



33(1):155-168
jan/jun 2008

A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema

Jorge Vasconcellos

RESUMO – A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema. O cinema para Deleuze pode ser visto como campo de experimentação do pensar e uma forma extraordinária de pensamento. É possível não só pensar com o cinema, mas mostrar que o cinema pensa, inequivocamente por intermédio de seus realizadores. E mais que isso, que é possível fazer pensar através do cinema, pela profusão de suas imagens e de seus signos. Dito de outra maneira, agora problemática: podemos construir uma pedagogia das imagens cinematográficas? Se não temos propriamente a resposta a essa questão, podemos apontar que Jean-Luc Godard parece tê-la proposto, pelo menos assim nos faz ver Gilles Deleuze. Esse é o tema de nosso artigo. Procuraremos mostrar neste texto *a pedagogia da imagem godardiana* partindo do *pensamento do cinema* proposto por Gilles Deleuze

Palavras-chave: **Imagem. Deleuze. Godard.**

ABSTRACT – The Pedagogy of the Image: Deleuze and Godard – or how to produce a thought on the cinema. For Deleuze, cinema can be conceived as an experimental field of thought as well as an extraordinary form of thought. It is possible not only to think with the cinema, but also to show that cinema thinks unequivocally by means of its directors. Even more, it is possible to make one think through the cinema by a profusion of its images and signs. Said in other, now more problematic, terms: can we construct a pedagogy of cinematographic images? If we do not have a set answer to this question, we may point to what Jean-Luc Godard seems to propose as an answer, at least insofar as Gilles Deleuze lets us understand it. This is the theme of our paper. We seek to show the pedagogy of the Gordardian image based on the thought of the cinema as proposed by Gilles Deleuze.

Keywords: **Image. Deleuze. Godard.**

O que nos faz pensar? O pensamento faz-se espontaneamente ou precisamos de algo externo ao pensamento para pensarmos? É possível pensar o impensável? Essas questões servem de ponto de partida para estabelecermos as relações entre cinema e pensamento em Gilles Deleuze. Isso porque acreditamos que um dos problemas mais importantes da filosofia deleuziana é aquele que responde pelo que é pensar, ou ainda, quais seriam os meios através dos quais podemos pensar. Em suma: em que medida podemos desenvolver meios pelos quais o pensamento pode expressar-se?

O cinema para Deleuze pode ser visto como campo de experimentação do pensar e uma forma extraordinária de pensamento. É possível não só pensar com o cinema, mas mostrar que o cinema pensa, inequivocamente por intermédio de seus realizadores. E mais que isso, que é possível fazer pensar através do cinema, pela profusão de suas imagens, de suas imagens e de seus signos. Dito de outra maneira, também problemática, ou mais apropriadamente a partir do foco que aqui pretendemos apresentar: podemos construir uma pedagogia das imagens cinematográficas? Se não temos propriamente a resposta a essa questão, podemos apontar que Jean-Luc Godard parece tê-la proposto, pelo menos assim nos faz ver Gilles Deleuze. Esse é o tema de nosso artigo. Mostrar a *pedagogia da imagem* godardiana partindo do *pensamento do cinema* proposto por Gilles Deleuze.

Segundo Deleuze, aqueles que primeiro fizeram e pensaram o cinema partiram de uma idéia simples: o cinema, quando nasce, na forma de arte industrial, parte do movimento, de um movimento automático, que independeria de um móvel; traria ele mesmo, em si, sua capacidade de mover-se, isto é, o primeiro cinema faz do movimento o dado imediato da imagem. Por isso, o importante para esses pioneiros é que o movimento não dependesse de um móvel ou um objeto que o executasse, nem de um espírito que o reconstituísse. A imagem deveria mover-se por si mesma. Teríamos, assim, o automovimento da imagem.

Muitos objetaram que várias artes plásticas e visuais, como, por exemplo, a dança e o teatro, já produziam esse automovimento. No entanto, mesmo as imagens coreográficas e dramáticas continuariam ligadas a um móvel. Deleuze chega a exemplificar, citando Eisenstein, que o cineasta russo analisava os quadros de Da Vinci e El Greco como se fossem imagens cinematográficas, da mesma forma como Elie Faure faz com Tintoreto. Contudo, só quando o movimento se torna automático é que o *em-si* da imagem se efetua, produzindo em nós um “autômato espiritual”. Isto é, produzir-se-ia um choque no pensamento capaz de tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral, como se o cinema pudesse despertar o pensador que estaria adormecido em todos nós. Assim acreditavam os primeiros grandes criadores do cinema: de Griffith a Murnau, passando por Eisenstein e Abel Gance. O cinema surgia, nesse sentido, como arte de “massas”, levando-as à constituição de um automatismo subjetivo e coletivo; levando-as à redenção: a grande utopia cinematográfica. Estranha capacidade geradora de movimento. Estranha máquina de produzir sonhos. Temos, aqui, a primeira conjugação, historicamente falando, entre cinema e pensamento: o pensamento faz-se por intermédio de um choque.

Esse choque no pensamento Deleuze chama de “noochoque”. Ele cita Heidegger¹, ao afirmar que o homem sabe que tem a possibilidade de pensar, porém, ele ainda não garante que sejamos, mesmo assim, capazes de atingir espontaneamente o pensamento; o fato de termos a possibilidade de pensar não nos coloca automaticamente no plano do pensamento.

O primeiro cinema tentou produzir um choque no pensamento que levaria os homens a pensar. Deleuze aponta a ingenuidade dessa idéia:

Todos sabem que, se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e há muito tempo os homens pensariam. Por isso esta pretensão do cinema, pelo menos nos seus grandes pioneiros, hoje em dia faz sorrir. Eles acreditavam que o cinema seria capaz de impor tal choque, e de impô-lo às massas, ao povo (Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure...) (Deleuze, 1985, p. 204 [190])².

Ao analisar o problema das relações entre cinema e pensamento, com base no primeiro cinema e nos mestres da montagem, Deleuze estabelece três pontos entre a criação cinematográfica e a possibilidade de pensar o cinema da imagem-movimento. O primeiro remete ao cinema do sublime, tanto ao sublime dinâmico e ao matemático; à escola francesa e à russa de cinema. Eisenstein, particularmente, é analisado nessa perspectiva por Deleuze.

Em Eisenstein, o movimento vai primeiro da imagem ao pensamento, do preceito ao conceito. A imagem e seus componentes criam um choque sobre o espírito que o forcem a pensar o Todo. Ele só pode ser pensado, pois é representação indireta do tempo que decorre do movimento. Por isso, a dependência da montagem, técnica de encadeamento das imagens, é fundamental para o cinema dos pioneiros em geral, e o cinema de Eisenstein, em particular. No cineasta russo, o Todo é pensado como totalidade orgânica, seguindo as leis da dialética. Um encontro explorado por Deleuze: Eisenstein/Hegel – o Todo é o conceito.

Um segundo momento dessa relação entre o pensamento e o cinema da imagem-movimento também remete a Eisenstein. Agora não temos mais o deslocamento das partes para o Todo, mas seu inverso: o movimento vai do Todo às partes, do conceito ao afeto; os dois momentos são inseparáveis, tanto o Todo é produzido pelas partes, quanto às partes, produzem o Todo. Não há como separar a montagem das imagens-movimento e estas da montagem. Essa relação pode ser expressa na tentativa desse primeiro cinema de produzir metáforas. Isso que o cinema das escolas de montagem tentou de várias maneiras captar foi o funcionamento do espírito humano, isto é, realizar através das imagens soluções que seriam, a rigor, literárias, para o discurso cinematográfico. Daí a quase impossibilidade de um cineasta “dizer” como um poeta: “mãos folheavam”. Artifícios narrativos de montagem foram tentados, como, por exemplo, mostrar mãos e depois folhas. O cinema de Eisenstein buscava a atualização imagética da metáfora e em suas tentativas de expressar as variações do Todo em suas relações com as partes, instaurou o encontro da imagem com o conceito: Eisenstein, novamente, leitor de Hegel. Deleuze mesmo é quem diz: “O todo

não deixa de ser aberto (a espiral), mas é para interiorizar a seqüência das imagens, tanto quanto para se exteriorizar nessa seqüência. O conjunto forma um Saber, à maneira hegeliana, que reúne a imagem e o conceito como dois movimentos, um indo em direção ao outro” (Deleuze, 1985, p. 210 [194]).

Enfim, um terceiro momento pode ser destacado nas relações estabelecidas por Deleuze entre pensamento e cinema narrativo. Se no primeiro momento partimos da imagem ao conceito, e no segundo do conceito à imagem, o terceiro provoca o encontro, a coalescência entre imagem e conceito. Um não antecipa mais o outro, eles se confundem. Estabelecer-se-ia, para Eisenstein, o encontro do homem com a Natureza. Estamos diante de um cinema dialético, cujo terceiro momento seria, no sentido pretendido pelo cineasta russo, a síntese do pensamento e do próprio cinema.

No entanto, esses três aspectos das relações entre o cinema e o pensamento só podem ser encontrados no cinema das imagens-movimento, um cinema preso ao esquema sensório-motor:

É bem verdade que as três relações do cinema e do pensamento se encontram por toda parte, no cinema da imagem-movimento: a relação com um todo que só pode ser pensado numa tomada de consciência superior, relação com um pensamento que pode ser só figurado no desenrolar subconsciente das imagens, relação sensório-motora entre o mundo e o homem, a Natureza e o pensamento (Deleuze, 1985, p. 212 [197]).

Desse modo, a idéia de choque no pensamento pressupõe a imagem-ação, o ápice da imagem-movimento. Com Hitchcock, essa relação muda ao ultrapassar a imagem-movimento, instalando uma crise na imagem-ação. Hitchcock substitui o choque pelo suspense, a dialética (de Eisenstein) por uma lógica das relações. Uma imagem do pensamento representativa, calcada na dialética hegeliana representada pelo cinema de Eisenstein é substituída por uma imagem-pensamento alicerçada na lógica das relações do cinema hitchcockiano. Passamos de uma imagem do pensamento para uma imagem-pensamento, isto é, encontramos nas relações entre o pensamento e o cinema uma mudança qualitativa fundamental: a passagem das imagens-movimento para as imagens-tempo.

Do intolerável no mundo, do impensável no pensamento. Antonin Artaud deu a chave de acesso, segundo a interpretação deleuziana, para que as relações entre o pensamento e o cinema abandonassem definitivamente o esquema sensório-motor. Apesar de falar ainda de choque no pensamento, e de aspirar à redenção das massas como os pioneiros, Artaud queixava-se ainda de um certo nível de abstração e de um excesso de figuratividade nesse cinema: tanto a montagem de atrações de Eisenstein, quanto a paralela de Griffith encaixavam-se, respectivamente, em sua crítica. Mesmo o cinema experimental e o surrealismo não corresponderiam totalmente a seu intento: fazer pensar. Artaud perturbaria o conjunto das relações cinematográficas, tanto aquelas que procuravam reconstituir o todo através da montagem, quanto aquelas que enunciavam o monólogo interior pela imagem. Não há mais condições para a metáfora cinematográfica.

A questão fundamental para Artaud é a mesma de Heidegger: “ainda não pensamos”. E mais, há uma certa imponderabilidade no pensamento. É preciso buscar o impensado do pensamento, segundo Artaud. Pensar o impensado é fazê-lo encontrar-se com forças que lhe são exteriores, com um *de-fora* do próprio pensamento. É “ver”. Isto é, tornar-se vidente. O homem pára simplesmente de reagir aos estímulos sensório-motores e deixa-se conduzir pela “visão” dos acontecimentos. O cinema abandona a ação e vai ao encontro de um novo psiquismo, que o coloca diante das situações puramente sensíveis, situações óticas e sonoras puras. Isto é o impensável do pensamento para Artaud. Assim, torna-se possível pensar, isto é, “ver”. O cinema moderno é um cinema de vidente.

Se essa experiência do pensamento diz respeito essencialmente (não exclusivamente, no entanto) ao cinema moderno, é, antes de mais nada, em função da mudança que afeta a imagem: esta deixou de ser sensório-motora. Se Artaud é precursor, de um ponto de vista especificamente cinematográfico, é porque invoca “verdadeiras situações entre as quais o pensamento encurralado procura uma saída sutil”, “*situações puramente visuais*, cujo drama resultaria de um choque feito para os olhos, feito, se ousamos dizer da substância mesma do olhar”. Ora, essa ruptura sensório-motora encontra sua condição mais acima, e remonta a uma ruptura do vínculo entre o homem e o mundo. A ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento (Deleuze, 1985: 220-221 [204-205]).

Em suma, este é o primeiro aspecto do cinema moderno: a ruptura do vínculo sensório-motor, que é, na verdade, a crise da imagem-ação e, mais profundamente, do vínculo do homem com o mundo. Por sua vez, seu segundo aspecto é a renúncia às figuras de linguagem importadas do discurso literário, como, por exemplo, a metáfora. O corte deixa de ser o elemento de composição predominante do discurso narrativo cinematográfico; o plano-seqüência iria substituí-lo. Desse modo, em vez de os personagens serem apresentados, acrescentados ou subtraídos das cenas por meio de cortes, inclusão e subtração, utilizando-se o tradicional campo/contracampo, eles entram e saem do plano em jogo de cena, o que faz com que a profundidade de campo torne-se fator decisivo para a construção deste novo cinema. Os filmes deixam de apresentar uma história para desenvolver problemas, invadindo definitivamente a seara do pensamento: há o encontro do pensamento com a imagem, ou, como diz Deleuze: um filme deixa de ser uma mera associação de imagens, o pensamento torna-se imanente à imagem. O pensamento no cinema torna-se problemático com o advento do cinema moderno. Citando ainda Artaud, Deleuze nos diz:

Será possível que o cinema assim atinja um verdadeiro rigor matemático, que já não se refere simplesmente à imagem (como no antigo cinema que já a submetia a relações métricas ou harmônicas), mas ao pensamento da imagem, ao pensamento na imagem? Cinema da crueldade, do qual Artaud dizia que “não conta uma história, mas desenvolve uma seqüência de estados de espírito que se deduzem uns dos outros como o pensamento se deduz do pensamento” (Deleuze, 1985, p. 227 [210]).

No cinema clássico, o Todo era o aberto, isto é, chegávamos à “essência” do cinema através da composição das imagens por intermédio da montagem. O pensamento, para surgir, precisava necessariamente de produzir um choque no espírito e uma sedução das almas. Os homens supostamente seriam levados a pensar e, assim, a se modificar pela força das imagens: o sonho dos pioneiros do cinema. O cinema moderno subverte esse sonho do primeiro cinema. Não chegamos mais ao todo pelo seu encontro com o aberto, ele não é mais o aberto. O Todo passa a ser o que lhe é exterior, o que vem de outro lugar, que não é propriamente o cinema. Com o cinema moderno, o todo é o “de-fora”.

O aberto se confunde com uma imagem indireta do tempo, configurando o corte, a combinação das imagens, o estatuto narrativo, um extracampo que se institui a partir de uma voz *off*. O cinema moderno reverte esses pressupostos do cinema clássico e apela para o que é *de-fora* do plano. Não interessa mais a combinação das imagens, a atração que exercem umas sobre as outras, mas o “interstício” entre as imagens, a conjugação entre duas imagens. Godard é o mestre desse cinema, segundo Deleuze:

O todo não parava de se fazer, no cinema, interiorizando as imagens e se exteriorizando nas imagens, conforme uma dupla atração. Era este um processo de totalização sempre aberta, que definia a montagem e a força do pensamento. Quando se diz “o todo é o *de-fora*”, procede-se de modo bem diferente. Pois, primeiro, a questão não é mais a da associação ou da atração das imagens. O que conta é, ao contrário, o *interstício* entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia. A força de Godard não está apenas em utilizar esse modo de construção em toda a sua obra (construtivismo), mas em fazer dele um método a respeito do qual o cinema deve se interrogar ao mesmo tempo que o utiliza (Deleuze, 1985, p. 233-234 [216]).

Com Godard, o cinema busca atingir uma instância ontológica e não exclusivamente estética da arte. Não se trata de falar das possibilidades da arte, mas da possibilidade de pensar, de produzir pensamentos. Um pensamento que não se faz por intermédio de conceitos, mas por meio de idéias, de idéias plásticas: a plasticidade das imagens. Isso quer dizer que tanto filósofos como cineastas estão no campo problemático do pensamento, porém, o filósofo constrói conceitos, enquanto o cineasta, por sua vez, lança-se na invenção de imagens.

As imagens do cinema de Godard abdicam da associação e da atração entre si para instaurar uma intercessão. Godard parece estabelecer um método. Esse método cinematográfico, que é na verdade um procedimento do pensamento, de uma imagem do pensamento, melhor dizendo, de uma imagem-pensamento, Deleuze denominou de “método do *entre*”. Estamos no “entre duas imagens”. Com esse método o cinema liberta-se de uma concepção totalizante e redutora, dialética mesmo, buscando ultrapassar um cinema do *Ser* e indo em direção a um “cinema do devir”.

O filme deixa de ser “imagens em cadeia... uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras”, e das quais somos escravos (*Ici et ailleurs*). É o método do *entre*, “entre duas imagens”, que conjura todo cinema do Um. É o método do E, “isso e então aquilo”, que conjura todo cinema do Ser = é. Entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira (*Six fois deux*). O todo sofre uma mutação, pois deixou de ser o Um-ser, para se tornar o “e” constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens (Deleuze, 1985, p. 235 [217]).

Para Deleuze, Godard é um antidialético. Seu cinema conjura todo o Um, conjura todo o cinema do ser, procurando reverter, por intermédio da força da plasticidade de suas imagens, uma certa imagem do pensamento, uma imagem dogmática do pensamento, que sacrifica a diferença às identidades, a partir do primado do ser. Godard substitui com seu método do “entre duas imagens” o verbo “é” pela conjunção “e”; com seu cinema, faz do ser, devir. Isto é, o cineasta franco-suíço parte da relação “entre duas imagens” para instalar seu sentido cinematográfico. É o próprio Deleuze quem diz:

Godard não é um dialético. O que conta para ele não é o 2 ou o 3, ou sei lá quanto, é o *E*, a conjunção *E*. O uso do *E* em Godard é essencial. É importante porque nosso pensamento é mais modelado pelo verbo ser, pelo *É*. (...) Certamente, o *E* é a diversidade, a multiplicidade, a destruição das identidades. A porta da fábrica não é mesma quando eu entro, e depois quando saio dela, ou quando passo em frente, desempregado. A mulher do condenado não é a mesma, antes e depois. Acontece que a diversidade ou a multiplicidade não são absolutamente coleções estéticas (como quando se diz “um a mais”, “uma mulher a mais” ...), nem esquemas dialéticos (como quando se diz “um dá dois que vai dar três”). Pois em todos esses casos subsiste um primado do Uno, portanto do ser, que deve supostamente tornar-se múltiplo. Quando Godard diz que tudo se divide em dois, e que de dia existe a manhã *e* a tarde, ele não diz que é um ou o outro, nem que um se torna o outro, virando dois. (...) O *E* não é um nem o outro, é sempre os dois, é a fronteira, nem sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível. E, no entanto, é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam (Deleuze, 1990, p. 64-65 [59-61]).

O cinema de Godard abole as metáforas e as figuras literárias que fazem do discurso cinematográfico uma linguagem. Não é possível ler o cinema godardiano, assim pelo menos nos parece, conforme a leitura deleuziana, pelos preceitos semiológicos. Em Godard, o discurso cinematográfico narrativo e “linguageiro” é substituído pela narrativa falsificante. Em lugar da narrativa, a descrição. Em lugar da metáfora, a demonstração.

É preciso falar e mostrar literalmente, ou então não mostrar, não falar nada. Se, de acordo com fórmulas prontas, os revolucionários estão às nossas portas, e nos cercam como canibais (*Week-end*), precisamos mostrá-los nas matas de

Seine-et-Oise, perto de Paris, comendo carne humana. Se os banqueiros são assassinos, os escolares, presidiários, os fotógrafos, proxenetes, se os operários são enrabados pelo patrão, é preciso mostrar isso, não metaforizá-lo, e é preciso constituir séries que disso decorram. Se dizemos que uma revista não se sustenta sem as páginas publicitárias, precisamos mostrar isso literalmente, arrancando-as de modo a fazer ver que a revista não fica de pé: não é mais uma metáfora, é uma demonstração (*Six fois deux*) (Deleuze, 1985, p. 238 [220]).

Jean-Luc Godard é exemplar nas relações entre cinema e pensamento, arte e filosofia, nessa perspectiva proposta por Gilles Deleuze. Seu cinema incita a pensar em uma Pedagogia da Imagem, ou, dito de outro modo, não o que são imagens justas, mas justamente o que são imagens? Imagens cinematográficas: corolário de seu já famoso adágio cinematográfico. Isto é, exatamente: como ver as imagens? Como desvendar a trama das imagens? Como reconhecê-las para além do enunciável, para além do dizível? Ou como diz o próprio cineasta em sua *Histoire(s) du cinema*: “por que não se sabe mais comunicar, falar, ver, pensar”, pois, “como se pode ainda tentar dizer e criar com imagens e sons”. Para esse propósito em que ele, entre outros procedimentos, desnatura a imagem e as *personas* cinematográficas, instituindo relações não mais de similitudes interpretativas, mas de exposição clara do dispositivo de identificação entre pessoas e personagens. Godard, em um de seus mais poderosos elementos de constituição desse dispositivo cinematográfico, faz convidar inúmeros pensadores “profissionais” para atuar em seus filmes, como, por exemplo, Jean-Pierre Melville, em *Acossado (A Bout de Souffle)*, 1959), Brice Parain, em *Viver a vida (Vivre sa Vie)*, 1962), e Jeanson, em *A chinesa (La Chinoise)*, 1967). Eles não estão presentes no filme como personagens interpretando pensadores, são pensadores, filósofos. É surpreendente, e não por isso menos belo, o diálogo sobre o problema da liberdade e sua relação com a responsabilidade de estarmos vivos, do personagem da prostituta Nana, que é interpretada por Anna Karina, esposa de Godard à época, em *Viver a vida*, com Brice Parain. Parain é o professor que “fala” de Platão, mas é bem mais que falar que está em jogo. Trata-se de fazer “falar visivelmente” a filosofia, por intermédio de filósofo que estamos a ‘ver’ na tela. Godard consubstancia um novo cinema, ou dito de outro modo, o cinema que se torna, com ele, essencialmente moderno. Diria mais: Godard é, senão de fato, de direito – o primeiro cineasta.

Esse novo cinema já havia deixado de ser narrativo há um certo tempo, porém, com Godard, torna-se “romanesco”. As técnicas do romance joyciano são amplamente reivindicadas e utilizadas pela arte cinematográfica. A utilização do discurso indireto livre, a destruição da linearidade temporal, a fragmentação de um personagem em mais de um protagonista, apenas para ficarmos em alguns procedimentos, fazem de Godard o mais importante cineasta moderno. Ele aboliu a forma-Eu, tão importante para o pensamento da representação, através de seu modelo recognitivo. Em Godard, como em Rimbaud, “Eu é um outro”. Ainda nas próprias palavras de Deleuze: “Godard dá ao cinema as potências próprias do romance. Ele se dá tipos reflexivos como se fossem estes intercessores através dos quais Eu é sempre outro” (Deleuze, 1985, p. 244 [225-226]).

Godard institui um cinema de pensamento. Com ele estamos diante do devir-cinema que remete à filosofia da diferença de Gilles Deleuze. Com Godard, Deleuze nos dá a ver que o cinema estabelece uma ligação rica e recíproca entre a arte e a filosofia, a estética e a ontologia, as imagens e os conceitos, mostrando que, de certa forma, parece que os cineastas, certos cineastas-pensadores como Jean-Luc Godard, têm mais a dizer à filosofia do que esta ao cinema. Parece que Godard, fazendo cinema, tenta responder à questão fundamental: “o que é pensar?” ou ainda, “por intermédio de que meios o pensamento pode expressar-se?”

Tomemos ainda um exemplo de cinema: Godard transformou o cinema, introduzindo, nele, o pensamento. Ele não fez um pensamento *sobre* o cinema, ele fez o cinema pensar – pela primeira vez, eu creio. No limite, Godard seria capaz de filmar Kant ou Spinoza, a *Crítica* ou *A ética*, e não seria um cinema abstrato nem a aplicação cinematográfica da filosofia. Ele encontrou simultaneamente novos meios e uma nova “imagem” que, forçosamente, supõem um conteúdo revolucionário (Deleuze, 2002, p. 195[182]).

A obra de Jean-Luc Godard, isto é, seu pensamento cinematográfico, criou procedimentos que colocaram em questão a gramática do cinema. Esse “modo” godardiano de filmar, logo, de pensar o cinema, fez dele um pensador cinematográfico inaugural. Quando um autor, cientista ou filósofo, instaura uma ruptura em seus saberes, cindindo a história de suas práticas em antes e depois de sua obra, ele se torna uma espécie de divisor de águas. Sob esse aspecto, é possível destacar três desses procedimentos que fizeram de Godard o mais influente, mas nem por isso o mais visto, cineasta moderno.

O primeiro desses procedimentos diz respeito à utilização que o cineasta faz de textos, letreiros, discursos. Fragmentos de ensaios, romances, poemas que são recitados pelos atores em vários de seus filmes. Entretanto, não é de citações que aqui se trata. Trata-se, na verdade, de apropriações de uma massa discursiva de outrem, que é “roubada”, como por um bom “ladrão de idéias”, e fazem de Godard um artífice da colagem: um cinema *pop*. Essa massa discursiva ganha sentido fundamentada em um não sentido. Godard apresenta um determinado problema em forma de ensaio filmado, que ganha sentido mediante a articulação de vários textos e idéias de outrem, seja de um filósofo, seja de um escritor, seja de um cientista, construindo seu próprio pensamento. Estamos diante do que Deleuze chama de “discurso indireto livre”.

O segundo procedimento estabelece, por intermédio de sua sintaxe cinematográfica, o artifício de mostrar o que está entre as imagens. A verdade das imagens não está na imagem mostrada na tela, mas na junção entre elas, melhor dizendo, no que se dá a ver entre as imagens. Estamos diante do que Deleuze chama do “método do entre as imagens”.

Por fim, o terceiro procedimento diz respeito não mais à primazia do visual em relação ao sonoro. Explico-me. Depois do cinema mudo e com o advento do sonoro, houve uma tendência do cinema clássico de subordinar as palavras (dos textos) às imagens do filme, ou, em alguns casos, o inverso: imagens que

ilustram textos. Com Godard, instaura-se uma disjunção entre a imagem e o som: as imagens não mais comentam um texto, nem, por sua vez, os textos explicam as imagens. Estamos diante do que Deleuze chama de “disjunção entre a imagem e o som”, mais radicalmente falando, uma imagem-som.

Esses procedimentos acima citados são os elementos a partir dos quais podemos estabelecer as relações entre imagem e pensamento em Godard: a) a apropriação pop do outro – o discurso indireto livre; b) o método do “entre-imagens”; c) a disjunção imagem-som. A pedagogia godardiana da imagem audiovisual pergunta pela revelação das tramas do sentido que toda e qualquer imagem se põe. Não se trata de revelar uma “verdade” por trás (o sentido indeológico), mas, isto sim, trata-se de buscar revelar justamente todo o sentido que habita a imagem. E este procedimento pode ser chamado de uma pedagogia exatamente por que ele insiste em que há algo a ser ensinado, melhor que isso, existe a possibilidade de um pensamento sobre o ensinar em relação a toda e qualquer imagem.

Notas

1. Desde *Différence et Répétition* que Deleuze evoca o filósofo alemão para nos mostrar que o pensamento precisa de algo que o force para que ele se manifeste: “(...) o pensamento só pensa coagido e forçado, em presença daquilo que ‘dá a pensar’, daquilo que existe para ser pensado é do mesmo modo o impensável ou o não pensado, isto é o fato perpétuo que ‘nós não pensamos ainda’ ” (HEIDDEGER, Martin. O Que Quer Dizer Pensar? In: _____. **Ensaio e Conferências**. Tradução de Gilvan Fogel. Petrópolis: Vozes, 2002. P. 111-124).
2. Estaremos utilizando o modelo de citação no corpo do texto com referência a paginação da edição francesa e a sua respectiva tradução em português.

Referências

1. GILLES DELEUZE:

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinéma 1**: l’image-mouvement. Paris: Minuit, 1983.

_____. **Cinema 2**: a imagem-tempo. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Cinéma 2**: l’image-temps. Paris: Minuit, 1985.

_____. **Conversações (1972-1990)**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Différence et Repetition**. Paris: PUF, 1968.

_____. **A Ilha Deserta e Outros Textos**: textos e entrevistas (1953-1974). Tradução de Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **Pourparlers (1972-1990)**. Paris: Minuit, 1990.

_____. **O Que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Júnior; Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Minuit, 1991.

LAPOUJADE, David (Org.). **L'Île Déserte et Autres Textes**: textes et entretiens 1953-1974. Paris: Minuit, 2002.

2. DELEUZE: interpretações...

BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: PELBART, P.P.; ROLNIK, S. (Orgs.). **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, p. 141-162, nesp 1996.

BENTES, Ivana. **Percepção e Verdade**: na filosofia e no cinema. Rio de Janeiro, 1991. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

BOGUE, Ronald. **Deleuze on Cinema**. New York: Routledge, 2005.

DANEY, Serge. **A Rampa (Cahiers du Cinéma, 1970-1982)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

FAHLE, O. et al. **Le Cinéma Selon Deleuze**. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, s.d.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia, imagem e experiência. IN: 1º SEMINÁRIO INTERNACIONAL “AS REDES DE CONHECIMENTO E A TECNOLOGIA : imagem e cidadania”, 2. Jun. 2003. Disponível em: www.lab-eduimagem.pro.br/. Acesso em: 05 jun. 2008.

FOUCAULT, Michel. La Pensée du Dehors. In: _____. **Dits et Écrits**. Paris: Gallimard, 1994. Vol. I, p. 518-539.

_____. **O Pensamento do Exterior**. Tradução de Nurimar Falci. São Paulo: Princípios, 1990.

_____. *Theatrum Philosophicum*. In: _____. **Dits et Écrits**. Paris: Gallimard, 1994. Vol. II, p. 75-99.

_____. **Theatrum Philosophicum**. Tradução de Jorge Lima Barreto. 4. ed. São Paulo: Princípio, 1987.

GAETANO, R. de. **Il Cinema Secondo Gilles Deleuze**. Roma: Bulzoni Editore, 1996.

GUÉRON, R. **Cinema e Clichê**: o niilismo na imagem. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

KENNEDY, B. M. **Deleuze and Cinema**. Edinburgh: UP, 2000.

LACOTTE, S. H. de. **Deleuze**: philosophie et cinema. Paris: L'Harmattan, 2001.

MACHADO, R. **Deleuze e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MARRATI, P. **Gilles Deleuze**: cinéma et philosophie. Paris: PUF, 2003.

PARENTE, A. **Narrativité et Non-narrativité Filmique**. Paris, 1987. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de Paris VIII (Vincennes/Saint-Denis), Paris, 1987.

_____. **Narratividade e Modernidade**. os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus Editora, 2000.

QUEIROZ, A. **Tela Atravessada**: ensaios sobre cinema e filosofia. Belém: Editora Cejup, 2001.

RODOWICK, D. N. **Gilles Deleuze's Time Machine**. Durham e Londres: Duke University Press, 1997.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.C. The Cinema, Reader of Gilles Deleuze. In: BOUNDAS, Constantin V.; OLKOWSKI, Dorothea (Eds.). **Gilles Deleuze and the theater of Philosophy**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1994.

SCHÉRER, R. **Regards sur Deleuze**. Paris: Éditions Kimé, 1998.

ULPIANO, C. **O pensamento de Deleuze**: a grande aventura do espírito. Campinas, 1988. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

_____. **Arte, Subjetividade e Virtualidade**: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2005.

ZOURABICHVILI, F. **Deleuze**: une philosophie de l'événement. Paris: PUF, 1994.

_____. **O Vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

3. JEAN-LUC GODARD:

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma Verdadeira História do Cinema**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1989.

GODARD, Jean; DESBARATS, Carole; GORCE, Jean-Paul. **L'Effet**. Toulouse: Editions Milan, 1989.

_____. **Godard par Godard**: 1) les années cahiers; 2) es années Karina; 3) des années Mao aux années 80. Paris: Flammarion, 1991.

_____. **Histoire(s) du Cinéma**. Paris: Edições (VHS) Gaumont, 1998.

TOUBIANA, Serge; JOUSSE, Thierry. **Spécial Godard**: trente ans depuis: cahiers du cinéma. Paris: Editions de l'Étoile, août, 1991.

4. GODARD: interpretações...

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus, 1997.

DUBOIS, Philippe. Os Ensaios em Vídeo de Jean-Luc Godard: o vídeo pensa o que o cinema cria. IN: _____. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Jorge Vasconcellos é doutor e graduado em Filosofia (UFRJ), além de ter cursado Cinema e Sociologia (UFF). Atualmente é professor do Programa de Pós-graduação em Filosofia e do Curso de Cinema da Universidade Gama Filho (RJ), lecionando também nos Cursos de Artes Dramáticas e de Cinema do Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro. Autor, entre outros, de *Deleuze e o Cinema*.

Endereço para correspondência:
Rua Barão de Itambi, 34 /1503 – Botafogo
22231-000 – Rio de Janeiro – RJ
jlr.vasconcellos@gmail.com

