

A comunicação do cinema como ato de quebra, que nos força a pensar, a agir, a mudar

The communication of cinema as an act of breaking that forces us to think, to act and to change

Ciro Marcondes Filho

ciromarcondesfilho@gmail.com

Professor titular da ECA-USP, pesquisador 1A do CNPq, criador da Nova Teoria da Comunicação, publicada pela Editora Paulus, 7 volumes, 2010-2013

Resumo

Diferente do cinema que apela para o sensório-motor, Gilles Deleuze aponta que o cinema óptico-sonoro nos proporciona o acesso a coisas poderosas demais, injustas demais, belas demais que nos forcem a pensar, que nos desviem dos clichês. Comunicação, para ele, assim como para a Nova Teoria, é quebra, é violência. Contestando as formas de politização de Eisenstein, Faure, Vertov e Gance, o filósofo francês nos coloca como autômatos espirituais, cuja função não é exatamente pensar, enquanto refletir, avaliar, mas se deixar embalar pelo efeito de embriaguês, em que se pensa o impensável, o pensamento exerce seu “impoder” e o choque nos leva ao limite.

Palavras-chave: cinema, comunicação, Nova Teoria, Deleuze.

Abstract

Unlike the movies that appeal to the sensorimotor dimension, Gilles Deleuze points out that the optical-sonorous films provide access to things that are too powerful, too unfair, too beautiful that force us to think, divert us from clichés. Communication, for him, as well as for the New Theory, is rupture, violence. Denying forms of politicization proposed by Eisenstein, Faure, Vertov and Gance, Deleuze puts us in the role of spiritual automata, whose function is not really to think in terms of reflecting, of evaluating, but to let ourselves be taken by the effect of drunkenness, where one thinks the unthinkable, where thinking exerts its “inpower” and shock leads us to the limit.

Keywords: movies, communication, New Theory of Communication, Deleuze.

1. A imagem-tempo nos força a pensar

Em suas observações a respeito do cinema, Gilles Deleuze sugere que na história do cinema tenham acontecido dois momentos característicos: o período da imagem-movimento (Cinema 1) e o da imagem-tempo (Cinema 2). O primeiro, com o predomínio de situações sensório-motoras, subdivide-se em três formas: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Na primeira, alguém vê: o personagem cujos olhos estão feridos vê o cachimbo

em *flo*, uma dança ou uma festa são vistas por alguém que delas participou, o herói é visto por sua admiradora como se balançasse no cimo de uma árvore (Deleuze, 1983, p. 115). Ela pode ser objetiva quando é vista por alguém que permanece exterior a ela; subjetiva, ao ser observada por alguém que dela faz parte. Da imagem-ação fazem parte o *western*, o filme histórico, o filme psicossocial. Caso paradigmático é o *Dr. Mabius*, mas também a comédia de costumes, o burlesco de um Chaplin e de Buster Keaton. Por fim, a imagem-afecção apresenta rostos em *close up*,

Joana D'Arc (Fleming, 1948), grandes planos de rosto em geral, como em Bergman, Bresson, chegando até às formas naturalistas de Stroheim e Buñuel.

Na obra *Cinema 2*, Deleuze introduz uma nova dimensão na imagem, a imagem-tempo, distinta da primeira, em que predominam situações óptico-sonoras. Se na imagem-movimento “assistimos à gênese do corpo e a seu isomorfismo, considerando seu ambiente no mundo material”, [...] em *imagem-tempo* somos confrontados com um segundo mundo e lá se “exprime a gênese dos processos mentais” (Pamart, 2012, p. 97).

As situações deste segundo tipo permitem um acesso ao intolerável, àquilo que excede nossas capacidades sensorio-motoras. Trata-se de coisas que são poderosas demais, injustas demais, mas também belas demais, e que permitem, por isso mesmo, como uma espécie de “terceiro olho” ou olho do espírito, um acesso exclusivo a certa iluminação, a um conhecimento de outra natureza. Esse conhecimento está fundado na empatia de “participarmos profundamente naquilo que vemos ou sentimos” (Deleuze), supostamente fundado no segundo gênero de conhecimento de Espinosa, o *conhecimento das relações* (Pamart, 2012, p. 205).

Personagem e espectador tornam-se “visionários”, praticando um tipo de vidência marcada pelo “fantasma e pela constatação, pela crítica e a compaixão” (Deleuze, 1985, p. 55). Pratica-se aqui certa intuição filosófica em que já não se trata de fazer reconhecimento, mas de praticar um *conhecimento efetivo*. É Fellini realizando uma “ciência das impressões visuais, nos obrigando a esquecer nossa lógica própria e nossos hábitos retinianos” (Pamart, 2012, p. 205-6). Essa violência vinda do exterior *nos força a pensar*, como já havia sugerido Deleuze em *Diferença e repetição*.

“Nos forçar a pensar” é o mesmo que *comunicar*, segundo a Nova Teoria da Comunicação. Quando não comunicamos, mas apenas nos informamos, as coisas que recebemos do exterior têm efeitos somente aditivos, elas acrescentam fatos, dados, vivências àquelas que já possuíamos, sem nos fazer pensar, sem nos alterar. Deleuze chama isso de *clichê*. São esquemas utilizados para nos desviarmos daquilo que nos é estranho, incompreensível, desagradável. Trata-se, para ele, de esquemas particulares de natureza afetiva (Deleuze, 1985, p. 31), de uma imagem sensorio-motora da coisa. Percebemos muito mal a coisa, “percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas” (*ibid.*). Há, contudo, a chance de uma quebra, de uma ruptura. É quando, diz ele, aparece outro tipo de imagem, a óptico-sonora, trazendo “a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois esta não tem mais que ser ‘justificada’, como bem ou como mal...” (*ibid.*).

A comunicação ocorre, assim, através da quebra, daquilo que violenta o pensamento (diz Deleuze, 1987, p. 95),

que se deposita, no caso do cinema, nos efeitos ópticos e sonoros e no abandono da metáfora. A “quebra” a que se refere Deleuze é do esquema sensorio-motor. A ruptura não ocorre no plano intelectual, mas através de uma “intuição vital”, possibilitando uma percepção pura, “destituída da utilidade que ela possa ter” (Pamart, 2012, p. 189). Nesse caso, enquanto imagem mental, essa imagem associa três aspectos que lhe são inerentes: o imaginário, a memória e o pensamento. O importante é escapar dos esquemas que nos fazem desviar de tudo que é estranho, diferente, “belo demais”, a saber, dos clichês, e isso se dá ao se entrar em contato com “outras forças”, pela imagem-tempo, pela imagem-legível (exercício da leitura) e pela imagem-pensante (Deleuze, 1985, p. 34-35).

2. Autoafecção, monólogo interior e o tempo em estado puro

O tempo funciona, segundo o modelo deleuziano, como o Exterior absoluto, que invade e destrói qualquer aspiração à autoridade de um saber. No saber convencional, de certa forma embutido na imagem-movimento, há um encadeamento formal das deduções, a coisa obedece a certo ritmo e a certa lógica, posições de verdade são instituídas. É o modelo de Peirce. Já nesse novo tipo de saber, não há mais conforto nem tranquilidade oferecidos por uma interioridade do saber ao ser nele colocado “o impensado dentro do pensamento” (Pamart, 2012, p. 187-188). Trata-se do “tempo em estado puro”, conceito utilizado por Marcel Proust, no último volume de *Em busca do tempo perdido*, a respeito desse tipo de tempo:

Tantas vezes, no curso de minha vida, a realidade me havia decepcionado, porque no momento em que eu a percebia, minha imaginação, que era meu único órgão para desfrutar a beleza, não podia se sobrepor a ela, em virtude da lei inevitável que deseja que só se possa imaginar aquilo que está ausente. E eis que de repente o efeito desta dura lei se encontrou neutralizado, suspenso, por um expediente maravilhoso da natureza, que havia feito reverberar uma sensação – o barulho do meu garfo e do martelo, mesmo a desigualdade dos pisos – às vezes no passado, o que permitia à minha imaginação apreciá-la, às vezes no presente, em que o abalo efetivo dos meus sentidos pelo barulho, pelo contato havia juntado aos sonhos da imaginação aquilo do qual eles são habitualmente desprovidos, a ideia da existência e, graças a este subterfúgio, havia permitido a meu ser obter, isolar, imobilizar – a duração de um clarão – aquilo que ele jamais apreende: um pouco de tempo em estado puro. (Proust, 1913-27, p. 2266-67; tradução minha).

Dois ensaios brasileiros ocuparam-se com esta questão: Maria Lúcia Guimarães de Faria e Lucianno Ferreira Gatti. Para ambos, o escritor descreve momentos imensamente felizes em que ele é surpreendido pela memória involuntária ao saborear uma *madeleine*, ao ter a visão dos campanários de Martinville, ao sentir o cheiro de mofo nos lavatórios públicos de Champs-Élysées, ao ver a cerca viva perto de Balbec, ao tropeçar nos paralelepípedos irregulares da mansão dos Guermantes, ao ouvir o som de um garfo no prato, ao ouvir o barulho da água nos canos.

Nesses momentos, ele goza a “essência das coisas”, ele está *fora do tempo*. Aquelas sensações eram simultaneamente experimentadas no momento atual e num momento longínquo, “fazendo o passado imiscuir-se de tal maneira no presente que, na vertigem do instante, era-lhe impossível saber em qual dos dois se encontrava” (*apud* Faria). Nessa coincidência de tempos incompatíveis, continua a comentadora, “o narrador alcança o milagre de viver *ao mesmo tempo* o outrora e o agora, o lá e o aqui, porque abdica da ação, desliga os fios que o conectam com a urgência do momento seguinte, esquece o premente e presentifica o ausente” (*ibid.*).

Maria Lúcia de Faria é de opinião que o presente é um vertiginoso abismo de coisas que ele de fato não é: não é passado, não é futuro, não é presente, ele *torna-se* o tempo todo. Para ela, presente é o nada que a memória pode infinitamente preencher e que a imaginação pode diversamente povoar (*ibid.*). As ocasionais irrupções da memória involuntária, para ela, são “cintilações epifânicas na profunda noite que se perdeu” (*ibid.*).

O gozo da essência das coisas só pode se dar aí, fora do tempo (ou, fora da ação). Apreciando a *madeleine*, cessavam em Proust os temores sobre a morte, pois ele passava a ser habitado por um ser “extratemporal”, alheio a qualquer futuro (Proust, 1927, p. 152).

A questão que os comentadores colocam é: como é que algo pode estar “fora do tempo” ao mesmo tempo em que está no “tempo em estado puro”? A justificativa é que há a simultaneidade dos dois momentos, o agora e o passado, que estavam separados, e que depois são novamente reunidos. Percorrendo-se a distância entre um e outro, experimenta-se o tempo como “espaço e lugar vazio”, livre dos acontecimentos que o preencham (Blanchot, 1959, p. 17-21). Como em Bergson, realiza-se aqui uma supressão do tempo cronológico e imagina-se uma nova temporalidade isenta do sequenciamento das fases do tempo. Proust vê a realização desse tempo no tempo da narrativa, algo que vai além da própria memória involuntária (*ibid.*, p. 21 e 22).

Em realidade, só existe o tempo. As pessoas, para Proust, não passam de bonecos “envoltos nas cores imateriais dos anos”, bonecos que personificam o tempo, que, originalmente invisível, deixa de sê-lo quando sai à cata de corpos. O “artista Tempo” interpreta os modelos tornando-os reconhecíveis em seu envelhecimento.

O que é isto senão o incorpóreo *tempo* dos estoicos, que *toma corpo nas coisas*? Os incorpóreos possuem uma “quase existência” e o tempo, como os demais incorpóreos, manifesta sua existência *através das mudanças* dos corpos. Para os estoicos, isso se dá numa *temporalidade imediata*: o estar correndo de um gato, o verdejar de uma árvore, o ser cortada de uma carne são ocorrências que são verdadeiras por acontecerem neste exato instante, assim como o efeito incorpóreo de uma palavra só tem um resultado plástico especial no exato momento em que ela é proferida. É a força do momento nos incorpóreos (ver, para isso, Marcondes Filho, 2010, vol. III, tomo 1, cap. 1h).

Em *Cinema 2*, Deleuze fala que pela imagem-cristal *vemos o tempo*, “vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos” (Deleuze, 1985, p. 102), a distinção entre duas imagens que nunca acaba de se reconstituir (*ibid.*, p. 103).

3. Do autômato espiritual às funções cerebrais

O intolerável demais, o poderoso demais, o belo demais ativam o terceiro olho, provocam a iluminação, e o cinema é capaz de produzir um conhecimento efetivo que nos força a pensar; evitando os clichês, rompemos com a intuição vital nosso esquema sensorio-motor.

Para Gilles Deleuze, uma imagem fotográfica “se move”. Ele a compara à obra dos poetas, dizendo que, antes do cinema, uma imagem era algo que mudava, que se movia. Que uma imagem que não muda, que não se move, que não transporta uma viagem, que não é imagem-viagem, não é uma imagem, é nada: a foto de Pierre mencionada por Sartre em *O imaginário* não é imagem, é resíduo (Deleuze, 1981, p. 140-141).

Eisenstein observava as telas de Da Vinci e de El Greco como se fossem imagens cinematográficas. Ora, elas também são móveis, diz Deleuze, pois o espírito *realiza* o movimento. No cinema, o movimento torna-se automático e, com isso, se efetua a “essência artística da imagem”: *produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral* (Deleuze, 1985, p. 189; grifo dele). Mas isso não basta. De fato, a imagem cinematográfica tem essa habilidade, ela “faz” o movimento, diz ele, converte em potência o que era apenas possibilidade, faz surgir em nós um autômato espiritual que, em retorno, reage sobre esse mesmo movimento (*ibid.*). Mas faz também o caminho inverso, do Todo para o monólogo ébrio.

O autômato espiritual é o que nos força a pensar, mas de uma maneira diferente de como imaginavam os antigos realizadores da política através do cinema. Segundo Deleuze, Dziga Vertov, Serguei Eisenstein, Abel Gance, Elie Faure buscavam impor à massa o choque através do cinema, mas falhavam porque “o autômato espiritual corria o

risco de se tornar o manequim de todas as propagandas: a arte das massas já mostrava um rosto inquietante” (Deleuze, 1985, p. 190). Faltava, na opinião dele, a transposição para o sublime, e isto é que fazia toda a diferença: com o sublime, “a imaginação sofre um choque que a leva para o seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” (*ibid.*, p. 190-191).

Há todo um processo de ida e vinda que Deleuze reconstitui a partir de Eisenstein. Diz o realizador russo que há um primeiro movimento que realiza a passagem da imagem ao pensamento e do preceito ao conceito. É a operação da imagem-movimento operando com choques (choques entre as imagens e choque na própria imagem). Enquanto processo de oposição, o choque atua sobre a mente, faz pensar, força a pensar. E o que se pensa é o Todo. Este é apreendido de forma não analítica, mas sintética, como “efeito dinâmico das imagens no córtex” (Deleuze, 1985, p. 189).

O atingimento do Todo se dá pela montagem, que não é simplesmente a soma dos quadros, mas o produto sintético deles, em que o Todo se sobrepõe às partes, como reza a dialética. Já no segundo movimento, parte-se do conceito para se chegar ao afeto, o pensamento transforma-se em imagem. É o correlato sensorial ou a inteligência emocional que se opõe agora ao cinema intelectual. Aquilo que constituía o mais alto da consciência na obra de arte encontra seu correlato no mais profundo do subconsciente, diz Deleuze (*ibid.*, p. 192). Sai-se novamente do pensamento do Todo para se chegar às “imagens agitadas, misturadas que o exprimem”. O Todo deixa de ser o logos que unifica as partes, e agora quem as unifica é um certo tipo de embriaguês. As imagens passam a constituir uma “massa plástica, uma matéria sinalética, carregada de traços de expressões, visuais, sonoros, sincronizados ou não, zigzagues de formas, elementos de ação, gestos e silhuetas, sequências assintáticas” (*ibid.*, p. 192-103). Algo diferente do monólogo interior de Eisenstein, um monólogo ébrio, que opera por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, etc.

Se no primeiro movimento íamos da imagem-choque ao conceito formal e consciente, aqui partimos do efeito inconsciente para chegar à imagem-matéria, imagem-figura que o encarna e também causa o choque, acredita Deleuze: “O cinema é coisa de vibrações neurofisiológicas, e [...] a imagem deve produzir um choque, uma onda nervosa que faça nascer o pensamento, ‘pois o pensamento é uma matrona que nem sempre existiu’” (Deleuze, 1985, p. 200). Do choque sensorial chega-se ao pensamento por figuras.

Aparentemente, então, o Todo desaparece. Pelo menos o Todo racionalmente organizado dos cineastas políticos. O pensamento vai surgir por um choque; não obstante, somos impossibilitados de pensar, “ainda não pensamos”, estamos impotentes tanto para pensar o Todo quanto o próprio pensamento. É o mesmo paradoxo proposto por

Blanchot: o que força a pensar é o impoder do pensamento, a figura do nada, a inexistência de um Todo que pudesse ser pensado (Blanchot, 1959, p. 50).

“O Outro me afeta de impotência”, diz Levinas (*apud* Romano, 2008, p. 158). Aparentemente, ele está falando a mesma coisa, fato esse também sugerido por Jacques Derrida: a surpresa tem que ser absoluta, ela tem que cair sobre mim, eu não posso vê-la chegar. Um inventor não pode inventar a não ser o que jamais poderia ter sido pensado; um dom, que eu faço, só é um dom, uma doação, se ele jamais tiver sido esperado como tal.

O pensamento deve permanecer impotente. Com a supressão do Todo, insere-se em nós algo exterior, “um fora” que se interpõe entre as imagens. É uma força que escava, agarra, atrai o dentro: “a ruptura sensorio-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo que é intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento” (Deleuze, 1985, p. 205). Um externo cruza o intervalo e força, desmembra o interior (*ibid.*, p. 218).

Em seus estudos sobre o cinema, Deleuze diz que há coisas que são poderosas demais, injustas demais, mas também belas demais, e que permitem, por isso mesmo, como uma espécie de “terceiro olho” ou olho do espírito. É o que Dziga Vertov tenta fazer com o cinema, o cine-olho, o olho não humano, o olho da matéria, não submetido ao tempo, que transcende o tempo e só conhece o universo material de sua extensão.

O terceiro olho permite um acesso exclusivo a certa “iluminação”, a um conhecimento de outra natureza. Esse conhecimento está fundado na empatia de “participarmos profundamente naquilo que vemos ou sentimos” (Deleuze); trata-se da violência vinda do exterior que *nos força a pensar* (Deleuze: *Diferença e repetição*).

“Nos forçar a pensar” é o mesmo que *comunicar*, segundo nosso conceito de comunicação. Quando não comunicamos, mas apenas nos informamos, as coisas que recebemos do exterior têm efeitos somente aditivos, elas acrescentam fatos, dados, vivências àquelas que já possuíamos, sem nos fazer pensar, sem nos alterar. Deleuze chama isso de *clichê*. São esquemas utilizados para nos desviarmos daquilo que nos é estranho, incompreensível, desagradável. Percebemos muito mal a coisa, “percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas” (*ibid.*). Há, contudo, a chance de uma quebra, de uma ruptura.

Quando fala do cinema, Deleuze contrapõe dois formatos: a imagem-movimento e a imagem-tempo. No primeiro caso, especialmente dos filmes anteriores à II Guerra, o cinema ativa no espectador respostas sensorio-motoras. No intervalo entre a ação da imagem e a reação que ela provoca, liberam-se formas específicas: a percepção, a ação ou a afecção.

É que o cinema não opera apenas pela justaposição de fotogramas. A sequência de quadros, inicialmente

“fechados”, leva, no momento da montagem (edição), a um salto qualitativo, a uma síntese, a uma “abertura”, caracterizada pela ideia do Todo. O Todo surge como algo que não estava sendo esperado. É uma espécie de falso *raccord*, quer dizer, espera-se uma continuidade lógica de cena para cena, mas o que se percebe é um salto para algo diferente. Deleuze chama a isso de “Aberto”, uma fuga que este cinema propicia e que escapa à lógica continuísta dos conjuntos.

Já a imagem-tempo é diferente. Exemplificada no neorealismo italiano e na *nouvelle vague* francesa, o espectador, neste caso, não vê ativado seu sistema sensorio-motor, mas a visão e a audição. Em vez de perceber, agir ou ser afetado, ele mantém-se preso à imagem. Ele observa, fica atônito, perplexo, não age. Agora, seu pensamento não mais assimila o choque dentro de um quadro de coordenadas racionais.

Nesta descrição, Deleuze integra Bergson, em seu estudo do processo mental envolvido na percepção da imagem cinematográfica. Quando a imagem não remete apenas ao sensorio e ao motor, ela passa a envolver o tempo e o espírito. Isso dá um novo sentido à subjetividade. Como Bergson, diz Deleuze que passado e presente imbricam-se, da mesma forma como descrito no processo da percepção-lembrança; eles tornam-se uma coisa só, que ele denomina “imagem-cristal”.

Na imagem-tempo, diferente das tentativas de politização de autores como Eisenstein, Vertov, Faure, não se pretende mais fazer a massa chegar ao Todo, para eles: à “consciência”. Agora, é uma “força externa” que cruza o intervalo entre as imagens, desmembrando a cena. O tempo, diz Deleuze, “sai do seu eixo”. Torna-se o “Exterior absoluto”. É algo que se descola da marcação cronométrica, vira “tempo em estado puro” (Proust).

Com isso, diz ele, quebra-se o “monólogo interior”, que Eisenstein havia ido buscar em Joyce e desejava que fosse aplicado ao cinema. O monólogo quebra-se em cacos anônimos, em estereótipos, clichês, visões e fórmulas prontas. Exatamente porque, constata ele, estamos impossibilitados de pensar. Diante do intolerável, do insuportável, tornamo-nos todos “voyants”. Descremos do mundo, da transformação, ficamos encurralados, congelados, petrificados, espectadores impotentes de pensar e agir. Uma constatação a que chegou também Heidegger, ao dizer que o pensamento genuíno ainda não começou (1968), pois a onipotência da técnica “teria expulsado do âmbito do possível qualquer outra forma de pensar, qualquer outro modo de se revelarem as coisas que não seja a sua figura técnica” (*apud* Garcia, p. 181-2).

O outro me afeta de impotência (Levinas). A saída da impotência do pensamento seria exatamente pensar esse impensável e o impossível. O pensamento, reclama Deleuze, não é exterior ao mundo, é preciso crer neste mundo, diz ele, criar a identidade entre pensamento e vida.

É o mesmo que propõe Maurice Blanchot, citado por Deleuze: o que força a pensar é o impoder do pensamento, a figura do nada, a inexistência de um Todo que pudesse ser pensado (Deleuze, 1985, p. 203).

4. Distanciando-se de George Duhamel

Gilles Deleuze diz que o cinema provoca em nós um “autômato espiritual”. O tema já é conhecido deste Espinosa (O homem nada mais é que um autômato espiritual, que age e pensa sistematicamente, segundo leis, de forma que suas reações, inclusive na ordem do conhecimento, são totalmente previsíveis; *Ética*, II) e Leibniz (Os pensamentos se fazem em nós, não somos nós que os formamos, eles não dependem de nossa vontade. Não só a alma, mas também a razão age como autômato espiritual; *Theodicée*, III, § 403, GPVI, 356).

Ele diz que o que faz o encontro da imagem cinematográfica com a imagem do pensamento é o automatismo da imagem cinematográfica. Comentando o mal-estar de Georges Duhamel a respeito do cinema americano, “Quando eu assisto ao filme, não posso pensar”, diz que é exatamente isso que tem que acontecer. Não posso, não devo, não quero pensar.

Deleuze diz que o cinema sempre trabalhou com autômatos: golems, sonâmbulos, autômatos vivos, zumbis. É diferente do ator de teatro, não é feito para se pensar. A imagem automática do cinema tem por correlato um automatismo espiritual, um automatismo mental, uma subjetividade automática. O cinema, para ele, faz erguer-se em nós esse autômato espiritual. E cita Eli Faure: o autômato material do cinema faz surgir do interior de suas imagens este novo universo que se impõe pouco a pouco a nosso autômato intelectual (Deleuze, 1984, s/p).

Perguntado pelo interlocutor: é bom ser reduzido ao estado de um autômato espiritual?, Deleuze responde: é evidente que é bom. Isso foi o sonho de todos nós, pelo menos o sonho do pensamento, aquilo que Duhamel não sabia, esse foi sempre o sonho de nosso pensamento: um autômato que grita [*Un automate qui crie*]. Por quê? É isso que é preciso ver agora, em que isso é o sonho de pensamento?

O autômato espiritual, feito surgir pelo cinema, reage em retorno sobre esse mesmo movimento. A imaginação sofre um choque que a leva a seu limite e força o pensamento a pensar. O novo é produto de uma conexão inédita, a aproximação de imagens até então desconhecida. Sempre a criação de uma relação, de uma noção comum. Deve-se, portanto, criar e não encontrar nas lembranças.

Retornamos a Bergson e à nossa proposição inicial, desta vez confirmada por Deleuze: *a comunicação é uma afecção que desestabiliza a função cerebral de acoplamento a uma memória anterior, que seria tranquilizante. Ela cria memória* (Marcondes Filho, 2012, s/p.).

Citações estendidas do item 1

Situações óptico-sonoras: permitem apreender o intolerável. “Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras ... [A militante de *Tempo de guerra*, de Godard] tão bonita, de uma beleza intolerável para os carrascos, que estes precisam cobrir seu rosto com um lenço. [...] algo se tornou forte demais na imagem” (Deleuze, 1985, p. 29). *Simpatia pelo intolerável.* “[...] o próprio intolerável não é separável de uma revelação ou de uma iluminação, que são como que um terceiro olho” (ibid., p. 29).

A vidência: contemplação com simpatia e piedade. “O importante é sempre que a personagem ou o espectador, e os dois juntos, se tornem visionários. A situação puramente óptica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensório-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que ‘tolera’ ou ‘suporta’ praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações” (ibid., p. 30). “[...] Personagens encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade” (ibid., p. 55).

Um conhecimento inédito, fruto da intuição. “O que está, assim, no intolerável, no insuportável, no demasiado belo, é aquilo que nós chamamos de relação e é objeto de um conhecimento inédito. Este conhecimento vivido e não simplesmente concebido é fruto da intuição antes que da inteligência. Deleuze pode descrever, assim, que com Fellini o cinema se torna ‘não mais uma empresa de reconhecimento, mas de conhecimento, ciência das impressões visuais, nos obrigando a esquecer nossa lógica própria e nossos hábitos retinianos” (Pamart, 2012, p. 205-206).

Violência, vinda do exterior, nos força a pensar. “A passagem da imagem-movimento à imagem-tempo segue, portanto, o desenvolvimento descrito em *Diferença e repetição* sob o termo de ‘empirismo transcendental’: uma violência vinda do exterior que nos força a pensar (Pamart, 2012, p. 165). Gilles Deleuze faz uma ideia mais ‘passional’ do pensamento do que Espinosa. “Deleuze parte, de fato, sempre da proposição seguinte: ‘Há no mundo qualquer coisa que força a pensar’ e que é o objeto de um encontro fundamental” (Pamart, 2012, p. 202).

Informação e comunicação. A imagem óptico-sonora quebra o clichê da imagem sensório-motora. “Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. [...] mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras [...] são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, isso é um clichê. Um clichê é

uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem direta, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem óptico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois esta não tem mais que ser ‘justificada’, como bem ou como mal...” (Deleuze, 1985, p. 31).

A ruptura na intuição vital. A imagem óptico-sonora não pode ser clichê. “Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. É preciso *juntar*, à imagem óptico-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital” (ibid., p. 33).

Os signos nos forçam a pensar neles. “Sem algo que force a pensar, sem algo que violento o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que ‘dá que pensar’. [...] O poeta aprende que o essencial está fora do pensamento, naquilo que força a pensar. O *leitmotiv* do Tempo redescoberto é a palavra *forçar*: as impressões nos forçam a olhar, encontros que nos forçam a interpretar, expressões que nos forçam a pensar” (Deleuze, 1970, p. 95). Signos da arte nos forçam a pensar. “Eles mobilizam o pensamento puro como faculdade das essências. Eles desencadeiam no pensamento o que menos depende de sua boa vontade: o próprio ato de pensar. Os signos mobilizam, coagem uma faculdade: sua inteligência, memória ou imaginação” (ibid., p. 97).

A percepção: da imagem pura para a imagem mental com três aspectos. “[...] o que caracteriza a nova imagem é que ela só pode ser apreendida em função de um duplo processo. Inicialmente, a imagem se apresenta como uma imagem óptica e sonora pura e torna possível uma percepção pura, isto é, uma percepção destituída da utilidade que ela possa ter. Mas, ao mesmo tempo, esta imagem torna-se uma imagem mental e coloca, assim, em jogo três aspectos que identificamos como característicos da imagem mental: o do imaginário, na relação com a vida fantasmática do corpo; o da memória, em sua relação com a vida vivida na profundidade do tempo; o do pensamento, em sua relação com aquilo que poderíamos nomear a vida intelectual do cérebro” (Pamart, 2012, p. 189).

Citações estendidas do item 2

Proust. O tempo em estado puro. «Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m’avait déçu parce que, au moment où

je la percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation – bruit de la fourchette et du marteau, même inégalité de pavés – à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence et, grâce à ce subterfuge, avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhende jamais: un peu de temps à l'état pur» (Proust, 1913-27, p. 2266-67).

O nada que a memória preenche. “Puro, isento, contido em si mesmo, o presente apresenta-se e revela a sua face mais misteriosa: ele é o vertiginoso abismo do que não é – não é passado, não é futuro, não é presente, tampouco, já que, frágil e tênue, deixa tão instantaneamente de ser – e, por isso mesmo, pode tão profundamente vir a ser. Poeticamente vivido, o presente é o nada que a memória pode infinitamente preencher e que a imaginação pode diversamente povoar” (Faria, s/d.).

O tempo apodera-se dos corpos. “Um teatro de bonecos envoltos nas cores imateriais dos anos, personificando o Tempo, o Tempo ordinariamente invisível, que, para deixar de sê-lo, vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera a fim de exhibir a sua lanterna mágica” (Proust, 1927, p. 194).

Citações estendidas do item 4

A comunicação vem com o automatismo do cinema. Surgimento do autômato espiritual. “Eisenstein sempre analisa os quadros de Da Vinci e El Greco como se fossem imagens cinematográficas (como Elie Faure faz com Tintoretto). Mas as imagens pictóricas não são por isso menos imóveis em si, tanto assim que é o espírito que deve ‘fazer’ o movimento. [...] É somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua: *produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral.* Porque a própria imagem cinematográfica ‘faz’ o movimento [...] converte em potência o que ainda só era possibilidade. O *movimento automático* faz surgir em nós um *autômato espiritual*, que, por sua vez, reage sobre ele” (Deleuze, 1985, p. 189).

O sublime no cinema. “[Apesar de a potência do cinema virar mera possibilidade lógica] Pelo menos o possível ganhava nisso uma nova forma, mesmo se ainda faltava o povo, mesmo se o pensamento ainda estava por vir. Algo se fazia, numa concepção *sublime* do cinema. Com efeito,

o que constitui o sublime é que a imaginação sofre um choque que a leva para o seu limite, e força o pensamento a pensar o Todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” (ibid., p. 190-191).

A oposição de imagens define o choque. “Segundo Eisenstein, o primeiro movimento vai da imagem ao pensamento, do preceito ao conceito. A imagem-movimento (célula) é essencialmente múltipla e divisível, conforme os objetos, que são suas partes integrantes, entre os quais ela se estabelece. Há choques de imagens entre si segundo a dominante delas, ou choque na própria imagem segundo todos os seus componentes: o choque é a forma mesma da comunicação do movimento nas imagens. [...] É a *oposição* que define a fórmula geral, ou a violência, da imagem. [...] o choque tem um efeito sobre o espírito, ele o força a pensar, e a pensar o Todo. O Todo precisamente só pode ser pensado, pois é a representação indireta do tempo que decorre do movimento. Ele não decorre deste como um efeito lógico, analiticamente, mas sinteticamente, como o efeito dinâmico das imagens ‘sobre o córtex inteiro’. Por isso depende da montagem, embora resulte da imagem: ele não é uma soma, mas um ‘produto’, uma unidade de ordem superior. O Todo é a totalidade orgânica que se afirma opondo e sobrepujando suas próprias partes, e que se constrói como a grande Espiral, seguindo as leis da dialética. [...] Já a imagem, visual ou sonora, tem harmônicos que acompanham a dominante sensível, e entram por conta própria em relações suprassensoriais [...]: é isso a onda de choque ou a vibração nervosa, tal que não se pode mais dizer ‘vejo, ouço’ mas SINTO, ‘sensação totalmente fisiológica’” (ibid., p. 191).

Cinema intelectual funciona junto com o pensamento sensorial. “Porém há um segundo momento que vai do conceito ao afeto, ou que retorna do pensamento para a imagem. [...] Por isso, Eisenstein lembra constantemente que ‘o cinema intelectual’ tem por correlato ‘o pensamento sensorial’ ou a ‘inteligência emocional’, e, se não for assim, não vale nada. O orgânico tem por correlato o patético. O mais alto da consciência na obra de arte tem por correlato o mais profundo do subconsciente, conforme o ‘duplo processo’ ou dois movimentos coexistentes” (ibid., p. 192).

Do conceito ao afeto, o monólogo interior. “No segundo momento não se vai mais da imagem-movimento ao claro pensamento do Todo que ela exprime, vai-se de um pensamento do Todo, pressuposto, obscuro, às imagens agitadas, misturadas que o exprimem. O Todo não é mais o logos que unifica as partes, mas a embriaguez, o *pathos* que as banha e nelas se difunde. É desse ponto de vista que as imagens constituem uma massa plástica, uma matéria sinalética, carregada de traços de expressões, visuais, sonoros, sincronizados ou não, ziguezagues de formas, elementos de ação, gestos e silhuetas, sequências assintáticas. É uma língua ou um pensamento primitivos, ou melhor, um *monólogo interior*, um monólogo ébrio, operando por figuras, metonímias, sinédques, metáforas, inversões, atrações...” (ibid., p. 192-193).

Duplo movimento. “Faz um instante íamos da imagem-choque ao conceito formal e consciente, porém, agora, vamos do conceito inconsciente à imagem-matéria, à imagem-figura, que o encarna e, por sua vez, também causa um choque” (*ibid.*, p. 193). “[...] O circuito completo compreende, pois, o choque sensorial que nos eleva das imagens ao pensamento consciente, e depois o pensamento por figuras que nos leva às imagens e torna a nos causar um choque afetivo” (*ibid.*, p. 195). *De fora para dentro.* “[...] a imagem cinematográfica se opõe à imagem teatral no fato de ir de fora para dentro, do cenário à personagem, da Natureza ao homem. [...] Há no sublime uma unidade sensório-motora da Natureza e do homem, tal que a Natureza deva ser chamada de *não indiferente*” (*ibid.*, p. 195).

Artaud. “O cinema é coisa de vibrações neurofisiológicas, e [...] a imagem deve produzir um choque, uma onda nervosa que faça nascer o pensamento, pois o pensamento é uma matrona que nem sempre existiu” (*ibid.*, p. 200). *Sobre o impoder.* “Constatação de impotência. O que o cinema privilegia não é a força do pensamento, é seu ‘impoder’, e o pensamento nunca teve outro problema. [...] essa dificuldade de ser, essa impotência no cerne de seu pensamento. [...] O autômato espiritual tornou-se a Múmia, essa instância desmontada, paralisada, petrificada, congelada, que documenta a ‘impossibilidade de pensar que é o pensamento’” (*ibid.*, p. 201).

Artaud inverte Eisenstein. “Se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer (o nervo, a moela), ele só pode pensar uma única coisa, *o fato de que ainda não pensamos*, a impotência tanto para pensar o Todo como para pensar si mesmo, estando o pensamento sempre petrificado, deslocado, desabado” (*ibid.*, p. 202-203). Blanchot: o que força a pensar é o ‘impoder do pensamento’, a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado (*ibid.*, p. 203).

O intolerável do mundo e o impensável no pensamento. “A ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo que é intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento” (*ibid.*, p. 205). “[...] o acontecimento, enquanto acontecimento, enquanto surpresa absoluta, deve cair sobre mim. Por quê? Porque se não cai em cima, quer dizer que eu o vejo vir, que há um horizonte de espera” (Derrida, J. e outros, 2001, p. 95, citado por Claude Romano [2008]).

Referências

- BLANCHOT, M. 1959. *Le livre à venir*. Tradução brasileira: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. 1970. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.
- DELEUZE, Gilles. 1981. *Cine I. Bergson y las imagenes*. Buenos Aires, Cactus, 2009.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *A Imagem-Movimento, Cinema I*. Tradução Sousa Dias. Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- DELEUZE, Gilles. 1984. La voix de Gilles Deleuze. Disponível em: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=6. Acessado em: 3.11.2012.
- DELEUZE, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris, Minuit. Trad. bras. *A Imagem-Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 2007.
- DERRIDA, Jacques; SOUSSANA, G.; NOUSS, A. 2001. *Decir el acontecimiento: Es posible?* Tradução Julián Santos Guerrero. Arena Libros, Madrid, 2006.
- FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. Proust e a poética da memória. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa12/marialuciaguimaraes_proust.html.
- GARCIA, Ramón R. 1987. *Heidegger y la crisis de la época moderna*. Madrid, Círculo.
- GATTI, Lucianno Ferreira. 2003. Marcel Proust e o inacabamento do passado. *Margem*, São Paulo, 17:197-216, jun. Disponível em: <http://www.pucsp.br/margem/pdf/m17mp.pdf>.
- MARCONDES FILHO, C. 2010. *O princípio da razão durante*. Nova Teoria da Comunicação, vol. III, tomo 1. São Paulo, Paulus.
- MARCONDES FILHO, C. 2012. A comunicação no sentido estrito e o metáforo: Ou por que a Nova Teoria não é estudo de recepção, etnografia nem tem a ver com Edgar Morin. *Anais da Compós*, 2012. Disponível em: <http://www.compos.org.br/>.
- PAMART, Jean-Michel. 2012. *Deleuze et le cinéma: L'armature philosophique des livres sur le cinéma*. Paris, Editions Kimé.
- PROUST, M. 1913-1927. *À la recherche du temps perdu*. Paris, Gallimard, 1999.
- PROUST, M. 1927. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. 14ª ed., São Paulo, Globo, 2001.
- ROMANO, Claude. 2008. *Lo posible y el acontecimiento: Introducción a la Hermenéutica Acontecimental*. Trad. Aníbal Fornari, Patricio Mena e Enoc Muñoz. Santiago, Ediciones Univ. Alberto Hurtado.