

Adorno, Antonioni e Deleuze: um encontro inesperado

*César Guimarães**

Resumo

Este texto retoma as reivindicações tardias de Adorno quanto ao caráter emancipador do filme (ao confrontar o sistema da indústria cultural) e as põe em diálogo com as idéias de Antonioni e Deleuze acerca do cinema moderno.

Palavras-chave: indústria cultural - cinema moderno - filosofia do cinema.

Abstract

This paper considers late Adorno's thought on cinema in order to sketch his dialogue with Deleuze's work. It focuses particularly on cinema's contributions for human emancipation.

Key words: cultural industry; modern cinema; philosophy of cinema.

37

* César Guimarães é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, Doutor em Literatura Comparada e autor de *Imagens da memória: entre o legível e o visível* (Ed. da UFMG, 1997).

Na condição de intelectual emigrado nos Estados Unidos, vivendo em meio a um cotidiano moldado tenazmente por aquela “rede de conexões que não deixa nada de fora” – o sistema da indústria cultural (conforme a conhecida expressão da *Dialética do Esclarecimento*) – Adorno, em *Mínima Moralia*, critica uma vez mais a antinomia entre o cinema e a dimensão que é própria dos homens:

A imediatidade, a comunidade popular produzida pelos filmes, conduz à mediação sem resíduo, que rebaixa os homens e tudo o que é humano a coisas de uma forma tão perfeita, que a oposição deles às coisas, ou seja, o sortilégio da reificação, não pode mais ser percebida. O cinema conseguiu transformar os sujeitos, de uma forma tão indiferenciada, em funções sociais, que as vítimas, não se lembrando mais de nenhum conflito, se comprazem com sua própria desumanização como algo humano, uma felicidade aconchegante. ¹

38 Tendo acesso quase que exclusivamente à experiência do cinema industrial hollywoodiano, será somente vinte anos mais tarde, no artigo “Notas sobre o filme” (1966), que Adorno vislumbrará - brevemente - o que poderia dotar os filmes de um caráter emancipador.² Ao apreciar positivamente as realizações de Chaplin e Antonioni, o filósofo indicava a possibilidade do filme enfrentar criticamente sua materialidade técnica e, ao depurar o caráter “a priori coletivo” dos seus traços inconscientes e irracionais, alcançar a reposição *objetivadora de uma experiência subjetiva*. Para tal, o filme deveria evitar o domínio perfeito de suas técnicas específicas e buscar o incontrolado, o ocasional e o improvisado, contrariando, assim, o realismo imediato – a reprodução da aparência visível dos fenômenos - proporcionado pela sua tecnologia de base: a fotografia. Para se constituir em processo estético autônomo, a obra cinematográfica deveria enfrentar uma dupla tarefa. Em primeiro lugar, o filme precisaria alcançar uma outra imediatez que não aquela que reforça afirmativamente a “superfície visível da sociedade” e que impede, justamente, sua dimensão artística. Ao caráter de cópia fornecida pela fotografia e a simples reprodução do movimento, o filme deveria opor algo como o monólogo interior em literatura, que permitiria ao espectador interromper o fluxo das imagens-movimento e desenvolver um gesto análogo ao do olho diante da pintura ou do ouvido em relação à música. Nesse passo Adorno encontra as formulações de dois outros defensores do monólogo interior no cinema: Eisenstein e Pasolini., Aliás, no mesmo ano de publicação do artigo de Adorno, Pasolini escrevera:

As técnicas audiovisuais são doravante parte importante do nosso mundo, ou seja: do mundo do neocapitalismo técnico que avança, e cuja tendência é

tornar as suas técnicas ao mesmo tempo a-ideológicas e ontológicas; torná-las tácitas e irrelativas, torná-las habituais; torna-las formas religiosas. Nós, que somos humanistas laicos, ou, pelo menos, platônicos não misólogos, devemos batermo-nos, por conseguinte, para desmitificar a inocência da técnica, até a última gota de sangue.³

A segunda tarefa que caberia ao filme, ainda segundo as recomendações adornianas é, que, ao afastar-se da imediatez que o liga de maneira imanente ao espírito objetivo de sua época, ele deveria indicar o momento da sua ultrapassagem: nisso consistiria a sua dimensão utópica, ao proporcionar ao espectador se subtrair à mera condição de consumidor de mercadorias culturais. Contudo, apesar dessas instigantes indicações do artigo publicado em 1966, no período que vai da publicação da *Dialética do Esclarecimento* até as formulações da *Teoria Estética*, nem o repertório de filmes do filósofo parece se ampliar nem surge verdadeiramente uma interlocução com outros pensadores e teóricos do cinema (a despeito da proximidade e da amizade com Benjamin e Kracauer). A reticência e, em seguida, a franca discordância com relação à perspectiva de Benjamin diante das artes da reprodutibilidade técnica, no período de 1935 a 1940, já adiantam as teses da *Dialética*, enquanto os estudos de Kracauer recebem apenas um assentimento tardio, quase três décadas depois, no belo artigo que lhe é concedido: “O estranho realista”. Diante da ausência, por parte dos autores da *Dialética do Esclarecimento*, de uma interlocução efetiva com os criadores que lhes eram contemporâneos e com outros pensadores que também se dedicavam a pensar o cinema, a noção de indústria cultural tornou-se a referência inescapável para toda aproximação entre Adorno e a imagem-movimento. Desde então, se supomos que o cinema é algo mais do que uma indústria e uma técnica devemos dizer em que medida este ou aquele filme consegue, pelos menos, afrouxar os nós apertados dessa rede de conexões que tudo apanha: o sistema da indústria cultural, tal como definido por Adorno e Horkheimer. Cremos que não há apenas ingenuidade em tentar levar adiante um programa como este. Há uma armadilha que deve ser evitada.

Não será nosso propósito aqui opor a descrição das formas expressivas inventadas pelo cinema moderno – aquele que nasce com o Neo-realismo italiano – à padronização das mercadorias culturais, dando lugar a uma defesa da dimensão artística dos filmes obtida unicamente a partir da sua contraposição, como um retrato em negativo, aos elementos definidores da indústria cultural. Tal estratégia parece-nos limitadora por dois motivos: em primeiro lugar, seria um erro buscar compreender o cinema moderno deduzindo seus traços desse retrato em negativo obtido dos equívocos cometidos pelo próprio Adorno, ao tomar, metonimicamente, o filme hollywoodiano como

definidor de todo o cinema; em segundo lugar, na tentativa de identificar os possíveis atributos artísticos do cinema (em oposição à indústria cultural), corremos o risco de enquadrar à força a multiplicidade qualitativa dos filmes a um tipo ideal de obra modernista, hoje canonizado de tal modo quase a ponto de apagar o vestígios de suas determinações sócio-históricas. Andréas Huyssen caracterizou esse tipo ideal de obra modernista como auto-referente e autoconsciente, separada da vida cotidiana e distinta dos produtos da indústria cultural, expressão de uma consciência estritamente individual, dona de um caráter experimental e avessa aos sistemas clássicos de representação.⁴

Para não incorrer na tentativa de purificar o cinema segundo este tipo ideal de obra modernista, não podemos conceber mais a relação entre o filme e o espectador extraíndo-a exclusivamente da relação entre o consumidor e os produtos padronizados da indústria cultural. O modelo explicativo das relações entre o filme e o espectador construído pela *Dialética do Esclarecimento* não explica todo o cinema, não consegue abarcar nem a multiplicidade de formas expressivas que ele inventou nem a diversidade de experiências que ele proporcionou aos homens, a despeito de tudo, do mais vil ao mais sublime...Eis um tema recorrente nas discussões sobre Adorno e o cinema, sabemos bem, hoje quase transformado num truísmo, manejado tanto à esquerda quanto à direita. Não é nossa intenção nem condenar nem absolver – termos mais apropriados para um tribunal! – o filósofo pelo que ele desconheceu em sua época. Sequer podemos imaginar o que ele teria escrito se tivesse visto Eisenstein ou Rossellini, sem falar da tradição do documentário, de Dziga Vertov a Jean Rouch.... Ou então, se ele tivesse se deparado com as reflexões de Jean Epstein ao invés de simplesmente lamentar o quanto os rapazes e as moças da Roma católica, “andando pelas ruas e se beijando sem a menor cerimônia”, aprenderam com a libertinagem parisiense “vendida como folclórica” pelo cinema francês.⁵

Dito assim, isso pode parecer despropositado, um desejo disparatado, sem bases históricas efetivas, que tenta imputar ao filósofo o não-comparecimento a um encontro que ele mesmo não marcou. Ou então, talvez haja outro modo de se apresentar a questão: quem sabe há outros elementos que permitam problematizar esse encontro a que o filósofo talvez só esteja chegando agora, convocado por nós. É provável, porém, que ele só compareça um pouco contrariado.... Entretanto, é exatamente porque sabemos que o interesse de Adorno pelo cinema não pode ser analisado separando-se o filme como fato social e como processo estético, é que esse desencontro não pode servir como um atenuante para os desafios de se compreender a condição paradoxal dos filmes, os de ontem e os de hoje: com efeito, quanto mais a indústria cultural estendia seus tentáculos sobre todo o cinema, algo nele, contudo, resistia, buscava pontos de fuga, encontrava novos aliados, desenvolvia recursos expressivos singulares,

procurava deslocar o espectador de seus hábitos e valores adquiridos... A persistência e a predominância atual do modo industrial de produção cinematográfica, capitaneado por Hollywood, não pode nos cegar nem para a silenciosa resistência das invenções do presente nem para a diversidade e a descontinuidade das experiências criadas pelo cinema no passado.

Eis que surge aqui um novo problema: a defesa de um outro cinema, oposto à padronização da indústria cultural - mas que Adorno não chegou a tratar detidamente em seu tempo - não encontra um abrigo sem conflitos ou contradições no âmbito das reflexões desenvolvidas na *Teoria Estética*, particularmente no que diz respeito à autonomia e a dimensão utópica reivindicadas para a obra de arte. O nosso propósito, porém, não é o de discutir como é que o cinema, se livrando da sua parte maldita - a indústria cultural - poderia reivindicar para si, em maior ou menor parte, alguns dos atributos concedidos à arte pela *Teoria Estética*. Trata-se, antes, de retomar historicamente certas formas de experiência e de pensamento que o cinema proporcionou aos espectadores, algumas delas contemporâneas de Adorno, mas que lhe permaneceram desconhecidas. Entre a condenação sumária do cinema na *Dialética do Esclarecimento*, os breves acenos positivos duas décadas depois e o horizonte aberto pela *Teoria Estética*, há toda uma heterogeneidade de práticas e estéticas inventadas pelos filmes que fazem da sua relação com a vida social algo mais vivo e mais incerto do que o enganoso e imperioso *telos* com que a noção de indústria cultural muitas vezes aparece revestida (a despeito das precauções dos autores...)

Para retomar a expressão de um Godard fortemente inspirado por Benjamin, o cinema não caminhava necessariamente para a indústria cultural, mas para as formas da palavra, isto é, *uma forma que pensa*. Bastou uma ou duas guerras, entretanto, para que ele só pudesse prosseguir a contrapelo...Cremos que a sempre persistente e predominante recorrência, em vários estudos adornianos, aos exemplos do cinema hollywoodiano (que só fazem re-confirmar o acerto das afirmações da *Dialética do Esclarecimento*), aliada à pouca atenção às contradições e nuances do melhor do cinema moderno, representa uma grave dificuldade para se pensar, com justeza e propriedade, em que medida os filmes poderiam encontrar um acolhimento crítico junto às teses da *Teoria Estética* sem serem submetidos automaticamente aos critérios que o autor elege para caracterizar a arte moderna, inclusive na sua relação com a técnica e com a indústria. Eis o modo um pouco oblíquo como convocamos Adorno para nosso texto, à procura de alguns caminhos bloqueados ou um pouco turvos, como já notara o próprio filósofo, ao afirmar que, na produção cinematográfica emancipada “misturam-se turvamente a exigência de uma relação plena de sentido entre modos de procedimento, material e estruturação com o fetichismo dos meios”.⁶ Siegfried Kracauer, o amigo de Adorno, com que ele lia a *Crítica da razão pura* nos

sábados à tarde e o com o qual compartilhava a vinculação entre a expressão filosófica e o sofrimento, deixou, de maneira assistemática, notas preciosas para se compreender o que barra e o que libera o caráter emancipador dos filmes.

42 Ao ressaltar a admiração de Kracauer por Charles Chaplin e pela comédia pastelão, Miriam Hansen lembra-nos como o autor de *Teoria do filme* via no cinema a possibilidade de uma “linguagem universal de comportamento mimético que faria da cultura de massa um horizonte imaginativo e reflexivo para as pessoas que tentam viver suas vidas no terreno conflitivo da modernização”.⁷ Ao analisar, no final dos anos 20, a relação que os funcionários públicos (os trabalhadores de “colarinho branco”) mantinham com os filmes, Kracauer recusava a analogia entre a padronização industrial da mercadoria cultural e o comportamento do público consumidor. Para ele, o filme permitia aos espectadores se projetarem polimorficamente, através da identificação com os personagens e com os motivos cinematográficos, tornando-se os sujeitos de um “campo de testes para novas formas de identidade social”.⁸ A potência própria do cinema consistiria em tornar permeável a relação entre as imagens do eu e as imagens heterônimas apresentadas pelos filmes. Isso só pode ser concebido se levarmos em conta dois aspectos da obra de Kracauer, destacados por Hansen: a não-suposição de uma “relação analógica entre a padronização industrial da mercadoria cultural e o comportamento e a identidade da audiência que os consome”, e o fato de que a crítica do autor era endereçada menos ao “engodo da identificação cinematográfica em geral do que às práticas culturais e políticas responsáveis pela tendência não realista de tal identificação”.⁹ Não é caso, aqui, de retornar à grande discussão sobre o cinema e a modernidade, mas apenas de enfatizar um de seus principais aspectos, destacado por Miriam Hansen: “o apelo libertador do ‘moderno’ para um público de massa – público que era, em si mesmo, tanto um produto quanto uma vítima do processo de modernização”.

O cinema (...) foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados. Foi um dos mais claros sintomas da crise na qual a modernidade se fez visível e, ao mesmo tempo, transformou-se num discurso social por meio do qual uma grande variedade de grupos buscou se ajustar ao impacto traumático da modernização. Esta dimensão reflexiva do cinema, sua *dimensão pública*, foi logo reconhecida pelos intelectuais, seja nos casos em que comemoraram o potencial emancipador do cinema, seja quando, aliados às forças da censura e da reforma moral, tentaram contê-lo e controlá-lo, adaptando aos padrões da alta cultura e à restauração da esfera pública burguesa.¹⁰

Duas décadas depois, já no contexto do filme sonoro, o cinema abandonara as massas e promovia agora um prolongamento perverso da ficção à realidade, como notaram Adorno e Horkheimer:

A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim que precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade.¹¹

Todas as esperanças depositadas no cinema, tudo o que ele queria, tudo o que ele poderia alcançar, sucumbiram ao desastre da Segunda Guerra Mundial, quando Hitler (com ajuda de Leni Riefenstahl e dos votos daqueles funcionários públicos estudados por Kracauer) roubou os bigodes de Chaplin e tornou-se cineasta em Hollywood (segundo a expressão de Serge Daney). Gilles Deleuze denominou “otimismo metafísico” àquela crença depositada no cinema pelos seus primeiros autores e críticos, de Eisenstein e Abel Gance a Élie Faure e Jean Epstein. Ao ser concebido como arte total das massas, o cinema surgia vinculado a um pensamento triunfante e coletivo, encarregado de despertar nos espectadores um “autômato subjetivo e coletivo”:¹²

É somente quando o movimento torna-se automático, que a essência artística da imagem se efetua: *produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral*. Porque a própria imagem cinematográfica “faz” o movimento, porque ela faz o que as outras artes se contentam em exigir (ou em dizer), ela recolhe o essencial das outras artes, herda o essencial, é como o manual de uso das outras imagens, converte em potência o que era ainda só possibilidade. *O movimento automático faz surgir em nós um autômato espiritual, que por sua vez, reage sobre ele.*¹³

Entretanto, os horrores da Segunda Guerra e a experiência inominável dos campos de concentração impuseram um pessimismo metafísico radical: desde então, o cinema alcançará apenas um pensamento “arriscado, singular, que só se apreende e se conserva no seu *impoder*, tal como ele retorna dos mortos e enfrenta a nulidade da produção em geral”.¹⁴ Quando o autômato espiritual inventado pelo cinema tornou-se o homem fascista e a arte das massas foi dominada pela propaganda e pela manipulação, já não era mais

possível tornar o pensamento visível. Era isso que Eisenstein buscava com a montagem dialética, ao promover a passagem, em mão dupla, entre a imagem e o conceito. No cinema intelectual de Eisenstein, ora o Todo do filme é dado pela montagem, que atua como o *Logos* que unifica as partes na sua relação de oposição (regime orgânico); ora o Todo é dado pelo *Pathos* no qual as partes do filme mergulham (regime patético). E por fim, conceito e imagem se identificam no regime dramático, quando a Natureza, não-indiferente, se solidariza com o drama humano.¹⁵ Também já não se tratava mais de um cinema que buscava a individualização da massa como sujeito. A um cinema que a tudo queria iluminar, esclarecer, tornar visível, representável, submetido à *mis-en-scène*, aos poderes da ficção, a resposta das trevas veio sob a forma de uma vingança do real, como se expressou Godard:

Há mais de vinte anos
que, no escuro,
o povo queima o imaginário
para re-esquentar o real
agora ele se vinga
e exige lágrimas e sangue verdadeiros.
Mas, de Viena a Madrid
de Siodmak à Capra
de Paris a Los Angeles e Moscou
de Renoir a Malraux e Dovjenko
os grandes criadores de ficção
foram incapazes de controlar a vingança
daquilo que eles tinham encenado vinte vezes.

44

No final do episódio 1 A de *História(s) do cinema*, Godard, com os recursos do vídeo, desacelera os instantes que antecedem a queda de Edmund, o garoto que se joga do alto do edifício arruinado em *Alemanha ano zero*, mostrando justamente o momento em que ele tapa os olhos com as mãos. Como, desde então, pergunta-se Godard, certificar-se daquilo que o olho vê? Como confiar no olhar, como não se fiar no que representação torna visível? Depois da queda, preservada com a *secura* não dramatizada concedida por Rossellini, segue-se a imagem de um rosto feminino, que vai se afastando lentamente para a direita do quadro, enquanto ouvimos uma voz que narra:

Chamava-se gás Zyklon B. O gás se espalhava pelas colunas primeiro. O gás era exalado lentamente. Começava saindo por pequenos buracos e ia se espalhando por toda a câmara de gás. Os que estavam perto das colunas morriam, talvez, em dois minutos. Os que estavam mais longe duravam, talvez, uns dez minutos.¹⁶

Depois disso, o cinema só poderia prosseguir se aprendesse a lição daqueles filmes que não fizeram do sofrimento, da igreja incendiada e da paisagem devastada uma star: “É o pobre cinema de atualidades que lava da desconfiança o sangue e as lágrimas, como se lavam as calçadas quando é bem tarde, e o exército já atirou na multidão”. O Neo-realismo não se esqueceu desta lição. Diante da aparição do intolerável – seja o horror ou a banalidade extrema -, que paralisam nosso corpo, que nos impedem de reagir ao que vemos, somos confrontados a um impensável no pensamento. Nos termos de Jacques Rancière, não se trata mais da imposição voluntária de uma forma à matéria: “A potência da obra de agora em diante se identifica a uma identidade dos contrários: identidade do ativo e do passivo, do pensamento e do não pensamento, de intencional e do não-intencional”.¹⁷ De agora em diante a imagem passa a buscar “aquilo que não se deixa ver na visão” e “o que não se deixa pensar no pensamento”. O filme já não é mais capaz de, por meio da montagem, reunir num Todo as imagens desencadeadas, desconectadas. Para Deleuze, agora, no lugar de Eisenstein, é Artaud quem mostra como o cinema poderia prosseguir. O autômato dialético, o sujeito coletivo do Potemkin e a individualização das massas foram substituídos pelo ator de *Dix-huit secondes*, aquele que teve seu espírito roubado, que, embora lúcido, não consegue alcançar seus pensamentos (assim como as palavras não atendem seu apelo) e em cuja mente desfilam imagens desgarradas. Se Artaud acredita no cinema, “o que ele lhe credita não é o poder de retornar às imagens e encadeá-las segundo as exigências de um monólogo interno e o ritmo das metáforas, mas sim o poder de *desencadeá-las*, seguindo vozes múltiplas, diálogos internos, sempre uma voz dentro da outra”.¹⁸ Sempre um pensador dentro do pensador, não se cansará de dizer Blanchot em *L'entretien infini*. Um autômato que nos desapossa de nossa história pessoal, uma adição paradoxal de um outro ser ao nosso ser, um escafandrista dentro de nossa cabeça, mergulhado num aquário, mas ligado ao exterior, em comunicação com os filmes - dirá Jean-Luis Schefer.¹⁹ É esta a experiência do pensamento que o cinema moderno permite.

Antes de Antonioni, foi Rossellini quem inventou o cinema do vidente; primeiro em *Stromboli*, depois em *Europa 51* e em seguida em *Viagem à Itália*. Neste último, a protagonista, Katherine, passa por uma série crescente de dramas óticos que se iniciam com os clichês visuais (aquilo que é dado a todo turista ver) para culminar em duas experiências perturbadoras: a visita às catacumbas de Nápoles (cujos mortos anônimos são adotados pelos habitantes da cidade) e a visão do desenterramento dos corpos petrificados de um casal soterrado pela lava do vulcão em Pompéia...Nessas duas passagens o filme não se detém em mostrar ou em representar o que é visto pela personagem: para além de uma visão subjetiva, importa mais exibir, no

rosto em primeiro plano, como a heroína se deixa afetar pelo que vê e o quanto ela suporta ver o que não vemos. É o próprio pensamento que desaba, petrificado. Eis aqui uma nova relação do pensamento com o ver ou com a fonte luminosa: aquilo que é visto, ao forçar a moldura da representação, expulsa o “pensamento para fora de si mesmo, para fora do saber, fora da ação”.²⁰ Para fora do saber, justamente, anota Deleuze, invocando a figura de Nietzsche. Foi este quem, ao se contrapor a uma tradição que vai de Platão a Descartes, reabilitou outra vez – depois de Spinoza - a filiação das imagens ao corpo.

46 Como testemunham os filmes de Rossellini e Antonioni, o vínculo do homem com o mundo se perdeu, e não será o saber que irá ressuscitá-lo, mas a crença, escreve Deleuze na esteira de Nietzsche. A crença neste mundo, sem apelo a uma transcendência religiosa (um outro mundo) ou política (um mundo transformado), a crença neste corpo, com os afetos que ele suporta (ou não), com as paixões que ele abriga e que o levam ao júbilo ou à devastação. Nesse neo-realismo sem bicicleta, feito de cenários por vezes esvaziados da figura humana, mas intensamente investidos pelo olhar, o “homem está só no mundo como numa situação ótica e sonora pura”.²¹ Os princípios desse cinema do vidente foram expostos por Antonioni em uma entrevista publicada originariamente na revista *Bianco e Nero* (fev.mar. 1961) e republicada pelos *Cahiers du cinema*. Neste texto, Antonioni fala da existência, em nós, “doentes de Eros”, da divisão entre um homem dotado de um cérebro novo, aberto às conquistas técnicas e científicas de toda ordem, e um corpo pesado, neurótico, refém de sentimentos antigos.²² Trata-se de um desequilíbrio, adverte o cineasta, entre uma ciência que avança sem cessar, não hesitando em refutar suas conquistas de hoje para apanhar uma parcela do porvir, e uma moral rígida, estilizada, que conservamos por desleixo ou por preguiça. É desse desequilíbrio que sofrem os personagens de seus filmes: eles não chegam a encontrar sentimentos novos, apenas reagem, mas reagem mal, inclusive quanto à manifestação do erotismo. Para dar conta desse estado, para identificar esse sintoma não basta os procedimentos da auto-análise: se nos enganamos quantos aos sentimentos é porque eles destituem o nosso eu, fazem-no errar, perambular por lugares cuja conexão conosco é vacilante ou incerta. Dáí porque, nos filmes, o plano já não se reporta unicamente a uma visão subjetiva, sendo preciso, muitas vezes, retirar a personagem do quadro, para melhor exhibir os mundos livres da vida interior, que não adere mais a um meio exterior, seja o trabalho, a casa, ou a vida cotidiana simplesmente.

Se Antonioni, como escreve Deleuze, está mais perto de Nietzsche do que de Marx é porque, movendo-se nesse universo das formas interiores, as personagens dramatizam – com as posturas corporais, com seu silêncio, seu olhar endereçado ao vazio, seu riso - o fato de que “nossos atos, nossos

gestos, nossas palavras não são senão conseqüências de nossa atitude pessoal diante das coisas do mundo”.²³ Eis um modo nietzschiano de compreender o cinema: em Antonioni o corpo torna-se aquilo em que o pensamento mergulha para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, ressalta Deleuze, mas porque “obstinado, teimoso, ele força a pensar o que escapa ao pensamento (...) Não se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas.”²⁴

No caso do cinema, o problema reside em como fazer com que seus procedimentos expressivos próprios rompam com a representação, isto é, como é que eles podem deixar de impor, voluntariamente, uma forma a uma matéria inerte. Para retomar os termos de Adorno, o cineasta deve por em crise o conceito de adequação material, ao invés de obedecê-lo. É preciso, portanto, que os procedimentos tomados como próprios do cinema, sejam desviados, deslocados, alçados a uma liberdade formal capaz de acompanhar aquela oscilação dos mundos interiores de que nos fala Antonioni; daí a decupagem liberada das coerções e da rigidez das estruturas técnicas, a utilização do *faux-raccord* para romper com a continuidade lógica do espaço e atingir as variações do tempo no espírito (suas acelerações, êxtases ou paradas); será necessário desenquadrar a personagem, deixá-la fora do plano, pensando pensamentos que nunca saberemos, enquanto o próprio espaço – mesmo o dos interiores, começa a fugir, ele também aberto para o exterior, para as relações que põem o pensamento fora de si, isto é, destituído de toda interioridade. Se isso ocorre, não é exatamente porque os personagens delírem ou alucinem (isso pode acontecer), mas sim porque eles são forçados a pensar em razão dos afetos que o corpo abriga.

O *eclipse* (1962), de Antonioni, é um filme feito de longos silêncios, de pausas, de imobilidade, de situações óticas e sonoras puras que se desenvolvem em espaços abertos, esvaziados, que atraem e liberam os espaços fechados, *locus* tanto da separação entre o casal (Ricardo e Vitória) quanto do novo encontro (o da protagonista com Piero). O filme se inicia em um espaço fechado, no apartamento de Ricardo, o intelectual, onde se dá a cena da separação, e vai aos poucos se desenrolando cada vez mais nos espaços exteriores, no jardim, na rua, para terminar em um espaço no qual o casal se sente inteiramente estrangeiro. O parque surge agora reduzido a um universo de coisas banais mas estranhas, desconhecidas, uma paisagem da qual o antigo afeto se ausentou: o esguicho no jardim, a água no tanque, o desenho geométrico dos prédios, o traçado das ruas. E até mesmo os passantes, as pessoas que atravessam a rua, que esperam o ônibus, são envolvidos por um estranhamento intensificado pelo cair da noite, sem falar da manchete estampada no jornal homem que sai do ônibus: “A paz é frágil”.

Esse estranhamento culmina com o acender da lâmpada do poste, solitária e potente, enquanto ao seu redor o mundo se eclipsa e os personagens desaparecem. De uma maneira insuspeitada e até mesmo surpreendente, ficamos a imaginar se o final de *O eclipse* não poderia reencontrar aquelas palavras que Adorno dedicou a Kracauer, ressaltando o quanto, neste, o primado do ótico era destinado a uma estranha redenção da realidade física: “Para uma consciência que desconfia ter sido abandonada pelos homens, as coisas são o que há de melhor. Nelas o pensamento regenera o ultraje dos homens ao ser vivo”.²⁵²⁵ Sabemos bem o quanto Antonioni está distante do realismo almejado por Kracauer, mas esta aproximação um pouco inusitada pode contribuir para sacudir um pouco os lugares comuns que o transformaram no cineasta da incomunicabilidade e do isolamento. Pode também contribuir para aproximar Adorno dos filmes que lhe eram contemporâneos e, num passo adiante, mostrar também como foi preciso inventar uma outra filosofia para dar conta da potência de pensamento própria do cinema, tal como o fez Deleuze.

48

Referências

- ADORNO, Theodor. Notas sobre o filme. In COHN, Gabriel (Org) *Theodor Adorno. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor. O estranho realista. In _____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1991.
- ANTONIONI, Michelangelo. *O eclipse*, 1962, 125 min., p. & b.
- ANTONIONI, Michelangelo. La maladie des sentiments. *Cahiers du cinema*; Paris, n. 459, septembre 1992.
- ARTAUD, Antonin. Les dix-huit secondes. In _____. *Ouvres complètes*. Paris: Gallimard, vol. III, 1978.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Germany: ECM Records, 1999.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade In CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Notas

¹ ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1993, p. 131.

² ADORNO, Theodor. Notas sobre o filme. In COHN, Gabriel (Org) *Theodor Adorno. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. A tradução deste artigo é de Flávio Kothe.

³ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, [s.d.], 183.

⁴ HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997, p. 53-54.

⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 207.

⁶ ADORNO, Theodor. Notas sobre o filme. In COHN, Gabriel (Org) *Theodor Adorno. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986, p. 106.

⁷ HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade In CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 515.

⁸ HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade In CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 528.

⁹ HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade In CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 518-519.

¹⁰ HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade In CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (Org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 502.

¹¹ ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 119.

¹² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 190.

¹³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 189.

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34: 1992, p. 91.

¹⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 191-198.

¹⁶ GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Germany: ECM Records, 1999.

¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001, p. 157.

¹⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 202.

¹⁹ SCHEFFER, Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980, p.113-114.

- ²⁰ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 213.
- ²¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 207.
- ²² ANTONIONI, Michelangelo. La maladie des sentiments. *Cahiers du cinema*; Paris, n. 459, septembre 1992, p. 51-61..
- ²³ ANTONIONI, Michelangelo. La maladie des sentiments. *Cahiers du cinema*; Paris, n. 459, septembre 1992, p. 56.
- ²⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 227.
- ²⁵ ADORNO, Theodor. O estranho realista. In _____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1991, p. 35.