

DELEUZE E A CRISE DO CINEMA CLÁSSICO

ROBERTO MACHADO

[Professor titular de filosofia da Universidade
Federal do Rio de Janeiro]

O cinema é uma forma de pensamento. Os grandes cineastas são pensadores. Só que não pensam conceitualmente, como os filósofos: pensam por imagens. Daí a primeira tese de Deleuze ao elaborar uma classificação das imagens cinematográficas: o cinema pensa com imagens-movimento e imagens-tempo, as primeiras caracterizando o cinema que ele chama de clássico, as segundas, o cinema moderno.¹

O cinema é constituído, primeiro, por imagens-movimento, imagens em que o movimento subordina o tempo. Depois, quando deixa de subordinar o tempo ao movimento e faz o movimento dependente do tempo, a imagem cinematográfica se torna imagem-tempo. Portanto, o que distingue os dois tipos de imagem cinematográfica – clássica e moderna – é sua relação com o tempo: enquanto a imagem-movimento dá uma representação indireta do tempo, isto é, apresenta o tempo por meio do movimento, representa o tempo, o curso empírico, cronológico do tempo, a imagem-tempo dá uma apresentação direta do tempo, uma apresentação do tempo puro, emancipado do movimento.²

Gostaria de mostrar isso apresentando o cinema clássico como cinema de ação, e o cinema moderno, advindo da crise do primeiro como cinema de visão. O cinema clássico é um cinema de ação porque expõe um encadeamento sensório-motor. Isso significa que, nele, as imagens agem e reagem umas sobre as outras, construindo uma unidade orgânica, uma conexão lógica ou, mais

1. As ideias apresentadas neste texto são explicitadas na parte 8 de meu livro *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

2. No fundo, Deleuze pensa o cinema a partir dos conceitos bergsonianos de imagem, movimento e tempo.

precisamente, encadeando a percepção e a ação por meio da afecção, que são as três variedades da imagem-movimento.³ Assim, a imagem-movimento do cinema clássico apresenta uma imagem indireta do tempo a partir da composição, da conexão, do agenciamento de imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afecção.

A esses três tipos de imagem correspondem três tipos de plano cinematográfico. À imagem-percepção, que pode ser objetiva ou subjetiva, corresponde o plano geral. À imagem-afecção corresponde o *close*, o primeiro plano. A imagem-afecção é o *close*, e o *close*, embora nem sempre, é basicamente o rosto, que pode ser reflexivo, quando pensa alguma coisa, ou intensivo, quando sente alguma coisa. À imagem-ação corresponde o plano médio. E como um filme nunca é feito com um único tipo de imagem, a composição, o agenciamento, a conexão dos diversos tipos de imagem é essencial. Lembro de Deleuze numa aula, dando um exemplo de um faroeste fictício: numa pradaria, o mocinho vê os índios no alto de uma montanha em plano geral (imagem-percepção); os índios se precipitam sobre ele, em seus cavalos, e atiram suas lanças e suas flechas, em plano médio (imagem-ação); *close* do mocinho que é atingido por uma flecha em pleno olho (imagem-afecção). Nesse sentido, o cinema clássico, cinema da imagem-movimento, se define pela montagem, que dá uma imagem indireta do tempo ao encadear os diversos tipos de imagem em função da ação.⁴

Se o cinema clássico é um cinema de ação é porque no encadeamento sensorio-motor a ação é o fundamental. O encadeamento das imagens existe em função da ação. As forças do meio agem sobre um personagem criando uma situação na qual ele é

3. Deleuze deduz os tipos de imagem-movimento – percepção, afecção, ação – a partir do conceito bergsoniano de imagem tal como é definido no primeiro capítulo de *Matéria e memória*.

4. Sobre a montagem no cinema clássico, cf. Gilles Deleuze. *L'image-mouvement (I-M)*. Paris: Minuit, 1983, principalmente o capítulo III.

tomado, o personagem reage, respondendo com uma ação a essa situação, e o resultado é uma nova situação, uma situação modificada. Produz-se, assim, uma representação orgânica, um liame, um encadeamento sensório-motor. E isso pode se dar pela passagem de uma situação global a uma situação transformada por intermédio de uma ação, no sentido de que a situação impregna o personagem, e o personagem impregnado detona uma ação que modifica a situação. Mas isso também pode se dar pela passagem da ação à situação e daí a uma nova ação. A ação, que avança às cegas, desvela parcialmente uma situação, e esta leva a uma nova ação.

Um exemplo de cinema de ação, modelo do gênero, é a primeira sequência de *Mabuse, o jogador*, de Fritz Lang, filme mudo de 1922, no qual se encadeiam de maneira cronometrada: Mabuse que olha o relógio enquanto se disfarça, um roubo de documentos comerciais num trem, sua recepção num carro em movimento, alguém que telefona de um poste de linha telefônica, e Mabuse, o chefe dos bandidos, que recebe o telefonema dizendo que tudo deu certo. Em seguida, tem-se a repercussão dessa ação na bolsa, com a baixa e a alta das ações e o ganho de Mabuse.⁵

Por várias razões – econômicas, sociais, políticas, morais, artísticas – o cinema de ação entra em crise, depois da Segunda Guerra. Essa crise significa que não se acredita mais que uma situação dê lugar a uma ação capaz de modificá-la, nem que uma ação possa forçar uma situação a se revelar mesmo parcialmente. Quer dizer, essa crise leva ao questionamento dos liames sensório-motores constitutivos da imagem-ação, dando nascimento a um cinema que exige cada vez

5. Cf. I-M, p. 102.

mais pensamento. Em que sentido? No sentido de que, nesse novo cinema, a percepção não se prolonga mais em ação, mas, deixando de existir em função da ação, se relaciona diretamente com o pensamento, sem o intermédio do movimento.⁶

A criação de um novo tipo de imagem, que liberta o cinema da imagem-movimento, se deve ao neorrealismo italiano. Para Deleuze, o peso da tradição do cinema americano, como cinema de ação, impedia que ele fosse transformado de dentro, pondo radicalmente em questão a imagem-movimento. Ao contrário, a Europa tinha mais liberdade para isso. E foi primeiro na Itália que se produziu a grande crise da imagem-ação: com Rossellini, De Sica, Fellini, Francesco Rosi. Isso porque, diferentemente da França, a Itália era um país derrotado na guerra, mas, diferentemente da Alemanha, também derrotada, ela dispunha de uma indústria cinematográfica que havia relativamente escapado do fascismo e, além disso, podia invocar a resistência (como em *Paisà*, de Rossellini, feito entre 1944 e 1946).

Deleuze apresenta cinco características dessa nova imagem responsável pelo questionamento da imagem clássica e do esquema sensorio-motor.⁷ Primeiro, contrariamente a uma situação globalizante que caracteriza o cinema de ação, as situações se tornam dispersivas, lacunares, com múltiplos personagens, que às vezes aparecem como principais, às vezes tornam-se secundários, personagens entre os quais as interferências são pequenas. Como em *Roma, cidade aberta* (1945) e *Paisá* (1946) de Rossellini. Segundo,

6. Cf. I-M, p. 278-9. A relação que Deleuze estabelece entre percepção e ação para caracterizar os dois tipos de cinema me parece livremente inspirada em Bergson no sentido de que, para este, se a percepção é normalmente orientada para a ação, a percepção artística, isto é, liberta da percepção pragmática, interessada, seletiva, é capaz de revelar com intensidade o real.

7. Em *Image-Mouvement* (p. 279-283) essa análise é feita a partir do cinema americano do pós-guerra de Altman, Cassavetes, Sidney Lumet, Scorsese.

diferentemente de um fio condutor ou da forte conexão que ligava os acontecimentos uns aos outros no cinema de ação, as ligações, os encadeamentos entre as imagens se tornam agora fracos, aparecem agora enfraquecidos como se existissem por acaso. Como em *Ladrão de bicicleta* (1948) e *Umberto D* (1952) de Vittorio De Sica. Terceiro, as ações ou as situações sensório-motoras são substituídas por personagens que erram sem reagir ao que lhes acontece. O passeio, a perambulação, a errância fazem com que os personagens estejam em um contínuo ir e vir destacado da estrutura de uma ação. Como em *Os boas-vidas* (1953) de Fellini. Quarto, a tomada de consciência dos clichês físicos e psíquicos, dos estereótipos, dos lugares-comuns: imagens sensório-motoras das coisas. Essa nova imagem mostra que, para as pessoas se suportarem, é preciso que a miséria externa insuportável atinja as consciências. Como em *Viaagem à Itália* (1954) e *De crápula a herói* (1959) de Rossellini e *O xeiقة branco* (1952) de Fellini, que denunciam a fabricação dos clichês. Quinto, a denúncia de um complô organizado por um poder difuso que faz circular os clichês. Trata-se do complô de um poder que se exerce, sobretudo, pela vigilância e para a qual a informação ou os meios de comunicação desempenham um grande papel. Como em *O bandido Giuliano* (1961) de Francesco Rosi, que apresenta a imposição de papéis pelo poder.

Cinco características, portanto, estão na base da nova imagem: a situação dispersiva, lacunar, as ligações fracas entre as imagens, a errância dos personagens, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia de um complô. Ou mais precisamente, essas cinco características da crise da imagem-ação são a condição negativa da nova imagem pensante, que se dá precisamente com o surgimento de situações óticas e sonoras puras, capazes de romper com o esquema sensório-motor. E com isso Deleuze quer dizer que é pela criação de situações óticas e sonoras puras que o cinema impede a percepção

de se prolongar em ação para relacioná-la diretamente com o pensamento e com o tempo.⁸

Estou querendo dizer que, com a criação de situações óticas e sonoras puras, o neorrealismo realiza a substituição do cinema de ação por um cinema de *voyance*, de vidência. Trata-se de um cinema visionário, que substitui a simples visão, a visão empírica, por uma visão pura ou superior, por um “uso superior” da faculdade de ver, um “exercício transcendental” da faculdade de sentir. E a importância dessa visão é que ela suspende o reconhecimento sensório-motor da coisa ou a percepção de clichês, proporcionando um conhecimento e uma ação revolucionários. Esse cinema moderno se dá conta de que os esquemas sensório-motores não permitiam ver o mundo, se dá conta de que eles reproduziam clichês, davam respostas prontas. E, ao mesmo tempo, ele é capaz de escapar dos clichês criando uma verdadeira imagem. Pois, para Deleuze, não vivemos propriamente num mundo de imagens, mas num mundo de clichês. E é necessário procurar e encontrar uma saída.

Eis um texto fundamental a esse respeito:

Vemos, sofremos uma poderosa organização da miséria e da opressão. E não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportando-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos desviar quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, para assimilar quando é belo demais [...] percebemos apenas o que temos interesse de perceber em função de nossos interesses econômicos, de nossas crenças ideológicas, de nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês.

8. Gilles Deleuze. *L'image-temps* (I-T). Paris: Minuit, 1985, p. 9-10.

Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se interrompem, pode aparecer um outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura [...] que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal [...]⁹

Trata-se de um cinema em que o personagem registra mais do que age e tem a revelação ou a iluminação de alguma coisa de intolerável, de insuportável, de uma situação impossível de ser vivida; um cinema em que se percebe alguma coisa forte demais, poderosa demais, injusta demais, uma brutalidade visual e sonora insuportável que excede nossa capacidade sensório-motora.¹⁰ Ao se desvincular do esquema sensório-motor, que existe em função da ação, a percepção do personagem – e do espectador – atinge seu limite, seu limiar de intensidade, sendo capaz de ir além dos clichês que impedem de ver o que o real tem de insuportável, inaceitável, que impedem uma relação direta com o real. A imagem ótico-sonora pura, ao revelar que nossas relações habituais com o mundo são convenções para fazê-lo tolerável, e nos tornar obedientes, conformados, revela o que não se vê, o imperceptível. O que é interessante, o que interessa a Deleuze é perceber o imperceptível, dizer o indizível, pensar o impensável.

A substituição das situações sensório-motoras por situações óticas e sonoras puras capazes de produzir novos modos de compreensão e de resistência pode ser observada em Visconti, Antonioni, Fellini. Mas, quanto a essa visão profunda do intolerável, eu chamaria

9. I-T, p. 31-2.

10. Na época em que estudava o cinema moderno, Deleuze elogiou duas vezes Foucault como um vidente que via o intolerável, alguém para quem pensar era reagir ao intolerável. Cf. *Deux régimes de fous (Textes et entretiens 1975-1995)*. Paris: Minuit, 2003, p. 256; e *Pourparlers (1972-1990)*. Paris, Minuit: 1990, p. 140.

a atenção para Rossellini. Para *Europa 51* (1952), em que uma burguesa, depois da morte do filho, que se suicidou por falta de amor, aprende a ver quando seu olhar deixa de ser a de uma dona de casa burguesa ocupada com a vida mundana. É assim, por exemplo, que ao substituir uma amiga pobre, por um dia, como trabalhadora, ela descobre o que é o trabalho numa fábrica, e sintetiza sua experiência ao dizer: “vi condenados”. Irene, a personagem principal de *Europa 51*, viu o que há de intolerável no mundo do trabalho. E acaba internada num hospício. Mas eu ainda chamaria a atenção para *Stromboli* (1951), também de Rossellini, no qual uma estrangeira, refugiada de guerra num campo de prisioneiros italiano, vendo-se sem saída, aceita casar com um soldado italiano, um pescador siciliano. Eles vão para Stromboli, ilha da costa da Sicília, de onde o pescador é originário, e ela logo percebe que foi parar numa outra prisão. É então que, depois de se sentir incapaz de uma reação que possa atenuar ou compensar a violência do que vê na ilha italiana, como na pesca do atum e na erupção do vulcão, ela tem uma revelação profunda da vida, parecendo ter compreendido alguma coisa de fundamental.

Em suma, com a revolução neorrealista, que supera a crise do cinema clássico, tornando-se o marco do cinema moderno, o contínuo sensório-motor é desfeito, as percepções já não se prolongam em ações, a conexão lógica, orgânica, das ações e reações se enfraquece. Mas nem por isso as pessoas se tornam passivas. Pois, com a mudança tem-se a passagem de um cinema de ação a um cinema em que a percepção assume uma função de vidência (*voyance*); um cinema que eleva a faculdade de ver a um limiar de intensidade que a liberta do simples reconhecimento; um cinema que dá uma visão pura, superior, transcendental; um cinema que ensina a ver o intolerável, o insuportável, algo grande demais, forte demais, terrível demais. Eu diria para concluir: um cinema que cria

personagens que compreendem ou conhecem o que o mundo tem de intolerável, com o objetivo de resistir – pois resistir é diferente de reagir –, com o objetivo de contribuir para a criação de novas formas de vida, ou de um novo tipo de relação do homem com o mundo.