

## OS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DO CINEMA MODERNO, A PARTIR DA TEORIA DO CINEMA DE GILLES DELEUZE

Carlos Eduardo Japiassú De Queiroz<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo visa explorar alguns dos pressupostos estético-epistemológicos, cujo reconhecimento pelo campo dos estudos cinematográficos afirmaram-os como criadores de um paradigma da história do cinema, denominado de Cinema Moderno. Para contemplar este objetivo nos baseamos na teoria filosófica do cinema do pensador francês Gilles Deleuze, tal como expressa nas suas duas obras: *Cinema 1: A Imagem-Movimento* e *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. Nesse sentido, em específico, iremos problematizar a noção magna de **Imagem-tempo**, interpretando-a à luz de alguns dos filmes percorridos pelo filósofo nas obras referidas. Outrossim, abordaremos noções oriundas da crítica cinematográfica francesa, em especial os ensaios do crítico André Bazin, os quais foram basilares para a concepção da teoria deleuziana do cinema.

**Palavras-chave:** Teoria do Cinema, Cinema Moderno, Gilles Deleuze, Imagem-Tempo.

**Abstract:** This article aims to explore some of the aesthetic and epistemological assumptions, whose recognition in the field of film studies stated them as creators of a paradigm in the history of cinema, called Modern Cinema. In order to contemplate this goal we rely on philosophical theory of cinema of the French thinker Gilles Deleuze, as expressed in his two works: *Cinema 1: The Movement-Image* and *Cinema 2: The Time-Image*. In this sense, in particular, we problematize the notion magna-Image time, interpreting it in the light of some of the films percorridos by philosopher in the works referred to. In addition, discuss concepts from French film criticism, in particular, the trials of the critic André Bazin, which were cornerstones for the design of deleuziana theory of cinema.

**Keywords:** Theory of Cinema, Modern Cinema, Gilles Deleuze, Time-Image.

---

<sup>1</sup> Professor Associado do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Contato: [cjcejapiassu4@gmail.com](mailto:cjcejapiassu4@gmail.com)

## 1 Introdução

No primeiro capítulo de *Cinema 2: Imagem-Tempo*, intitulado “Para além da Imagem-Movimento, Gilles Deleuze (2005) centra a compreensão de um novo paradigma da arte cinematográfica a partir de uma mudança de percepção do real, referindo-se ao cinema anterior ao movimento neorrealista como antigo realismo ou realismo tradicional. No entanto, qual a distinção ou diferença, qual o acréscimo estético-formal criado pelos cineastas do neorrealismo, posto que, no aspecto relacionado ao conteúdo, as temáticas continuavam a ser “realistas”? Quando o filósofo francês, contudo, refere-se ao cinema de ação americano como o de um realismo tradicional, acreditamos que grande parte desta ênfase recairia no plano formal, visto que a índole dos filmes americanos-hollywoodianos de ação não podem ser considerados imbuídos de uma crítica social, com exceção de alguns gêneros autorais, tais como o gênero *Noir*. Assim como, se pensarmos no nome do importantíssimo crítico de cinema francês, André Bazin, são os critérios estético-formais que irão estabelecer uma nova maneira de olhar e perceber o real/ou a realidade. Iniciemos, então, esse artigo, realizando um percurso pelos pressupostos críticos bazinianos, antes de adentrarmos no conceito fundamental de Imagem-Tempo deleuziano, o qual tem em Bazin talvez seu principal precursor.

## 2 Os pressupostos teóricos do cinema moderno

Na coletânea de ensaios *O que é o Cinema?* (Bazin, 2014), principalmente nos ensaios “Montagem Proibida” e “Evolução da Linguagem Cinematográfica”, torna-se patente que a principal convenção estética descoberta/observada por Bazin foi o uso do Plano-Sequência. Este procedimento possibilitaria, para ele, adentrar o real com uma tal contundência, que intentaria revelá-lo mesmo em sua espessura ontológica<sup>2</sup>. No ensaio, “A Ontologia da Imagem Fotográfica”, ele primeiro atribui à propriedade significativa da sensibilidade material do filme em relação à luz tal atributo. Entretanto, na continuidade dos seus escritos, especialmente quando analisa *Cidadão Kane*, de Orson Welles, ele dirigirá sua atenção não só para o uso do Plano-Sequência, como para a ideia de uma Profundidade de Campo, no sentido dos procedimentos formais basilares da estética de um possível novo realismo. E que acréscimo de significância estética traz o Plano-Sequência senão uma continuidade temporal que possibilita uma maior percepção das imagens filmadas, uma melhor visão do espaço filmico, seja em relação ao cenário, seja em relação aos personagens? O que importa, portanto, é a *mise-en-scène*, ou seja, tudo o que está disposto em cena num determinado

---

2 A noção de ontológico consiste na compreensão de um valor ou grandeza que se estabelece como substrato do ser, ou seja, do que constrói o real como algo que é.

segmento/recorte temporal, estruturado, assim, enquanto uma unidade sequencial. O Plano-Sequência e a Profundidade de Campo tornam-se uma opção à decupagem clássica do cinema americano, baseada na montagem como procedimento de ordenação cronológica das ações que se realizam como partes do todo da história filmada. O cerne conceitual da teoria deleuziana sobre o cinema moderno está no fato de ele trazer, em seu corte epistemológico acerca da imagem cinematográfica, toda uma nova visada, digamos, “filosófico-semiótica”, a respeito dos signos áudio-visuais que a compõem. Neste âmbito, o que o cinema moderno imprimiu à linguagem cinematográfica foi a criação de signos visuais e auditivos, os quais ele denomina de “opsignos” e “sonsignos”, e que fundamentam sua noção magna de “Imagem-Tempo” (Deleuze, 2005). Em contraposição, deste modo, aos signos tradicionais formadores da noção de Imagem-Movimento, à qual dedica seu estudo na obra *Cinema I: a Imagem-Movimento* (2004). Para exemplificar e justificar sua teoria, Deleuze discorre em *Cinema II: a Imagem-Tempo*, capítulo a capítulo, acerca dos filmes de alguns diretores que levaram a efeito a criação destes “opsignos” e “sonsignos”. Tomemos como ponto de partida de nossa reflexão o comentário/definição de Deleuze:

O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo. (DELEUZE, 2005, p. 11)

É notável o relevo que ele atribui em sua assertiva para o termo “Situações”. Ora, a semântica da palavra remete-nos claramente para o campo da análise narrativa, visto que as situações estão relacionadas à intriga. Outrossim, ele prevê a distinção importantíssima entre situações puramente óticas – as quais criam os signos óticos e sonoros purificados –, das situações sensório-motoras – as quais criam os signos representativos das imagens-ação. Fica claro, aqui, que os signos imagéticos decorrem de situações, e a distinção que ele concebe entre os dois tipos seria relativa ao campo semântico-narrativo do filme. Caberia, decorrente desta ideia, uma indagação: quando Deleuze estabelece uma caracterização genérica de um dito cinema moderno, escolhendo e exemplificando determinados autores que o compõem (e neste ponto acompanhando a crítica cinematográfica do pós-guerra quanto à criação de um cânone de um cinema autoral), dentro do pressuposto defendido por ele de um enfraquecimento dos liames sensório-motores do cinema realista tradicional, não estaria ele adentrando na seara dos estudos do enredo fílmico, enquanto história, argumento e roteiro?

Situações sensório-motoras são aquelas cujo conteúdo está enredado num tecido de ações, portanto, mantendo uma finalidade teleológica, a qual possui um antes e um depois localizáveis,

independentemente da ordem temporal dos fatos narrados, envolvendo, assim, o campo teórico de uma semântica da ação. Um conjunto sensório-motor engloba uma imagem-percepção em seu início, uma imagem-ação na outra extremidade e, entre elas, uma imagem-afecção, conceituação desenvolvida por Deleuze (2004) em *Cinema I: Imagem-Movimento*. Ou seja, o movimento tem uma direção objetiva, efetivando-se como uma ação numa sequência narrativa, inserindo-se no interior do todo narrado, mantendo, assim, a lógica relacional que encadeia as partes e o todo narrativo. Já “uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação”, afirma Deleuze (2005, p. 28). Neste sentido, que tipo de acontecimentos exemplificariam uma situação ótica e sonora?

A princípio, poderíamos refletir na direção de uma espécie de dialética entre os vetores semânticos que contrapõem uma ação e uma situação. Uma ação, pode-se dizer, está sempre vinculada a uma situação no seio de uma sequência dramática. Contudo, a interpretação que faríamos da assertiva deleuziana é que, se o conflito dramático é intenso – o que normalmente caracteriza uma sequência narrativa clássica –, o espectador, como as próprias personagens, assumem uma identificação total com os esquemas sensórios-motores correspondentes à ação, o que qualificaria, assim, uma sequência carregada dramaticamente. Por outro lado, se a sequência está esvaziada da ação em termos dramáticos, aconteceria um fenômeno que ele descreve como “movimentos aberrantes” (DELEUZE, 2005), a saber, esvaziados de uma lógica narrativa clássica, os quais atrairiam sua força expressiva para si mesmos, alcançando uma autonomia que os faria independentes de sua relação com o todo. Ele, então, exemplifica situações deste tipo, tais como: a Balada, a Perambulação, entre outros, que, a nosso ver, afirmam-se como a noção que podemos denominar de “cotidianeidade”. Eles descrevem ou estabelecem, deste modo, situações onde predominam uma desdramatização dos conflitos. Situações estas, através das quais pode-se aprender o tempo em sua qualidade de “duração”, na medida mesma em que a intriga é dirimida de seu conteúdo propriamente “diegético”, ou seja, de sua riqueza ou amplitude fabuladora, substituída por movimentos **dysnarrativos** (DELEUZE, 2005).

Uma fraqueza narrativa, definida por um enredo cujos grandes acontecimentos, pontuados por intensos efeitos dramáticos, cedem lugar a situações banais do cotidiano, onde, podemos dizer, o que importa não é o que acontece, mas, antes, o que “(se) passa”. É por tal que são denominadas de situações ótico-sonoras, pois irão criar um outro nível de percepção; não mais um reflexo gerado por uma imagem-motora, porém um aguçamento sensitivo do olhar, assim como do escutar – “um cinema de vidente” (DELEUZE, 2005). Vidência, esta, que provocará nas personagens uma

impotência motora, e os sentidos perceptivos, assim liberados de um determinismo sensório-motor, ganharão potência e liberdade em sua interação com a ambiência da situação ótico-sonora. No entanto, da mesma maneira que espaço e tempo são indiscerníveis enquanto valores e/ou categorias fenomenológicas, o mesmo impõe-se para as “qualidades” de objetividade e de subjetividade decorrentes daqueles. Explica-se: se a objetividade perceptiva do espaço em seus contornos, delimitações e delineamentos são intensificados, tal só é possível por uma “elevação/interiorização” espiritual que estaria associada ao tempo enquanto duração interior. Portanto, incidirá na formação das imagens ditas ótico-sonoras um circuito indiscernível entre exterioridade e interioridade, no sentido de que a atualidade deles depende da virtualidade de uma experiência interior, composta, esta, pelos processos inerentes à subjetividade, tais como o do pensamento, da memória, dos sonhos, do devaneio, entre outros.

É neste âmbito que filmes nos quais tais situações se sobrepõem assumem sempre uma área de irrealidade, pois a reversibilidade dos circuitos também se dá na dimensão entre real e imaginário, na medida em que são investidos pela instância espiritual no processo de recepção/“espectorialidade” das imagens. Ora, se em princípio poder-se-ia pensar num reconhecimento atento da realidade por parte do personagem “em situação”, o que enfatizaria a captação do espaço por seu corpo-espírito, tal aguçamento sensorial não existe abstraído, como no caso de um vínculo sensório-motor, da vivência interior do personagem<sup>3</sup>, de sua experiência passada concretizada como “presente-passado”, portadora dos fenômenos que compõem seu imaginário espiritual. É, pois, oriundos desta reversibilidade, a partir da qual o espaço é redimensionado por uma consciência temporal, que serão criados, pelo cinema moderno, determinados tipos de imagens, as quais Deleuze denominará de imagens diretas do tempo, entre elas, as Imagens-Memória, as Imagens-Pensamento e as Imagens-Cristais. Ao realizar a contraposição entre imagens que apresentam o tempo de forma direta (as ótico-sonoras) e aquelas que o apresentam indiretamente (as sensório-motoras), Deleuze parece adentrar no campo de uma ontologia de tempo – principalmente no capítulo onde trata das Imagens-Cristal. Tal questionamento não se resolve no decorrer de *Cinema II - Imagem-Tempo*, porém torna-se patente, e isto fica explícito no quarto comentário à Bergson, uma influência da metafísica do tempo bergsoniana. Ora, dizer que o tempo é apresentado diretamente é, de antemão, já se ter solucionado filosoficamente toda a problemática relacionada a ele. Por outro lado, fica clara a perspectiva deleuziana quando exemplifica a ideia de “imagens

---

3 Tanto do personagem como do espectador, os quais, no cinema moderno, vinculam seus olhares a partir de suas relações mentais.

diretas do tempo”, a partir de dois recortes de sequências encontrados em *Cidadão Kane*, de Orson Welles (1941). Tomando a concepção de Profundidade de Campo, de A. Bazin, diz ele:

[...] a maioria das vezes em que a profundidade de campo encontra plena necessidade é quando tem relação com a memória [...] não se trata de uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, tal como convencionalmente o flash-back pode representar [...] Trata-se ou de um esforço de evocação produzido num presente atual, e precedendo a formação de imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol de passado do qual, ulteriormente, surgirão as imagens-lembrança (DELEUZE, 2005, p. 134).

Notamos que o tempo aparece qualitativamente como fenômeno memorial, porém nem sempre apresenta-se de forma direta, sobrepujando o movimento, como é o caso de uma simples imagem-lembrança operacionalizada por um *flash-back* tradicional. A imagem-tempo direta se realiza como uma imersão “nos lençóis do passado”, os quais são coexistentes com o presente do personagem, no sentido de um esforço de evocação dos fatos passados que, de outra forma, no plano real, pode acontecer como um ato natural de recordação, quando nos encontramos predispostos a tal, em consequência de uma determinada situação experiencial, ou mesmo por um temperamento contemplativo contumaz que intenciona o tempo desta maneira. Nestes casos, o tempo prolonga-se como uma duração interior. Uma problematização irá imperar, para Deleuze, nesta distinção paradigmática de tipos de apresentação imagéticas do tempo. Ora, são nos procedimentos formais da linguagem cinematográfica que ele localiza seus pressupostos conceituais, principalmente na Profundidade de Campo, mas também no Plano-Sequência e nos *Travellings*; procedimentos estes que irão opor-se ao tipo de montagem relacionada à lógica narrativa-temporal da decupagem clássica. No entanto, e aqui entramos na ponderação do problema, não é possível ser indiferente ao sentido expresso pela história que está sendo narrada. Neste âmbito, então, dois percursos podem ser seguidos: ou a mesma narrativa pode ser entretida numa linhagem formal, de sorte que o conteúdo se “aprofunde” e nele se adense um pensamento mais ancho a respeito da existência, das relações humanas, e do mundo mesmo – é o caso de *Cidadão Kane*, por exemplo, que poderia ser narrado de maneira convencionalmente linear, perdendo, assim, toda a amplitude significativa que os recursos de linguagem criados por Orson Welles permitiram obtê-lo; ou, no segundo caso, o de narrativas que intrinsecamente já trazem associadas à dimensão contudístico-narrativa o próprio projeto estético do autor, não existindo, pois, a possibilidade de uma disjunção entre a matéria narrada e a estrutura de sua organização formal – cogitamos, neste caso, na quase totalidade da obra de diretores como Federico Fellini, François Truffaut, entre outros. No entanto, ainda podemos pensar num terceiro caso: aquele no qual há uma radical opacidade da

lógica narrativa, cujo conteúdo irá tender a uma discursividade que rompe diametralmente com a transparência diegética dos enredos clássicos ou tradicionais; neste último caso, nos remeteríamos à obra de Jean-Luc Godard, Alain Resnais e Glauber Rocha, por exemplo. Essas divisões consistem em concepções estético-narratológicas dos realizadores, as quais definem uma unidade significativa à obra, na medida em que, realizando um recorte e uma organização específica do real, tornam cabal um determinado tipo de temporalidade, o qual, por sua vez, é contíguo à infinitude aberta do que não foi localizado temporalmente. Trata-se aqui, pois, do grande mistério da escolha estética do criador. E, a partir de nosso ponto de vista, no caso do signo audio-visual, escolher os limites temporais de um filme é doar, portanto, o espaço de sua visibilidade. Ou seja, apresentar o tempo, seja direta ou indiretamente, segundo a divisão deleuziana, já consiste sempre, em relação à totalidade do real, numa escolha de espaços de visibilidade. Em consequência, seguindo nossa reflexão, o modo como o tempo “se apresenta” está intrinsecamente associado à modos de ocupação do espaço, assim como à interação das personagens com o cenário, e deste com a ambiência de onde está ocorrendo a cena. Retomando A. Bazin: com tudo que ocupa a cena, a *mis-en-scène* de cada realizador. Como o próprio Deleuze exemplifica ao citar o cinema de Dreyer e de Ozu, mesmo alguns tipos de montagem – procedimento que estaria ligado a uma representação indireta do tempo – também criam situações ótico-sonoras. Nossa preocupação em problematizar este ponto, portanto, centra-se numa defesa da não existência de uma pureza do tempo enquanto valor dissociado da maneira (estilo?) com que o diretor compõe e intervém no espaço filmado, e que, concordamos, cria um significado que extrapola o plano em si, estendendo seu sentido, em distinção da arte teatral, ao extra-campo; quer dizer, não necessariamente o que está sendo enquadrado num momento sequencial, mas o que, mesmo ao não aparecer na cena, faz parte da lógica ou da atmosfera do que está sendo descrito e/ou narrado audiovisualmente. Nossa convicção da necessidade de um elo “quiasmático” entre tempo e espaço quando na criação de imagens – uma *poiesis* imagética – parece justificar-se no Cap. 6 de *Cinema II - Imagem-Tempo*, intitulado “As Potências do Falso” (DELEUZE, 2005). É nele que o filósofo irá, a partir de duas novas oposições (dicotomias?) conceituais – a de um regime de imagem orgânico e outro cristalino – realizar toda uma formulação a respeito das descrições e narrações cinematográficas, baseado na construção de um modelo teórico relativo justamente ao âmbito do espaço fílmico. Diz ele: “A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação” (DELEUZE, 2005, p. 157), e continua logo a seguir:

Constatamos apenas que o esquema sensório-motor se manifesta concretamente num 'espaço hodológico' (Kurt Lewin), que se define por um campo de forças, oposições e tensões entre essas forças, resoluções das tensões de acordo com a distribuição dos objetivos, obstáculos, meios, desvios. A forma abstrata correspondente é o espaço euclidiano, pois este é o meio no qual as tensões se resolvem conforme um princípio de economia, [...] um mínimo de meio para um máximo de efeito (DELEUZE, 2005, p. 157).

Já no regime cristalino:

a narração cristalina vai quebrar a complementariedade do espaço hodológico vivido e do espaço euclidiano representado [...] o espaço concreto deixa de se organizar conforme tensões e resoluções de tensão, conforme objetivos, obstáculos, meios e até mesmo desvios (DELEUZE, 2005, p. 158).

Constatamos, então, que, se no regime orgânico o tempo é representado indiretamente, pois é resultado das diretrizes dos movimentos inseridos numa lógica semântica das ações, no regime cristalino a apresentação do tempo se faz de modo direto, na medida em que o espaço é formado por anomalias do movimento. Entramos aqui no “reino do Falso *Raccord*”, que “se tornam essenciais, ao invés de serem acidentais ou eventuais” (DELEUZE, 2005:159). No regime cristalino, portanto, o movimento assume uma independência (pode tender até à inteira imobilidade), em relação à economia narratológica da história. É o que Deleuze afirma como sendo uma crise da ação, pois o espaço euclidiano perde suas conexões e leis que o regiam.

Enfim, é a partir desses pressupostos que entendemos a fundamental hipótese do filósofo no tocante ao cinema moderno: em seus termos, “um Cinema de Vidente, não mais de Actante”. Genial assertiva que traz em seu bojo a reflexão de que em Ozu, no neorealismo, como na *nouvelle-vague*, a visão não é mais uma preliminar condição acrescida à ação, antes, porém, substituindo-a. Ora, acreditamos, portanto, a partir das colocações do próprio Gilles Deleuze sobre as diferenças paradigmáticas dos regimes de Imagem orgânica e cristalina – as quais formam comparações distintas do espaço e do movimento -, que é justamente em consequência dessas diferenças que o tempo pode ser assimilado, pelo personagem e/ou espectador, de maneira qualitativamente diversa. É neste âmbito que pensamos as situações ótico-sonoras como doadoras da fértil agudeza da visibilidade; o visível usado aqui como fenômeno geral de apreensão do real pelos sentidos. Dizer isto será perceber a potência do cinema moderno em construir uma nova tessitura estética no sentido de conseguir ultrapassar a concentração, talvez alienante, de uma curiosidade tão somente diegética do “(pro)sseguimento” da narrativa.



### 3 Considerações finais

O grande cineasta russo André Tarkovsky (1990, p. 73), em seu livro *Esculpir o Tempo*, dirá: “O tempo em forma de evento real: volto a insistir nisso. Eu vejo a crônica, o registro de fatos no tempo, como a essência do cinema: para mim, não se trata de uma maneira de filmar, mas de uma maneira de reconstruir, de renovar a vida”. E acrescenta, “Se, no cinema, o tempo se manifesta na forma de um evento real, este se dá em forma de observação simples e direta” (TARKOVSKY, 1990, p. 75). Podemos obter duas interpretações desta referência a Tarkovsky: a primeira, a defesa de um cinema como uma arte, a qual deve, no mesmo ímpeto, se entregar e se integrar a um real que se manifesta por eventos, por meio de uma experiência captada pelo olhar do cineasta; a segunda, viria de uma aproximação entre a escultura e o cinema: esculpir blocos do tempo, vivências-eventos do real. Essas visadas não postulariam a construção de um novo modo de ocupação espacial da duração do tempo por meio do registro cinematográfico, o qual permitiria uma potencial abertura/liberdade quando de sua apreensão pela sensibilidade-espiritualidade dos espectadores? Tal liberdade se concretizaria pelo aguçamento de um poder de observação, de visibilidade do real. E, na sequência desta reflexão, poderíamos, assim, entender o sentido de uma outra temporalidade na relação com o real.

### 4 Referências

- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Orson Welles.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- \_\_\_\_\_. **A imagem-tempo: cinema 2.** São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Bergsonismo.** São Paulo: Editora 34, 1999.
- GAUDREULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Ed. UNB, 2009.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.