

## FILOSOFIA EM TEMPO DE CINEMA

Por Luiz B. L. Orlandi

Jogos de palavras nem sempre colaboram para o bom andamento da reflexão. Dizer que Deleuze, um filósofo-cinefilo, pode parecer um jogo assim condenado. Mesmo porque não, menor seu interesse pelas outras artes, pela literatura (com seu Proust e os signos), pela literatura "menor" (com Kafka), pelo teatro, como o de Marcelo Bene (Superpositions), pela pintura, como a de Francis Bacon (Logique de la sensation), pelo barroco, pelo tempo musical, etc. O jogo de palavras ficaria quase insuportável se afirmássemos o seguinte: os escritos dedicados por esse pensador ao assunto cinema compõem uma verdadeira filocinesofia. Não uma cinefilosofia, mas uma filocinesofia, assim mesmo, com cinema trocando efeitos nos meandros da filosofia. Pouco importa acharmos feio ou bonito esse composto. O que vale, sua pertinência teórica, sua capacidade de corresponder ao trabalho conceitual de uma filosofia, assim mesmo, intrínseca e extrinsecamente aberta aos desafios teóricos suscitados por esse movimentado campo de configurações estéticas. Resumamos a confirmação disso.

A primeira coisa que chama a atenção tem a simplicidade desta pergunta: como, possível um filósofo interessar-se tanto por cinema? Afinal, não estaria morta a própria arte? Que dizer, então, do cinema, essa coisa enrolada no dinheiro e na indústria, espalhando sua própria "morte" através da sua "mediocridade quantitativa"? Cinema 1: a imagem-movimento (Minuit, Paris, 1983; Brasiliense, SP, 1985, tr. de Stella Senra) já comportava quase trezentas páginas. Ganhamos agora Cinema 2: a imagem-tempo (Minuit, 1985; Brasiliense, 1990, tr. de Eloisa de Araújo Ribeiro) com número de páginas ainda maior. Felizmente, de gosto ler tudo isso. Trabalho teórico, sem dúvida, mas que capacidade de recuperar até mesmo as emoções vividas em face de tantos filmes! Recuperação por meio de um tratamento conceitual das ressonâncias e não por meio de fraseologias sentimentais suspiradas como efeitos das cenas de longe assistidas por uma teoria afastada e pretensamente abrangente.

Depois desses dois livros monumentais, Deleuze prefaciou uma coletânea de críticas cinematográficas escritas por Serge Daney (Cin, journal: 1981-1986, Cahiers du Cinéma, Paris, 1986). Esse prefácio, aliás, deixa ver como Deleuze se dedica ao tema. Nesse caso, reapresenta a periodização proposta por Daney num livro anterior (La Rampe, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1983), aproximando-a das três finalidades que Riegl atribuiu... arte: embelezar a natureza, espiritualizá-la e rivalizar com ela. Essas finalidades encontram-se incorporadas... periodização marcada por três funções da imagem cinematográfica, funções que se exprimem em três perguntas: a. que há para ver através da imagem? A arte da montagem corresponderia a essa questão inicial. b. Que há para ver na própria imagem ou como ver a própria imagem? O papel da montagem, agora secundário, valorizando-se o plano-sequência, assim como novas formas de composição e associação. c. Como inserir-se, como introduzir-se na própria imagem? Em relação a essa última pergunta que se estabelece um duplo-problema: o da pesquisa de novas combinações áudio-visuais no

cinema e o do desenvolvimento próprio da televisão, objeto, justamente, desse novo livro de Daney.

Quero dizer que esse filósofo pode dedicar-se tanto ao estudo do cinema, justamente porque o seu modo de pensar não sobrepõe e nem se funde ...s cenas: , intervalar, percorre, flui, como quando, ao conversar com o crítico, não teme falar do interior das elaborações da própria crítica e nem se esquece de retomar os conceitos propostos pelos próprios cineastas. Introduce-se, assim, e sem a grosseria de tantos policiais do entendimento, no fluxo discursivo que desenvolve a apreensão pensante da problemática suscitada por essa arte aparentemente banal.

Com essa cuidadosa disponibilidade, Deleuze leva em consideração filmes de mais de cento e cinquenta criadores de obras que modulam o domínio dessa arte. Viaja, , claro, munido de um passaporte carimbado (ou tarimbado) pelas viagens outras em que vive, mormente as da história da filosofia, o que, em vez de ocasionar um prejuízo ao 'objeto', ajuda a marcar a própria singularidade do filósofo nessa história. Pensando nisso, evitamos uma ilustração: a de julgar que Deleuze aplique teses filosóficas sobre a matéria-prima cinema. Que não nos iludam suas constantes referências a Bergson e suas periclitadas guerrilhas contra o hegelianismo.

Não estamos diante de um cinema buscando luzes nos escritos de filósofos. A coisa , mais complexa. Prova-o o reconhecimento de que Bergson circunscreve indevidamente o cômico ao mecânico, pois uma nova comicidade acontece (com Jerry Lewis, por exemplo) quando a energia da personagem deixa de ser a instância originária do movimento, quando ela ,, isto sim, posta em órbita, quando , levada a vagar como que numa onda, num movimento de mundo tornado autônomo, diz ele (original: p. 89; tr: p.84).

Deleuze sabe que fazer filosofia não , dirigir-se a um conjunto de ideias prontas; , entregar-se com afinco ... prática dos conceitos, como ele diz, uma prática a ser julgada, justamente, nas suas interferências com as demais. Neste caso, a filocinesofia deleuziana pratica uma detalhada "colagem" de conceitos filosóficos no estudo do cinema, entendido este como "nova prática das imagens e dos signos". Trata-se de um estudo filosófico que se realinha no debate com os conceitos praticados por aqueles que, criadores ou críticos, estão mais diretamente ligados a essa arte. Um tal circuito não se deixa dizer como aplicação de filosofia a cinema. Ao contrário, e isto completa a resposta ... primeira pergunta: como ele já dizia, em 1968, no prólogo do seu magnífico *Diferença e repetição*, a "pesquisa de novos meios de expressão filosófica" deve entrar em relação com a "renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema" (orig.: pp.18-19; tr.br. Graal,RJ/SP,pp.4-5).

Esse tipo de articulação filosofia<>cinema se dá por reciprocidade de aberturas conceituais. ele que permite equacionar uma pergunta menos simples que a anterior: como , possível filosofar tanto e não reduzir o cinema ... ilustração de teses filosóficas? que essa filocinesofia energiza a si própria na medida em que captura conceitualmente, como principal, o desenvolvimento interno daquilo que caracteriza a prática cinematográfica: o devir das imagens e dos signos. Deleuze admira os grandes cineastas, não há dúvida. Mas não se trata de pensar o cinema a partir de cada um deles. Trata-se, isto sim, de pensar a singularidade dos filmes ao longo de um trabalho de apreensão desse devir das imagens e dos signos. como se o estudioso perguntasse: em qual esse filme, esse

plano, essa imagem modula, modifica, diferencia o fluxo em que mergulha? como se o domínio das imagens fílmicas comportasse uma problemática própria, aberta a ou ... espera de criadores capazes de nela inscreverem suas expansões ou soluções.

Um breve exemplo disso (e que de certo modo envaidece o leitor brasileiro) pode ser visto nas referências feitas a filmes de Glauber Rocha. Ao tratar de uma das diferenças internas ao cinema político, Deleuze considera uma distinção inspirada em Kafka, segundo a qual a literatura "maior" fixava a "fronteira entre o político e o privado", ao passo que, na literatura dita "menor", o privado era posto imediatamente como político. Pois bem, Deleuze assinala que o "cinema clássico" pratica o primeiro tipo de estratégia (visível nos filmes *A mãe*, de Poudovkine, *As vinhas da ira*, de Ford, etc), notando-se neles uma passagem, uma evolução do "Antigo ao Novo". Ora, no "cinema de 'agitação'" de Glauber Rocha (assim como no "nasserismo" de Chahine, ou no cinema negro de Charles Burnett, Robert Gardner, Haile Gerima e Charles Lanes) o que prevalece não, a "correlação" político-privado, mas, como na literatura menor, uma "compenetração", uma "coexistência", de tal modo que a "agitação não mais decorre de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo entrar em transe", estabelecendo-se, diz Deleuze, transe, passagens, transições, devires entre as instâncias, entre as partes confrontadas, no caso de Glauber, entre "a ideologia do colonizador, os mitos do colonizado, os discursos do intelectual". Obtem-se, desse modo, um "absurdo", chega-se a uma "forma de aberração", termos que Deleuze retira (mais um motivo de orgulho para nós) de um artigo publicado por Roberto Schwarz em *les Temps modernes* (julho de 1970). Por que isso acontece no cinema político moderno? porque ele não se constitui, sugere Deleuze, "sobre uma possibilidade de evolução ou de revolução, como o cinema clássico, mas sobre impossibilidades, ... maneira de Kafka: o intolerável" (cf.orig.:pp.284-291; tr.:pp.260-266).

É um outro exemplo mais complexo desse modo deleuziano de "falar com", expressão sublinhada por Giorgio Passerone, o tradutor italiano de *Mille plateaux*; exemplo do modo horizontal como Deleuze procura os conceitos visando dizer o fluxo de diferenciações das imagens e signos cinematográficos; exemplo de um cuidado analítico capaz de manter o domínio estudado em sua vibração própria, não reduzindo-o ... ilustração de teses ou ... psicologias de consumidor, mas não se deixando também engambelar pela parafernália terminológica de ciências da linguagem, dosando usos e evitando costumes e abusos redutores. O exemplo privilegiado está nos trechos dedicados ... passagem da imagem-movimento ... imagem-tempo, justamente os sub-títulos de cinema 1 e cinema 2, respectivamente.

Pois bem, embora seja impossível reproduzir aqui o desenrolar dos argumentos, convém assinalar que essa passagem implica a determinação das espécies de imagens que se deduzem da própria imagem-movimento, entendida, esta, com parcial apoio em Bergson, como "matéria não linguisticamente formada", materialidade transformada em "matéria sinalítica" justamente pelas imagens que ela carrega em seu movimento: a imagem-percepção, a imagem-afecção, a imagem-pulsão, a imagem-ação, a imagem-reflexão e a imagem-relação (sendo que três desses seis tipos, o segundo, o quarto e o sexto são tirados de uma leitura transformadora da semiótica de Peirce). Por força da imagem-percepção, cada uma dessas imagens implica uma composição bipolar tal que a cada uma

correspondem signos de composição e pelo menos um signo de gênese, definindo-se o conceito de signo como "uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista da sua composição bipolar, seja do ponto de vista da sua gênese". em virtude desses signos embutidos que as imagens se combinam. Deleuze faz um levantamento de cerca de quinze desses signos atuantes nessas diferentes espécies da imagem-movimento.

Ora, que acontece com a imagem-movimento na passagem, por exemplo, do antigo realismo (N. Martoglio, B. Negroni, etc) ao neo-realismo (Rossellini, De Sica, etc)? Imagem-tempo começa com a retomada de uma questão aparentemente resolvida: como definir o neo-realismo? A questão se impunha, pois não mais se tratava de representar ou reproduzir um real já decifrado, mas de "visar um real a ser decifrado", um real "sempre ambíguo". A essa mudança correspondia uma perturbação no conjunto das imagens-movimento, ou melhor, uma presença estranha ao nível dos signos que se agitam nessas imagens. Do que se trata?

Trata-se da "emergência de situações puramente ópticas e sonoras" substituindo "situações sensorio-motoras enfraquecidas", sendo justamente isto o que define o neo-realismo, este "cinema de vidente, não mais de ação" (filmes de Visconti, Antonioni e Fellini a isso, por exemplo). Como tais situações de visibilidade e audição já não derivam de ações e nem se prolongam em ações, essa crise da imagem-ação deve ser pensada em correspondência com outros signos, que Deleuze chama de "óptico-signos" e de "som-signos". Corroendo a imagem-ação, esses novos signos põem em causa o conjunto da imagem-movimento. Em outros termos, rompido o liame sensorio-motor, o "intervalo de movimento" faz aparecer uma imagem propriamente distinta da imagem-movimento, justamente a imagem-tempo.

Em vez de uma "imagem do tempo", em vez de uma representação indireta do tempo, antes propiciada pela posição do todo através da montagem executada sob o império da imagem-movimento, vale dizer, sob o império do movimento normal, isto é, dotado de "centros", tem-se agora uma "promoção do movimento aberrante" correspondendo a uma "apresentação direta do tempo". Pela "aberração do movimento", o tempo se "libera", escapa da "subordinação ao movimento normal", revelando-se como "abertura infinita", na expressão de Schefer. Mais ainda, o movimento aberrante dá um outro e importante testemunho: o da "anterioridade" do tempo em relação a "todo movimento normal definido pela motricidade".

A análise detalhada da imagem-tempo, preparada pelo estudo da imagem-lembrança e da imagem-sonho, tem início num dos mais belos e importantes capítulos do livro: "os cristais de tempo", expressão que Deleuze recolhe de Guattari. Impossível reconstituí-lo aqui, com sua trabalhada caracterização dos quatro estados do cristal-tempo: a. seu estado ideal de cristal perfeito (imagens de Ophüls); b. o estado em que o cristal deixa ver o tempo "em seu duplo movimento de fazer passar os presentes, de substituir um deles por outro no rumo do futuro" (filmes de Renoir identificando a liberdade com o futuro); c. o estado do cristal apreendido em "sua formação e crescimento, referido aos 'germes' que o compõem" (filmes de Fellini, com suas imagens bipolares e cruzadas em presentes que passam a caminho da morte e em passado que "se conserva" retendo o "germe de vida", da

vida, este impensado da filosofia; d. o derradeiro estado do "cristal em decomposição", testemunhado de modo exemplar pelos filmes de Visconti, a respeito dos quais Deleuze destaca quatro elementos básicos: 1. o "cristal sintético" (mundo aristocrático presumidamente subtraído ... natureza e ... história); 2. processos de decomposição do cristal, irrompendo por força da natureza julgada exterior (apodrecimento dos dentes de Luis II, por exemplo); 3. duplicação da decomposição natural pela força da história (guerras, ascensão de novos ricos, etc); 4. finalmente, o mais importante elemento, o que "assegura a unidade e a circulação dos demais", qual seja, a "revelação de que algo chega tarde demais". Esse poderoso tarde demais, analisado em vários níveis, culminando no reconhecimento de que, através dele, em Visconti, "o Belo se torna verdadeiramente uma dimensão", justamente a quarta.

Poderíamos ficar com esses flagrantes do livro e considerá-los suficientes para suscitar o interesse dos apreciadores de boa leitura. Todavia, há uma terceira pergunta a ser feita, mais complexa que as anteriores, embora sua resposta deva ser necessariamente transferida para outras meditações: como resolve Deleuze o aparente paradoxo existente entre sua estratégia filosófica, voltada para um pensamento sem imagem, e sua reconhecida afeição pelo cinema, essa arte tão exímia em nos envolver com suas imagens? Uma filosofia que pretende relançar a cada instante a reversão do mundo da representação volta-se com extremo interesse e cumplicidade para o mundo das imagens cinematográficas. Que astúcia poderia estar armando essa razão filosófica com seu interesse? Encontrada a exposição sensível do tempo como exigência interna da própria história do cinema, que se tem depois disso? Para Deleuze, a liberação da imagem em relação aos liames sensorio-motores, a reversão da imagem-ação, portanto, não para nas "revelações poderosas e diretas" da imagem-tempo (dos "crono-signos"), mas se abre também ... "imagem legível" (com seus "lekto-signos", isto é, "o expresso de uma proposição"). Finalmente, ela se abre ... "imagem pensante" (com seus "noo-signos": filmes de Antonioni operando "reenquadramentos como funções de pensamento" (orig.:p.35; tr.:p.34-35). Seria ardil de filósofo colocar o "pensamento" como sendo o "objetivo mais elevado" da própria "essência do cinema", uma essência, aliás, que não se confunde com a "generalidade dos filmes"? Mas não podemos esquecer que o próprio pensamento se deixa por em causa nessa aproximação. Basta lermos esse trecho a propósito do Macbeth, de Kurosawa: "o cinza, o vapor, a neblina constituem 'um aquém da imagem', que não, um v, u indistinto colocado na frente das coisas, mas 'um pensamento, sem corpo e sem imagem'". Está em pauta nessa aproximação justamente as "potências do falso" (orig.:pp.219.220; tr.:pp.203,204). Os simulacros se interpenetram.

luiz b.l. orlandi

(dep.de filosofia-ifch-unicamp)

junho de 1990

...