

Imagem-pensamento: Deleuze e a função pedagógica do cinema

Image-thought: Deleuze and the pedagogical function of the cinema

Auterives MACIEL JÚNIOR*

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO – PUC-RJ/BRASIL

Sérgio Franklin de Assis*

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UERJ/BRASIL

RESUMO

Este artigo traça uma breve genealogia da função pedagógica da imagem cinematográfica. Partindo dos diálogos que o filósofo Gilles Deleuze criou com a sétima arte nas décadas de 70 e 80, o texto apresenta alguns dos conceitos criados por ele ao flagrar as profundas relações existentes entre cinema e pensamento. O objetivo é questionar a permanência da atividade cinematográfica como resistência em um momento de ampliação e solidificação da presença do audiovisual com funções sociais e de controle.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia. Deleuze. Cinema.

* Sobre os autores ver página 59.

ABSTRACT

This article outlines a brief genealogy of the pedagogical function in film image. Setting off from philosopher Gilles Deleuze's dialogues with the seventh art in the 70's and 80's, the analysis employs some of the concepts coined by him when recognizing the deep relations between cinema and thought. The objective is questioning the permanence of filmmaking as resistance at a time of widening and solidifying presence of audiovisual with social and control functions.

KEYWORDS: *Philosophy. Deleuze. Cinema.*

1 Introdução

Para além da função recreativa e comercial, o potencial pedagógico do cinema tem despertado interesses ao longo da sua trajetória seja no que tange à produção, distribuição ou exibição de filmes. A possibilidade de pensar e forçar a pensar com imagens móveis é um dos atributos do cinema desde que seus fundamentos começaram a se estabelecer.

De início, é necessário interrogarmos o que viria a ser esta pedagogia da imagem no cinema, como se atualizaria e que funções cumpriria. Pretendemos colocar estas questões partindo de conceitos e ideias criados pelo intenso diálogo que o filósofo Gilles Deleuze estabeleceu com o cinema, condensado nos volumes *Cinema 1: a imagem-movimento* e *Cinema 2: a imagem-tempo*, além das entrevistas concedidas à revista *Cahiers du Cinéma* e do prefácio do livro *Ciné-Journal*, escrito como uma carta a seu autor, Serge Daney, intitulada “Otimismo, pessimismo e viagem”¹.

A proposta é observar tal função pedagógica para além das condições sociais que a possibilitam, direcionando – como seria próprio ao filósofo, ao artista ou ao crítico – a questão ao cinema e à sua relação com o pensamento, verificando, para além do conteúdo abordado, seu potencial de fomentar devires e liberar a vida do controle social a partir do que lhe é próprio: ser a arte do movimento automático.

¹ As entrevistas e a carta a Daney foram publicadas no Brasil na coletânea *Conversações*, Editora 34, 1ª edição, 1992.

Na carta-prefácio a Serge Daney, Deleuze propõe uma periodização da história do cinema em três grandes momentos, definidos a partir da função que a imagem cinematográfica cumpre em cada um deles. No primeiro momento, que pode ser expresso na questão “O que há para ver por detrás da imagem?”, a função seria a de embelezamento do mundo. A partir de uma montagem orgânica, onde é construído forte vínculo entre uma imagem e outra, cria-se a impressão da realidade, com o objetivo final de proporcionar gozo estético e sensação de mudança pela passagem do tempo – adquirida de forma indireta pela montagem como expressão do todo das imagens. Nesse momento há também um pensamento que se depreende destas imagens, e que verificaremos posteriormente.

A função pedagógica é a característica básica do segundo momento do cinema proposto por Deleuze. É quando a montagem perde o protagonismo de característica específica do filme e dá lugar ao plano-sequência: planos fundamentalmente de maior duração, elaborados para narrar em si uma sucessão de acontecimentos dramáticos. A questão deixa de ser o que há para ver por detrás da imagem e passa a ser “O que há para ver na imagem?” e “até que ponto posso sustentar aquilo que vejo?”. Não há mais uma sensação de mudança temporal restrita à montagem, mas sim um tempo que se revela dentro da imagem. O pensamento passa a se expressar na imagem e não no resultado da montagem. Torna-se uma pedagogia do olhar, um ensinar a ver.

No terceiro momento, a possibilidade de criar beleza e pensamento é substituída pela função social do controle², quando a imagem se agencia a outros poderes. A questão passa a ser o fascínio pela técnica, quando o que se proporciona ao espectador é deslizar sobre imagens, passar para dentro da imagem.

O horror provocado pela propaganda de Estados totalitários, assim como a ascensão da TV (submetida a uma função social a partir de

²Controle é como Deleuze (1994, p. 219-220) define, a partir de Burroughs, o regime que substituiria o das sociedades disciplinares, analisadas por Foucault e que entraram em crise a partir da Segunda Guerra Mundial: “Encontramo-nos numa crise generalizada de todos os meios de confinamento, prisão, hospital, fábrica, escola, família. [...] Trata-se apenas de gerir sua agonia e ocupar as pessoas, até a instalação das novas forças que se anunciam”.

seu agenciamento com o poder e o controle), são alguns pontos comuns na história do audiovisual no mundo. Seus desdobramentos colocaram em xeque a função transformadora do cinema, levando-nos a questionar de que forma seria possível, hoje, retomarmos essa potencialidade. A princípio, porém, faz-se necessário entender melhor esta potência transformadora do cinema.

2 A arte do movimento automático

Aqueles que fizeram e pensaram o cinema tinham em mente uma ideia matriz: no cinema o movimento é automático, isto é, o plano como imagem-móvel consome um tempo que lhe é imanente. Isso significa que o movimento não depende mais de um móvel, de um corpo, que o execute. O plano sobre a tela escura é um bloco de movimento-duração. Sendo assim, o movimento não é mais como nas artes dramáticas – onde o ator se encarrega de executá-lo –, nem tampouco deve ser reconstituído pelo pensamento – caso específico da pintura.

Ora, quando o movimento se torna, nas condições industriais que caracterizam a nova arte, um bloco de vibrações sensoriais que dura na continuidade do filme, são as condições da experiência estética que se encontram na sétima arte, enfim, realizadas: reunir movimentos óticos e acústicos capazes de afetar imediatamente aquele que faz a experiência – o espectador –, forçando-o a pensar com recursos hipnóticos e afetivos que, em suma, desencadearão nele uma carga de sensações que o conduza à intuição da ideia. Deleuze tem razão quando diz, a respeito do cinema, que 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*” (DELEUZE, 1990, p. 189, grifo do autor).

No cinema, o plano, como imagem-móvel, afeta imediatamente a percepção, tornando-se então a matriz do filme, isto é, a imagem indispensável para dramatizar a ideia e produzir os seus efeitos no pensamento do espectador. Resta saber como se dará a relação entre o

sensível e o inteligível, entre o pensamento e a sensibilidade na construção do filme³. Talvez o cinema só tenha alcançado sua essência estética no momento em que, através da montagem, desenvolveu-se a possibilidade de tornar uma ideia pensável, seja através da narração, de histórias fictícias ou da exposição de estados óticos puros (como no caso do cinema experimental). O fato é que, com a invenção da montagem, o destino estético do cinema se desvelou: externar através da composição de imagens-móveis um pensamento, uma ideia; fazer ver o inteligível ou, no melhor dos casos, forçar a pensar.

O cinema, como criação do pensamento, é, assim, a expressão, através da composição de imagens-móveis, de uma ideia criada, ideia essa que pertence à especificidade do seu campo, que se apresenta como um problema singular imanente ao próprio cinema, não possuindo nenhuma característica universal. Ou seja, o pensamento no cinema é inseparável do veículo audiovisual, das imagens óticas e sonoras automoventes, sendo sua ideia o que é expresso pelo agenciamento de tais imagens.

3 Forçando a pensar: o caso Eisenstein

Haveria então, desde o início do cinema, e por suas especificidades, a potencialidade de forçar o pensamento, já que, se concordarmos com Heidegger, o homem tem a possibilidade de pensar, mas esse possível não garante que sejamos capazes de fazê-lo. O cinema, para muitos dos seus criadores e pensadores, teria, sim, o poder de forçar-nos a pensar a partir daquilo que lhe é próprio: o choque entre imagens-móveis. “Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês” (DELEUZE, 1990, p. 190).

O cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948) foi um dos primeiros criadores do cinema a pensar a imagem-movimento como um artifício para forçar o pensamento. Seu cinema, realizado após a revolução bolchevique, é concebido como o “do soco”, das oposições;

³Esses conceitos são plenamente desenvolvidos no capítulo 7 do *Imagem-Tempo*: “O pensamento e o cinema”, e no ensaio de Eisenstein, também publicado no Brasil, *A forma do filme*.

é orgânico, levando o espectador da imagem ao todo (montagem) e do todo à imagem. A articulação das imagens através da montagem expressa aquilo que Eisenstein (2002, p. 76) chama de tempo, ou seja, a quarta dimensão do cinema.

Num primeiro movimento deste procedimento, o importante é estabelecer oposições de todo tipo, sobrepujadas por uma unidade vertical que confira ao filme totalidade orgânica e mudança qualitativa no tempo. Nessa atitude de vanguarda, Eisenstein propõe um cinema intelectual, cuja montagem se torna a própria expressão do pensamento. Para ele, é preciso estabelecer uma harmonia entre os opostos de tal maneira que o resultado – síntese dialética que o filme deve encenar – produza um choque no sistema nervoso que torne possível o ato de pensar.

Esse primeiro movimento deve ser acompanhado de um segundo, que produza um correlato afetivo para a plenitude intelectual alcançada pela montagem. Nesse caso, é preciso que o todo já esteja presente na imagem, ainda que de forma obscura e inconsciente, verificando-se tão somente no seu aspecto passional ou afetivo. As relações entre as imagens-móveis devem liberar sinais que expressem o movimento emocional do pensamento. Em outras palavras, a mudança deve ser sentida, assinalada por aspectos emocionais que a imagem deve expressar.

Há ainda um terceiro aspecto, o movimento pragmático, que se consoma na ação motriz das massas e que transformará a situação da trama. Nesse movimento – que completa os outros dois – é o vínculo sensório-motor⁴ do homem com o meio, ou a natureza, que se desdobrará na narração. No cinema clássico, muito bem expresso por Eisenstein (2002), a narração deve ter sempre como ponto de partida uma ação que transforme uma situação, instaurando uma nova ordem onde o homem – herói individual – ou a massa – como queria o cineasta russo – opere o processo de mudança que o todo deverá expressar.

Eisenstein comparece aqui como um exemplo que expressa sinteticamente a função da imagem nesse período, definido pela arte

⁴ Henri Bergson, em *Matéria e memória*, define o aparelho sensório-motor como aquele desenvolvido pelos seres vivos para atingir seus objetivos práticos. Nele, órgãos de percepção recebem o movimento e o transmitem ao cérebro, promovendo afetos que, após analisados, são devolvidos ao meio a partir de órgãos motores que empreendem movimentos – a ação sobre o meio.

da montagem. A imagem cumpre a função, nesse momento, de um suplemento de ver. Sempre o que haverá por detrás de uma imagem será uma outra imagem.

Assim sendo, devem haver relações com uma totalidade, que só podem ser pensadas em uma tomada de consciência superior; havendo também um pensamento inconsciente, que se apresenta em cada imagem, figurado em aspectos afetivos; havendo, enfim, uma relação pragmática entre o mundo e o homem, entre natureza e pensamento.

O cinema então descobriu seu poder: forçar a pensar e produzir efeitos na subjetividade humana que revolucionem a maneira de sentir e de agir. Apesar de, em Eisenstein (2002), esses procedimentos estarem a serviço do pensamento dialético, seus elementos básicos aqui descritos se encontram presentes em todo cinema da imagem-movimento: no Western norte-americano no Expressionismo alemão ou no Lirismo francês.

4 A pedagogia do olhar: aprendendo a ver na imagem

O que se passou com esse cinema no período que culminou na segunda grande guerra? O que ocorreu com sua ambição totalizante de arte das massas, que prometia revolução e pensamento?

O sonho revolucionário e estético desse grande cinema morreu. Seu poder hipnótico foi utilizado pelo Estado; o fascismo se apropriou da sua potência. De Hitler à Hollywood, a violência que antes era potência imanente à imagem foi se confundindo com a violência representada, encenada com fins totalitaristas e soberanos, onde a ambição de forçar a pensar cedeu lugar a estratégias comemorativas das piores ideologias.

Distorcido, o grande realismo já não encontrava lugar de desenvolvimento em um mundo que se transformava. A sétima arte sofreu, então, seu primeiro grande colapso.

Ao final da Segunda Guerra Mundial, coube ao cinema o desafio de repovoar o mundo com imagens, preenchendo o deserto que havia se instalado com o horror dos Estados totalitários. No entanto, para que isso fosse possível, era necessário que o cinema retomasse o vínculo

perdido com o pensamento estético e assumisse de novo a sua própria vocação estética. Inauguraria, assim, seu segundo período.

De acordo com Deleuze (1992, p. 90), surge aí uma segunda função da imagem, expressa em questões inteiramente novas: não mais “o que há para ver por trás de uma imagem?” e sim “o que há para ver na imagem? É possível sustentar o que eu vejo em um único plano?”.

Nesse novo período, que se inicia com o Neorrealismo, a montagem torna-se secundária e o plano-sequência passa a ser cada vez mais utilizado. Agora, é necessário aprender a olhar as imagens, e não apenas visá-las à espera da imagem por vir. É o ideal da totalidade que se encontra posto em xeque, cabendo ao cinema inventar um novo tempo – imagens que desvelem imediatamente o tempo, sem a expectativa de uma unidade orgânica superior que viesse exprimir uma mudança qualitativa na realidade humana.

Uma pedagogia do olhar passa então a ser posta como função: aprender a ver na imagem o horror humano, o intolerável da banalidade cotidiana, o insuportável deserto que circunda o homem em sua fadiga, em seu desespero, em sua solidão.

Do Neorrealismo à *Nouvelle Vague*, do cinema do terceiro mundo ao novo cinema alemão, as invenções se multiplicam a serviço dessa nova pedagogia do olhar, que irá modificar profundamente a relação entre cinema e pensamento. Uma nova inflexão irá se impor.

Quando a primeira função cede lugar à segunda, o cinema de ação perde o posto para um cinema onde o que importa ver está na própria imagem. A função do cinema torna-se “ensinar a ver”. Um cinema de vidente substitui o cinema de ação do grande realismo. As fortes ligações estabelecidas entre planos e subsumidas à unidade da montagem cedem lugar aos falsos *raccords*⁵, aos cortes abruptos e irracionais, onde a narração deixa de exprimir o vínculo sensório-motor que ligava o homem ao mundo e à natureza. As imagens, construídas com movimentos lentos e planos longos, passam a durar na retina, suscitando um tempo direto

⁵ Em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Aumont e Marie (2003, p. 116-117) definem o falso-*raccord* como uma articulação entre os planos insuficientemente contínua que, no entanto, não impede a compreensão correta da história contada e só é “falso” na visão de uma “veracidade” convencional, a de uma certa continuidade do visível.

sobre a subjetividade, tempo esse que evidencia a mudança sem recorrer à totalidade da montagem. A mudança agora se desdobra dentro da imagem, no seu decorrer, em sua duração. Os espaços tornam-se cada vez mais desconectados, já que não há mais necessidade de passar a impressão de continuidade espacial, liberando potências afetivas que se conectam imediatamente com o sistema nervoso do espectador, novamente produzindo um choque (vocação do cinema por excelência), mas agora de inédita rela o com o pensamento.

Não existe mais um todo a ser pensado. Se já não passamos de uma imagem   outra, se já não há nada para ver atrás de uma imagem, isso deve significar que a montagem já não exprime mais uma totalidade, significando também que a realidade do pensamento desmoronou.

No cerne do pensamento, por não haver um todo a ser pensado, haverá, porventura, um ser pensante pleno ou, antes, um vazio irrespirável, uma terrível eros o⁶?   a nova forma de pensar que o cinema inaugura. No lugar de uma totalidade a ser descoberta por um pensamento que se exprime na montagem, a atividade do pensar irá se exercer nas fissuras dos cortes irracionais, nas falhas e nos vazios que se introduzem entre as imagens, forçando assim uma nova forma de pensamento onde o pensar se faz a partir de um fundo irracional, de uma cesura na instância goica – na faculdade pensante.

Nesse segundo período, o cinema desenvolveu a ambi o de tocar no cerne do pensamento, colocando a atividade do pensar como seu problema fundamental, seu objetivo mais elevado.

O que dizer dos cortes irracionais de Godard, que coloca lado a lado imagens que não criam uma sequência lógica, mas for am o espectador a pensar sua possível rela o? Como entender a narra o complexa do

⁶ A ideia de uma erosão intrínseca ao pensamento, Deleuze retira das análises do escritor e ensaísta Maurice Blanchot sobre as cartas escritas pelo ator e teatrólogo Antonin Artaud ao seu editor. Segundo Deleuze, no breve período em que acreditou nas potencialidades do cinema, Artaud, assim como Eisenstein, atribuía-lhe o poder de forçar o pensamento. No entanto, ressalta Deleuze, “há uma oposi o absoluta entre o projeto de Artaud e uma concep o como a de Eisenstein”: Para Artaud, trata-se também de “fundir o cinema com a realidade ótima do cérebro”, mas essa realidade ótima não   o todo, imaginado por Eisenstein,  , ao contrário, uma fissura, uma rachadura”. Diz ainda Deleuze (1990, p. 202-203): “Artaud vira pelo avesso o argumento de Eisenstein: se   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”.

“Ano Passado em Marienbad”, de Resnais e Robbie-Grillet, que mistura real e imaginário, misturando igualmente tempos que serão apresentados em uma sequência nada racional? Como entender a montagem nuclear de Glauber Rocha na “Idade da Terra”, que rompe com a montagem vertical, rompendo igualmente com o cinema narrativo?

Se falarmos do irracionalismo que invade o cinema, da loucura que ele procura explorar, das alucinações, dos sonhos e dos devaneios que ele procura exibir, estaremos, talvez, na direção correta. Mas é o pensamento que se toma como questão. Agora, o que o cinema procura explorar é a possibilidade de um pensamento estético que se depare pela primeira vez com o seu fundo irracional, ao mesmo tempo em que assume o desafio de expor a sua lógica.

O estatuto do cinema mudou nesse segundo período. Já não se encontra mais ligado a um pensamento triunfante e coletivo, mas a um pensamento arriscado, onde pensar torna-se uma mera possibilidade, um mero possível que o cinema não cansará de lembrar. Além da montagem, o cinema agora alcançou a pureza da imagem. Trata-se de uma nova tentativa estética: fazer coincidir o pensamento com o sensível puro, explorando o ser do sensível – ou melhor, entrando no ser do sensível.

5 Restabelecer a crença na vida: a tarefa do cinema moderno

O primeiro aspecto desta nova imagem, que não se presta mais à montagem orgânica e à narrativa como exposição do pensamento triunfante, é a quebra do aparelho sensório-motor. O espetáculo do horror encenado pelo totalitarismo produziu no homem uma perda dos vínculos com o mundo, tornando-o incapacitado de agir sobre ele. O cinema de imagem-ação desmoronou, pois já não parece possível crer numa ação eficiente que completaria o esquema iniciado na percepção e que, após a intermediação da afecção, resultaria na transformação do mundo. Se uma crise política instaura-se no pós-guerra, sendo provocada pela desconfiança que atinge todos os discursos ideológicos (sejam de direita ou de esquerda; fascismo ou comunismo), no cinema, a perda

da fé se expressará em filmes onde os personagens já não conseguem agir. É o que vemos no Neorrealismo, engendrado em uma Itália ainda ocupada pelas tropas nazistas, e nos cinemas novos que dele se desdobram em todo o mundo: “uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes” (DELEUZE, 1990, p. 9).

A tarefa desse cinema do pós-guerra – o Cinema Moderno – não será pequena: após o horror, restabelecer a crença no mundo e recriar sobre novos parâmetros os vínculos perdidos do homem com a natureza. Impossibilitado de agir, resta ao homem ver não mais uma imagem que se desdobra em uma outra imagem, mas a mesma imagem sustentada ao limite, função do plano-sequência: “até quando podemos sustentar aquilo que vemos?” A percepção (ver/ouvir) se conecta não à ação, mas ao tempo, inspirando uma nova pedagogia onde o pensamento é um impoder, uma erosão.

Desde seus primórdios, o cinema esteve vinculado à fé, seja ela religiosa ou revolucionária⁷. A tarefa de restabelecer os vínculos do homem com o mundo parece, portanto, passar pela conversão desta fé em uma nova crença: não mais religar o homem a um outro mundo, transformado ou transcendente, mas ao ser sensível, ao corpo; não filmar o mundo que deve ser transformado, mas registrar a crença que permite vincular mais uma vez o homem ao mundo.

Esta conversão é uma política e é uma estética. Ao falar dos filmes de Glauber Rocha (no capítulo intitulado “Cinema, Corpo e Cérebro, pensamento” do *Imagem-Tempo*), Deleuze observa que se havia nos seus primeiros filmes uma certa concepção do cinema clássico – de inspiração eisensteiniana –, esta logo se desmorona. Verifica-se desde logo a impossibilidade de pensar um telos revolucionário do pensamento – tal como em Eisenstein –, pois agora o povo é o que falta.

⁷ Concomitantemente, os movimentos cineclubistas, por exemplo, estiveram quase sempre vinculados a coletivos e partidos políticos de um lado, e à igreja e grupos religiosos do outro, não sendo poucas as vezes em que estes relevaram suas diferenças, articulando-se para a consecução dos seus objetivos (GUSMÃO; FARIAS, 2010, p. 159-190).

O que soou a morte da conscientização foi, justamente, a tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos, que faltava unir, ou que não se devia unir, para que o problema mudasse. É por aí que o cinema do terceiro mundo é um cinema de minorias, pois o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta [...] Constatando o fracasso das tentativas de fusão ou de unificação, em não reconstituir uma unidade tirânica e em não se voltarem novamente contra o povo, o cinema político moderno constitui-se com base nessa fragmentação, nesse estilhaçamento (DELEUZE, 1990, p. 262).

De fato, se Manuel (personagem de Geraldo Del Rey) parte ao encontro de um *telos* revolucionário, “onde a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo”, já, em “Terra em Transe”, Sara (Glauce Rocha) segue de encontro à câmera, aparentemente, sem meta nem fio de esperança. O povo não é aquele que Paulo Martins declara como um imbecil, este é apenas seu representante indicado pelas elites. O povo é um “extremista”.

Quando as forças que atuam no golpe civil-militar de 1964 desmontam a utopia revolucionária, o transe transforma-se no signo da pedagogia glauberiana: fazer tudo entrar em transe: “Uma produção de enunciados coletivos capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade: a invenção de um povo [...] fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir” (DELEUZE, 1990, p. 262), a força de sua invenção.

No entanto, estas invenções se encontram ameaçadas. O cinema moderno pode ter encontrado seu fim antes de concretizar suas potencialidades. Como ocorreu com o cinema clássico, sua morte prematura pode não ser natural. Se por um lado o totalitarismo político desautorizou o cinema da montagem como expressão de um todo; por outro, a assunção da televisão e sua associação com o poder (definindo-se pela técnica de controle social em detrimento de suas possibilidades estéticas e noéticas) parece ter inviabilizado a continuidade das pesquisas do cinema moderno e, junto, suas funções estéticas, éticas, políticas e pedagógicas.

6 A função estética como resistência

Tratemos agora do terceiro e último período. Nessa terceira função da imagem, o que está em questão não é mais saber o que se encontra atrás de uma imagem, nem tampouco como ver a própria imagem, mas sim “como se inserir nela, como deslizar para dentro dela, já que cada imagem desliza agora sobre outras imagens, já que o fundo de uma imagem é sempre já uma imagem, e o olho vazio é uma lente de contato?” (DELEUZE, 1992, p. 92).

A digitalização do processo de filmagem e o advento do computador e de recursos tecnológicos aplicados aos meios audiovisuais deu ao cinema novas possibilidades estéticas e noéticas. Por outro lado, o desenvolvimento de uma pedagogia do olhar (no qual o cinema moderno estava empenhado), não poderia mais evitar a extensão de suas pesquisas para o campo da televisão. Assim, não só Glauber e Godard, mas outros criadores do cinema moderno como Rossellini não se eximiram de levar suas pesquisas para a TV. Deu-se, então, o encontro entre cinema e televisão. Mas, enquanto o cinema buscava no vídeo e na televisão um meio transmissor para as novas funções da imagem, essa “assegurou para si antes de tudo uma função social, apropriando-se do vídeo, e substituindo as possibilidades de beleza e de pensamento por poderes inteiramente outros” (DELEUZE, 1992, p. 92).

A conjunção inevitável entre o mercado e a comunicação se estabeleceu, fazendo do controle dos meios audiovisuais a estratégia para a produção das novas subjetividades empenhadas nessa terceira etapa do capitalismo. O que dizer da sétima arte quando ela começa a se confundir com o marketing? Quando se torna veículo de “transmissão” de clichês, ou se entrega a um esteticismo vazio, de um olho vazio para um espírito petrificado?

7 Conclusão

Após apresentarmos brevemente como o cinema desenvolveu sua função pedagógica e sua relação com o pensamento, chegamos ao que não poderíamos ignorar: a relação inevitável entre cinema e indústria, que se desdobra, na contemporaneidade, entre cinema e mercado. Em uma

sociedade mundial de mercado onde o consumo é o traço característico, a atividade cinematográfica se vê controlada em seu processo criativo. A inovação é somente incentivada pelos grandes estúdios com a condição de alcançar um novo mercado. Os controles da função social dos meios de comunicação se tornaram estratégicos, ao mesmo tempo em que as intenções de produção de subjetividades capitalistas, aderidas às novas lógicas de consumo, se tornaram imperativas.

Mas se o cinema tem como inquietação central o pensamento, podemos dizer que, no decorrer de sua história, a questão “O que vem a ser o pensamento?” será sempre retomada. Sendo assim, como não imaginar sua possibilidade de resistência perante o controle exercido através da função social? Agora como todo exercício de poder pressupõe resistências, é legítimo esperar do cinema algum tipo de resistência, seja na sua produção ou na sua distribuição e exibição.

Se a função social dos meios de comunicação afeta a atividade cinematográfica, colocando-a na perspectiva do controle, resistir, para nós, só pode ter um único sentido: forçar a pensar criticamente o que estamos vivendo, gerando ideias que nos abram para novas possibilidades de vida.

Sob este aspecto, resistir é criar – e criar é, antes de tudo, gerar possibilidades de existência a partir da abertura imposta pelo ato de pensar.

A participação da atividade cinematográfica na criação de resistências ou linhas de fuga ainda é limitada, e não só no Brasil. Nosso mundo torna-se cada vez mais o das imagens. São elas, literalmente, a impressão digital do contemporâneo, acessíveis a todo uso. Não se pode, contudo, dizer que sua função social de controle tenha sido superada ou minimizada; ao contrário. Como facilmente pode se verificar em incontáveis exemplos, tal função apenas se ampliou e solidificou. Resta saber se ainda é possível a existência não “midiológica” das imagens.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DANEY, Serge. **A rampa**: Cahiers Du Cinéma 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Cinema**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. Post-Scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____. **Conversações**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1994. p. 219-220.

EISENSTEIN, Serge. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GUSMÃO, Milene Silveira. Memórias e ressignificações da formação humanística em práticas do consumo cinematográfico. In: GUSMÃO, Milene Silveira; FARIAS, Edson (Org.). **O mesmo e o diverso**: olhares sobre cultura, memória e desenvolvimento. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2010.

MACEDO, Felipe. Existe uma estética deleuzeana? In: ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. Rio de Janeiro: 34 Letras, 2000.

Recebido em abril de 2014.

Aprovado em maio de 2014.

SOBRE OS AUTORES

Auterives Maciel Júnior é professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e do Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica e Prática Clínico-Institucional UVA. Graduado e mestre em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e doutor em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Publicou entre outros, *Os Pré-Socráticos – a invenção da razão*. Rio de Janeiro: Odysseus, 2003. ISBN 85-88023-20-2; *A Questão da Interpretação*

no Século XX: Nietzsche, Freud e Heidegger. In: *A Psicanálise e o Pensamento Moderno*. Apres. HERZOG, Regina. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000; *Polifonias – clínica, política e criação*. Org. (et al.). Rio de Janeiro, 2005.

E-mail: aute@br.inter.net

Sérgio Franklin de Assis é jornalista da Associação de Docentes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ASDUERJ), graduado pela Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Nos anos de 1992 e 1993, cursou disciplinas de habilitação em Cinema do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF) e, entre os anos 2000 e 2002, disciplinas do Programa de Pós-Graduação da mesma instituição. Entre outros, publicou o artigo “O vermelho e o negro: impasse moral ou crise de representação: Amores Perros e outros bichos”, na revista *Síntese*, publicação do Cinusp Paulo Emílio, em 2002.

E-mail: assis.franklin@gmail.com