cinema, a ciência e a filosofia são modos do pensamento, que se diferenciam apenas pelos meios com os quais trabalham e os campos distintos nos quais atuam, ou seja, o cinema com sons e imagens, a filosofia com conceitos, a ciência com funções. Dessa maneira, em “O que é a filosofia?” (1991), obra escrita junto com Felix Guatarri, afirma que a arte produz em forma de *afectos* e *perceptos* aquilo que o filósofo busca traduzir em conceitos. Por perceptos e afectos, considera-se um composto ou um bloco de sensações que valem por si mesmos e, não se confundem com percepções e sentimentos ou afecções, pois que independem daqueles que os experimentam e transbordam a força daqueles que se permitem atravessar. São *seres*,



que conservam a arte independente do seu modelo, do seu criador e do seu espectador, fazendo com que ela dure, resista à morte e possa entrar em relação com outras obras, a partir, no caso do cinema, desse bloco visual e sonoro. Por sua vez, o cinema produz, ainda e especificamente, blocos de movimentos/duração, limitados ao espaço-tempo, que evidenciam, também, uma concepção de existência e, portanto, de pensamento.

É privilegiando as relações entre movimento, tempo e pensamento que Deleuze realiza a sua taxonomia das imagens, atento às inovações que o cinema traz para a vida prática e para a filosofia, afastando-se da semiologia, da psicanálise e da fenomenologia que realizaram suas análises a partir de um arcabouço teórico externo ao do cinema. Atrelando o conceito de imagem ao de signo, considera que o cinema produz signos específicos, irreduzíveis aos linguísticos, que são ferramentas para construção de um pensamento, que não se esgota em noções técnicas (*travelling, raccords, etc.*), mas que supõe as finalidades às quais elas servem: “São esses fins que constituem os conceitos do cinema. (...). As técnicas estão subordinadas a essas grandes finalidades” (DELEUZE, 2013a, 79). Assim, o cinema produz realidade à partir do que o movimento e o tempo da imagem lhe permite. Se a sétima arte recebe sua regra de esquemas sensório-motores, produzirá uma história confortável e compreensivelmente compartilhada, explicitando um pensamento da representação, que se configura num modo de realização de uma unidade, operacionalizado pela montagem associativa que exprime uma vontade de verdade, a partir da conjugação de três fatores: a) organicidade representada na sequência sensório-motora que estabelece a relação entre o mundo e o homem; b) monólogo interior como matéria sinalética do cinema; c) totalidade orgânica como aberta. Apresenta-se como atributos desse cinema clássico as imagens orgânicas, baseadas em ações e reações legitimadas pelo bom senso, numa narrativa linear ao modo de um folhetim que obedece ao modelo da reconhecimento e tem sons e efeitos especiais coadunando com a imagem. É justamente essa junção entre ver e ouvir que forma os saberes numa sociedade, bem como o jogo de verdade através do qual se estabelece nossa relação com o mundo, com os outros e conosco mesmo. Nesse contexto, se está diante da crença promovida pelo realismo, pelo cinema-ação americano e pelo cinema soviético com o choque capaz de promover o automatismo das massas. Por sua vez, se esse esquema se desmorona, produzirá devires, visão perspectivada, estranhamento e, por isso mesmo desterritorialização, na medida em que há uma promoção de saída da zona de conforto, já que exige um deslocamento do olhar habitual no encontro com uma outra lógica que supera a imagem-clichê. Aqui, se está diante uma nova configuração do mundo após a II Guerra, estabelecida pelo fim das grandes utopias políticas, pelo



satramento imagético das sociedades de consumo e espetáculo que põe sob suspeita a efetividade do cine-pensamento da composição orgânica, sobretudo porque este cinema deixa de se apresentar apenas como arte das massas, para aliar-se junto a projetos de Estado, ligando Hollywood a Hitler. Apresenta-se, em movimentos como o neorealismo, a nouvelle vague e o expressionismo, a exigência de um novo esforço criador, a partir da confrontação com a impotência própria do pensar: O possível não mais se dará pela ação, mas pelo acontecimento, se estabelecerá por meio de um fora que quebra a cadeia natural da lógica do poder. (GIMBO, 2016). Então, três novas relações se estabelecem entre o pensamento e o cinema quando da ruptura com a sequência sensório-motora e a implementação da série do tempo: a) supressão da unidade homem/mundo em favor de uma ruptura que nos deixa a crença neste mundo; b) supressão do monólogo interior em favor de um discurso indireto livre; c) supressão do todo aberto em favor de um fora. Por conseguinte, se apresentam novos atributos: o cinema insere o instante qualquer, pensa e suscita pensamento; cria sua própria linguagem de poesia e se desvencilha do senso comum por meio das situações óticas e sonoras puras, se configurando como signo labiríntico e temporalmente paradoxal que promove inquietações.

CONCLUSÃO

Desse modo, se na imagem dogmática se configura uma redução servil a uma realidade já conhecida e experimentada de modo transcendente e, portanto, habitual, na nova imagem do pensamento tem-se o todo que reconhece sua dependência com o fora que lhe é imanente e o aciona para autoprodução e quebra dos clichês, abrindo para novas possibilidades de vida. Convém já ressaltar que esse fora não é transcendente, do qual o mundo seria uma mera imagem, mas imanente. O conceito de fora, pressupõe, portanto, o real, mas um real virtual, uma imagem que se dá ao fazer-se uso do pensamento, que se encontra atrelado a uma luta contra a metafísica e a dialética, pois que se pauta em rejeitar as ideias de consciência e sujeito, haja vista ser o campo dos acontecimentos desaprisionados da individualidade e da fixidez dos limites (LEVY, 2011). Noutros termos, esse fora não é exterior ao pensamento, mas o próprio pensamento, porém sem interior oculto a ser revelado, sem atrelamento às certezas, mas transgredindo as faculdades cognitivas e possibilitando a inserção na impossibilidade. Destarte, transpor o limite das faculdades é, por meio da memória captar o imemorial; por



meio da sensibilidade captar o insensível e por meio do pensamento captar o impensável. Torna o impoder de pensar, aqui, constitutivo do pensamento. Com efeito, esse prefixo *in* não significa a negação das faculdades, mas aquilo que lhe é diferente. Se exerce pela supressão das dicotomias lógico/ilógico; real/imaginário; físico/mental, já que abarca os paradoxos, numa potência onde o falso não se opõe ao verdadeiro, pois que sai do sistema de julgamento moral. Perceberemos, desta feita, que a partir da observação destes critérios na imagem, aquilo que pertence ao uso comum do pensamento é orgânico, atrela-se ao cinema clássico das imagens-movimento, ao passo que aquilo que transcende esse uso é cristalino, presente no cinema moderno das imagens-tempo.

Palavras-chave: Cinema. Pensamento. Deleuze.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013a.

_____. **A Imagem-tempo** (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006, 2ª edição.

_____. GUATARRI, Felix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

GIMBO, Fernando Sepe. Deleuze e o cinema como arquivo. **Revista Ipseitas**, [S.l.], v. 2, n. 2, jul. 2016. ISSN 2359-5140. Disponível em: <<http://www.revistaipeitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/view/122>>. Acesso em: 09 Abr. 2017.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MACIEL JUNIOR, Auterives. O que nos força a pensar?. In: ALMEIDA, Jorge Miranda de (org.) **Memória, subjetividade e corporeidade**. São Paulo: LiberArs, 2015.



XII COLÓQUIO NACIONAL E V COLÓQUIO INTERNACIONAL DO MUSEU PEDAGÓGICO



26 A 29 DE SETEMBRO DE 2017

ISSN: 2175-5493

PELBART, Peter Pal. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze**: uma filosofia do acontecimento. São Paulo: Editora
34, 2016.