

INTERSTÍCIOS NO CINEMA E NA TV: DIFERENÇAS NO DEVIR DO PENSAMENTO A PARTIR DE GILLES DELEUZE

Guilherme Volkmann Haas¹

Resumo

O presente artigo se materializa a partir de discussões sobre o impacto da cultura das mídias contemporâneas sobre o pensamento humano. As ferramentas propostas no contemporâneo para análise do audiovisual recuperam as teorias de cinema e as proposições de Gilles Deleuze. A proposta parte do interesse em diferenciar a recepção midiática na era do audiovisual digital, quando janelas e formatos se assemelham e se aproximam cada vez mais. Este trabalho tem como objetivo estudar o gerenciamento do audiovisual ao pensamento a partir da não-filosofia de Deleuze sobre cinema e verificar como sua conceituação pode ser ampliada ao ambiente televisivo. O artigo procura marcar as diferenças dos processos comunicacionais do cinema e da televisão a partir de relações com os conceitos de intervalos, intercessores e interstícios que marcam a passagem de imagens destes meios; e definir as implicações semióticas, de construção de sentido, através da interpretação dos movimentos temporais destas mídias em analogia ao devir deleuziano do pensamento.

Palavras-chave

Mídias, pensamento, devir, audiovisual, cinema, televisão.

Abstract

This paper analyzes how cinema and television produce different ways of meanings on human thoughts and reception. The article considers that the shapes and scopes between those formats are becoming similar in the digital culture. The paper offers a recovery of cinema theories and it suggests how these studies can be applied to analyze television and its contents. The purpose is to endorse an audiovisual theory based on the studies in cinema and non-philosophy from Gilles Deleuze, and to check how his conceptualization can be extended to the television environment. The article aims on the differences of the communication processes between film and television from the perspective of intervals, intercessors and interstices. These concepts define the transition from one media to another and they show how those formats differ in semiotics aspects, in meaning and interpretation.

Keywords

Media, mind, meaning, audiovisual, cinema, television.

Deleuze, uma introdução.

O filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) é visto como um pensador à parte nas discussões sobre a pós-modernidade, ainda que situado nela, e seu trabalho focaliza-se principalmente na não-filosofia, por discutir ciência e artes. Filósofo da diferença ou do pensamento, Deleuze introduziu o conceito de rizoma no livro *Mil Platôs*, junto com seu parceiro intelectual Félix Guattari. Preocupado com o pensamento verdadeiro, Deleuze desenvolveu métodos filosóficos para criar novos sentidos ao pensamento em sua *Lógica do Sentido*. Sua tese principal encontra-se no livro *Diferença e Repetição*. Neste artigo, porém, vamos situar a importância de seu pensamento para a contemporaneidade a partir de três obras: *O que é a filosofia?*; *Cinema 1: imagem-movimento*; e *Cinema 2: imagem-tempo*.

A filosofia, para Deleuze, está no pensamento, única criação verdadeira, cuja função é interpretar ou criar conceitos e possibilidades. A importância desta filosofia reside na diluição dos principais elementos constitutivos como forma de colocar movimento ao pensamento, ou seja, de criar uma violência original ao pensamento, de uma estranheza, inimizade, única a tirá-lo de seu estupor natural ou de sua eterna possibilidade. Esta criação se dá através de intercessores que podem ser pessoas, coisas, plantas ou animais. A ferramenta do filosofar está na busca por esta multiplicidade de elementos que transformam o devir do habitat natural (o plano de imanência) e geram atos de pensamento. Assim, filosofar ou criar conceitos não é a pura contemplação (da idéia), a comunicação (o jogo intersubjetivo) ou a reflexão metódica sobre um objeto determinado; filosofar é sim ser um bom ladrão de idéias. É esta interligação de conceitos, determinante para Deleuze, que nos interessa na discussão sobre os meios de comunicação aqui estudados.

O conceito de intercessor, elemento de ligação, de passagem ou de produção de movimento, é fundamental para a sua não-filosofia, pois assim se tornou possível relacionar filosofia e artes, criação de conceitos e imagens. A produção e proliferação de imagens colocam o pensamento em circulação e para Deleuze, pensar é fazer o novo, é tornar o pensamento possível, é inverter o caminho habitual de vida e produzir idéias. Entender seu pensamento na contemporaneidade se faz importante peça de análise na recepção e geração de sentidos dos produtos imagéticos dos meios de comunicação por suas ferramentas e

conceitos que formam uma espécie de filtro para esta linguagem. Considerando a proliferação de conteúdos imagéticos/narrativos da contemporaneidade, é fácil perceber a importância conceitual de sua ferramenta filosófica como fuga para o livre pensamento. A tarefa de sua filosofia consiste em elaborar um material de pensamento capaz de captar a miríade de forças em jogo e fazer do próprio pensamento uma força do cosmos. Uma força que não remete a um tempo futuro, mas antes disso que possibilita o encontro entre o conceito e o meio presente, entre um movimento infinito e o que há de real aqui e agora, que o estado atual de coisas impedia de vir à tona. Através deste *forjar* conceitos que novos modos de existência nascem, que novos pensamentos circulam. Assim, Deleuze enfatiza a intensificação da vida, a busca de uma vitalidade, de um teor de existência, sem qualquer anseio de totalização, mas em constante imanência.

Dos intervalos ao pensamento do devir.

As artes são de grande interesse para Deleuze, seja na literatura de Kafka ou Proust ou na representação cinematográfica. O registro das criações humanas pelas artes no tempo fascina sua filosofia e implica boas relações de coincidência, condensação e acumulação de componentes. A valorização que Deleuze faz aos artistas aparece em *O que é a Filosofia?*:

Os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas conversações, suas opiniões; mas o poeta, o artista, abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar, em uma luz brusca, uma visão que aparece atrás da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab, segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação (Deleuze, 1997).

Esta capacidade do artista de criar novos mundos, novas formas de pensar e representar os sentimentos e emoções humanas fez Deleuze escrever dois livros sobre cinema. Sua distinção entre imagem-movimento e imagem-tempo marca a separação entre o cinema clássico e o moderno, através de diferentes construções da representação do tempo, como nota um teórico sobre Deleuze, André Parente:

Em outras palavras, os processos narrativos/imagéticos são as condições que explicam por que as imagens-movimento compõem a narrativa verídica que exprime um devir único do mundo, e por que as imagens-tempo compõem a narrativa não-verídica a qual exprime um devir múltiplo do mundo (Parente, 2005: 269).

Se esta distinção entre a imagem-movimento e a imagem-tempo marca justamente as rupturas modernistas do pós-guerra, é possível entender o cinema contemporâneo na junção destes conceitos, uma vez que o intercâmbio das modalidades artísticas tende a complexidade lingüística. Com Deleuze, vimos que é justamente na ligação entre pontos, nestes intercessores, que a formulação do pensamento acontece e se movimenta. Em seu estudo sobre cinema, o filósofo amplia este conceito para os interstícios entre as imagens. É justamente na formulação do tempo, na ligação dos blocos de conteúdos imagéticos, ou seja, nos cortes de imagem, que o pensamento se movimenta. Entre um plano e outro há uma formulação do pensamento que os conecta. Assim, Deleuze define este *fora*, aquilo que não está ali, este intervalo, como a verdadeira potência sígnica do cinema, na sua forma de representar o tempo, ou o devir do mundo através da narrativa fílmica.

Percebemos que na contemporaneidade o papel do artista em desvendar ou revelar estes diferentes mundos individuais aplicado a sua sensibilidade e mediação crítica como produtor de signos cada vez mais complexos e diferenciais faz-se construtor de novos modelos de pensamento e de existência. Os meios de comunicação de massa, especificamente neste recorte a televisão e o cinema, são instrumentos de difusão de signos, sentidos e significados que representam o espírito de nosso tempo (*Zeitgeist*). A distinção que Deleuze fazia entre imagem-movimento e imagem-tempo não encontra mais parâmetros na contemporaneidade pela mistura de elementos e pontos de confluências entre as diferentes mídias e pelo impacto das tecnologias na construção imagética e no emprego de cortes e ritmos audiovisuais. O resgate teórico e conceitual deleuziano que procura dar continuidade a suas formulações – e que gera infindáveis debates – é o ato das imagens ao pensamento, ou seja, a geração de sentido e o impacto do plano imagético ao pensamento.

Dessa maneira, os filtros promovidos pela ciência e pelo conhecimento providenciam as ferramentas de análise e distanciamento às emissões culturais da televisão e do cinema. A

transformação gerada pela cultura ao pensamento pode ser estudada como formas de construir sujeitos e identidades por meio da linguagem e da sociabilidade. Se Deleuze percebe a evolução ou imanência do ato de pensar ou interpretar pelos signos, os meios de comunicação de massa estabelecem a função catártica dos movimentos do pensamento, ou antes, do devir do mundo. Para o artista, as artes são os meios de escape de sua imaginação e construções simbólicas, enquanto para o cientista o estudo é o entendimento dos efeitos de sentido possibilitados pelas criações artísticas ou comunicacionais. Portanto, o próprio sujeito é antes de tudo, uma categoria de conhecimento, estabelecida pelos seus objetos e seus pares, sendo inevitavelmente social e construído por meio de sistemas de representação. O pesquisador David Bordwell analisa esta função psíquica do cinema em seu trabalho, oferecendo uma explicação dos mecanismos de exploração do imaginário e da conformação simbólica que reconstrói a unidade do sujeito:

De acordo com Lacan, essa unidade é obtida pela conformação a dois registros psíquicos: o imaginário, em que o sujeito encontra a representação visual de sua suposta unidade e integridade corpórea; e o simbólico, o registro responsável pela instituição da diferença e da lei cultural [...] Lacan sustenta que a repressão imposta pelos sistemas culturais de representação é ameaçada permanentemente por manifestações do inconsciente. Em todo ato social, a posição unificada do sujeito deve ser reconstruída a cada momento (Bordwell, 2005: 31).

Os interstícios no audiovisual: diferentes construções temporais no cinema e na TV.

Entendemos como a representação visual trabalha os mecanismos psíquicos no agenciamento das pulsões e nas operações simbólicas do sujeito. Porém, a diferença de transmissão do cinema e da televisão encontra uma implicação semiótica. O cinema, como prática social de obras fechadas (encerradas em si), marca-se temporalmente pela produção e lançamento de seus produtos audiovisuais e se caracteriza, assim, pela construção de representações simbólicas do estado de coisas do mundo; enquanto a televisão, como meio de constante difusão de conteúdos, implica na indexação de informações e estímulos como um fluxo contínuo do tempo. Esta diferenciação me parece de extrema relevância para considerar a produção de sentido a partir de seus interstícios.

No cinema, a produção de sentidos, ou a potência sígnica, como definiu Deleuze, está nos interstícios entre os planos imagéticos, ou seja, na ligação da passagem de um plano a outro que coloca movimento ao pensamento e possibilita a produção de sentidos. De outra forma, é este intervalo que potencializa o simbólico lacaniano; o momento de ausência imagética ou da exploração do imaginário que reconstrói a unidade do sujeito interpretante. O domínio deste ritmo, formulado a partir do manuseio dos blocos de duração e de seus cortes, constitutivos da montagem cinematográfica, pode por um lado corresponder ao vínculo sensório-motor (da imagem-ação) ou refletir diretamente ao pensamento (da imagem-afecção). Dependendo das opções realizadas pelo autor, a construção simbólica e a potência sígnica poderão estar verticalmente mais elaboradas, abrindo vastas possibilidades interpretativas, ou horizontalmente encadeada para um sentido mais fechado e coeso.

Salientamos que os interstícios no cinema correspondem à potência sígnica, das construções simbólicas ao ritmo do filme. Se o cinema clássico e dominante fora marcado pela exploração da imagem-movimento, o cinema contemporâneo apresenta construções mais complexas entre a imagem-ação e a imagem-afecção, decorrente das influências exercidas pelos cinemas vanguardistas, independentes e experimentais, assim como pelas novas tecnologias e suportes de mídia. Os processos narrativos/imagéticos do *último* cinema podem ser analisados a partir de relações entre o movimento e o tempo, ou seja, de sua potencialidade de sentidos que falam ao pensamento. Visto como uma obra fechada dentro de um intervalo de tempo, o filme contemporâneo é uma peça de blocos de conteúdos (planos) que gerenciam o devir do pensamento entre o imaginário e o simbólico na exploração de seus interstícios: pela precisão do corte e da montagem no ritmo de apresentação e formulação dos conteúdos no espaço-tempo.

Podemos representar este fluxo do pensamento no cinema através de um diagrama entre imagem-movimento e imagem-tempo:

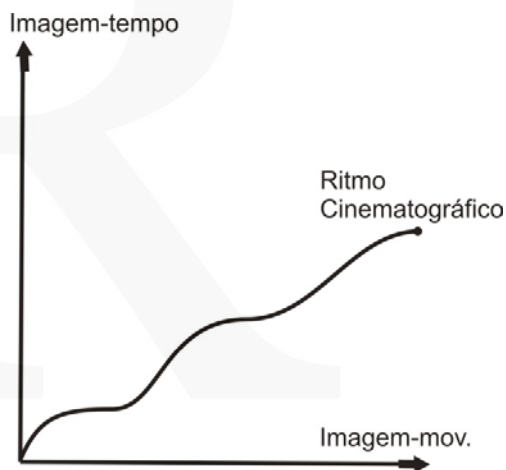


Gráfico 1: O interstício do filme contemporâneo corresponde à potência sígnica e é medida para o ritmo narrativo.

A televisão, desde sua origem, caracteriza-se pela transmissão direta (ao vivo) de conteúdos. A rapidez da emissão eletrônica e a proposta de eliminar o intervalo entre estímulo e reação, potencializa o efeito de indexação por suprimir o tempo de processamento da informação no nosso consciente. O investigador do impacto das tecnologias no conhecimento humano Derrick de Kerckhove, diretor do Programa McLuhan de Cultura e Tecnologia desde 1983, cita o conceito de Sacudidelas por minuto (SPM), ou o meio segundo que falta, para se referir ao processo comunicacional da televisão ao nosso pensamento;

As reacções orientadoras geradas pela televisão são bastante diferentes das geradas pelo cinema. A luz do ecrã-vídeo não ressalta na direcção dos nossos olhos, vem direita a nós através do ecrã, desafiando-nos a responder, como a luz de interrogatório da polícia num qualquer filme. [...] a noção por trás das SPM é de que há um número crítico de cortes necessários para impedir que o espectador adormeça ou mude de canal. A TV tem de fazer *zap* ao zapador antes que ele ou ela faça *zap* ao canal. SPM que mantêm a atenção bem presa podem também impedir respostas cognitivas completas (Kerckhove, 1995: 41-42).

A supressão do intervalo na televisão revela uma outra construção dos processos narrativos/imagéticos ao pensamento. Com a finalidade de manter a audiência, o dispositivo procura estimular seus espectadores com conteúdos no nível indicial, sem tempo para pausas reacionárias, críticas ou reflexivas. O corte entre as imagens televisivas

não corresponde ao ritmo ou à construção de sentidos como a obra cinematográfica e, portanto, não define discursos através da linguagem audiovisual. A transmissão de seus conteúdos característicos (jornalísticos, esportivos, de auditório, etc.) pode ser estudada a partir da dissociação dos estímulos visuais e auditivos: a banda sonora, na prevalência da linguagem, (ainda) *fala* ao pensamento, já o apelo visual *extasia e comunica* antes o corpo. Assim, podemos dizer que a comunicação exercida pelas imagens televisivas não procura atingir o pensamento em suas dimensões simbólicas, fator relegado ao discurso verbal (aproximando-se do processo comunicacional do rádio). Os sucessivos cortes na imagem televisiva servem para estimular o espectador a acompanhar seu fluxo de tempo *ininterrupto*, e não seu pensamento. O espectador é convidado a participar desta construção temporal pela conformação a este constante devir, e não à sua linguagem em si.

A conformação do espectador ao devir televisivo pode ser representado na relação do estímulo contínuo de imagens e suas sacudidelas ao pensamento:

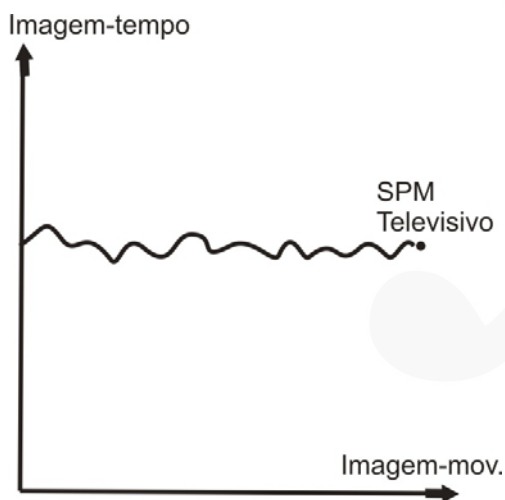


Gráfico 2: A imagem televisiva provoca SPM ao pensamento.

As construções semióticas do cinema e da televisão são assim diferenciadas pela sua forma de representar o tempo através dos cortes feitos à imagem. Deleuze introduziu as ferramentas para pensar o lugar ocupado pela subjetividade nos interstícios da experiência fílmica, que, uma vez aplicado ao *ecrã* televisivo possibilita perceber que a supressão do cognitivismo pela aceleração de estímulos audiovisuais elimina o efeito de distanciamento,

de potência sígnica, de mediação crítica (ou criativa) e de construções simbólicas do sujeito sobre o mundo. O cinema, frente às novas tecnologias, procura restabelecer a ordem cognitiva e interpretar estes impactos, *religar os pontos*, ou simplesmente, restabelecer a ordem simbólica:

O cinema passa a ter de trabalhar <o corte irracional> (o falso raccord) para encontrar a sua verdade. E isto acaba por confrontar o cinema com as novas imagens vídeo, televisivas e digitais. Estas imagens aumentam as possibilidades de transformação das imagens umas nas outras, de um ponto da imagem a outro. Multiplicam os pontos de metamorfose, tornando as imagens mais superficiais, como um mosaico, e aproximam-se da pintura. A duração é, em especial na televisão, um fluxo contínuo mas já não é “corte” de nada, nem produz um forte marcação dos pontos de vista, como acontece no cinema (Flores, 2007: 146).

Para concluir e ressaltar as diferenças aqui propostas entre a comunicação do cinema e da televisão ao pensamento, suas implicações semióticas no que se refere à construção de produtos simbólicos do cinema ou à comunicação indicial da televisão, podemos definir que os dois meios de comunicação como movimentos de representação do tempo, ou do devir do mundo, se singularizam por: o primeiro, por um devir interpretante do pensamento humano, e o segundo, definido pelo fluxo contínuo do tempo. O cinema contemporâneo *parece* como criação intercessora e atemporal, reflexiva e produtora de (novos) sentidos ao pensamento, ao passo que a televisão é indicativa para informações e estímulos de caráter direto e ininterrupto que percorrem o pensamento, desprovido de formulações conceituais ou simbólicas da linguagem audiovisual.

Referências Bibliográficas

- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (1997) O que é a Filosofia?. São Paulo: 34.
- Deleuze, Gilles. (1985) Cinema 1: A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Deleuze, Gilles. (1990) Cinema 2: A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense.
- Flores, Teresa Mendes. (2007) Cinema e Experiência Moderna. Coimbra: Edições MinervaCoimbra.

Kerchhove, Derrick de. (1997) *A Pele da Cultura (Uma investigação sobre a nova realidade electrónica)*. Tradução de Luís Soares e Catarina Carvalho. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Parente, André. (2000) *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papyrus.

Parente, André. (2005) *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Bordwell, David. (2005) *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*. In: Ramos, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

¹ Mestrando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) - Brasil. Bolsista do Programa de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional.