

Deleuze e a Nouvelle Vague¹

Luísa LUCCIOLA²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Os filmes da Nouvelle Vague se apresentam como rompimento de uma narrativa e um modo de fazer cinema tradicional. Para tal, utilizam a reflexão, incitam o debate e subvertem a lógica narrativa clássica. Por meio dos conceitos de Deleuze, é possível analisar um cinema de procuras. Busca ser livre de rótulos, busca ser livre de estigmas e busca a liberdade.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; elo sensório-motor; Nouvelle Vague; comunicação.

INTRODUÇÃO

Esse trabalho procura analisar o conhecido movimento do cinema francês Nouvelle Vague a partir de uma perspectiva “deleuziana”. Inicialmente, serão desenvolvidos os conceitos que Deleuze trabalha em seus livros sobre Cinema, a fim de criar um embasamento teórico. Em seguida, o movimento será contextualizado e brevemente descrito para, a partir daí, relacionarmos os conceitos teóricos com um objeto de estudo: o filme *Acossado*, de Jean-Luc Godard.

ELO SENSÓRIO-MOTOR

Gilles Deleuze foi, dentre os principais filósofos do século XX, um dos que mais pensou o Cinema. Nascido na França, em 1925, ele dedicou grande parte de sua vida ao estudo da filosofia, relacionando os conhecimentos formulados ao Cinema. Ele escreveu alguns livros sobre o tema, avaliando a sua história e seus desdobramentos filosóficos.

Em seu livro, “Cinema – a imagem-movimento”, Deleuze analisou o cinema anterior à 2ª Guerra Mundial, caracterizado essencialmente por filmes orgânicos. A partir das

¹ Trabalho apresentado no IJ 6 – Interfaces Comunicacionais do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 13 a 15 de maio de 2010.

² Graduanda do Curso de Jornalismo da ECO-UFRJ, email: lhuisa@gmail.

análises elaboradas, sua conclusão foi de que os filmes desta época são dotados do que ele define como um *elo sensório-motor*. Este conceito foi desenvolvido pelo próprio Deleuze, com o propósito de explicar o intervalo entre a percepção e a (re)ação do espectador. O elo se daria através do movimento das imagens no cinema e de como as pessoas reagem ao que é projetado. Por meio deste tipo de reprodução, Deleuze entendia que os filmes da época buscavam alcançar e afirmar uma verdade.

O efeito produzido a partir da ação do elo sensório-motor sobre os indivíduos seria definido pela tríade de *imagem-percepção*, *imagem-ação* e *imagem-afecção*. O processo tem início a partir da imagem-percepção. Ela é diretamente ligada à ação que se passa no cinema. Quando uma imagem é percebida, há necessariamente uma reação imediata ligada a ela, de tal maneira que a percepção pode ser entendida como uma ação latente. Essa reação é formulada a partir de uma seleção por parte do indivíduo sobre quais os aspectos da imagem que ele julga serem interessantes. Deleuze explica esse fenômeno como um processo de subtração: “percebemos a coisa [a imagem], menos o que não nos interessa, em função das nossas necessidades” (p. 76). Ao ser exposto a uma imagem, imediatamente *seleciona-se* o que convém.

Os conteúdos selecionados e apreendidos passam, a seguir, por uma nova etapa, a imagem-ação. O espectador realiza uma interpretação mais detalhada e minuciosa de sua relação pessoal com o que foi percebido a partir das imagens. De acordo com Deleuze, a observação de uma imagem gera dois efeitos simultâneos sobre o espectador: a “ação virtual” e a “ação possível”. O conceito de “ação virtual” é definido pelo filósofo como a reação inicial da coisa sobre si, ou seja, o que a imagem faz com o espectador. A “ação possível”, por sua vez, diz respeito à capacidade do espectador, em um segundo momento, de ater-se ou distanciar-se desta imagem. Particularmente, acredito que a imagem-ação é bastante ligada à estética da imagem. A “ação virtual” e a “ação possível” parecem-me muito conectadas a uma narrativa mais subjetiva do filme, composta por fotografia, direção de arte, trilha sonora.

Dessa maneira, entende-se que a imagem-percepção seria composta pelas partes, os objetos da imagem. Um exemplo de filme que potencializa esse tipo de imagem é *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983), que bombardeia o espectador com imagens brutas, com formação de significado ao longo do filme, pela montagem e trilha sonora.

“(…) assim como a percepção reporta o movimento a ‘corpos’ (substantivos), isto é, a objetos rígidos que vão servir de móveis ou vão ser movidos, a ação reporta o movimento a ‘atos’ (verbos) que serão o desenho de um termo ou de um resultado supostos.” (p. 78)

Entre a imagem-percepção e a imagem-ação encontra-se o terceiro elemento componente do elo sensório-motor: a imagem-afecção. É ela a responsável pela criação de novos sentidos atrelados ao entendimento do espectador de uma determinada imagem.

Por exemplo: em uma cena de um filme, o bandido mata o mocinho. O espectador normalmente apreende a cena do ponto de vista do mocinho, o que atinge sua percepção. Sua (re)ação imediata é querer matar o bandido. Por conta de impossibilidades morais, éticas e, principalmente, físicas – não é possível matar um personagem literalmente – o espectador fica preso à sua afecção. Ele sente raiva. Esse é o novo sentido.

A imagem-afecção faz o diálogo entre a percepção e a ação, podendo gerar apenas o que Deleuze chama de “uma tendência, um esforço” (p.79)

“Enfim, as imagens-movimento se dividem em três tipos de imagem quando são reportadas tanto a um centro de indeterminação quanto a uma imagem especial: imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção. E cada um de nós, a imagem especial ou o centro eventual, não é nada mais que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-ação, de imagens-afecção.” (p. 79)

O vínculo sensório-motor, que também pode ser definido como o conjunto de imagem-movimento, cria um vínculo entre esses três tipos diferentes de imagens. Um filme que se caracteriza por este elo, não se faz exclusivamente com uma dessas imagens, mas exatamente com o conjunto de todas. E é isso que gera a narratividade dos filmes, a percepção-afecção-ação; a ação do personagem em um determinado contexto, gerando sentido.

MOVIMENTO DE RUPTURA – NOUVELLE VAGUE

Com o fim da 2ª Guerra Mundial, esse elo sensório-motor, segundo Deleuze, começa a se enfraquecer. Embora esse não seja o cerne de seu próximo livro, “A Imagem-tempo”, o filósofo procura explicitar algumas possíveis razões para essa crise.

“A guerra e seus desdobramentos, a vacilação do ‘sonho americano’ sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior quanto na mente das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativas experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos...” (p. 253).

Na verdade, para Deleuze, a data não é necessariamente o marco que define essa mudança. Em outro livro seu, “Conversações”, ele explica que já antes da Guerra alguns cineastas haviam inovado bastante nesse sentido, como Orson Welles em seu filme mais conhecido, Cidadão Kane. Além das inovações técnicas e narrativas, Welles se aproxima do que o filósofo caracterizou como um “tempo puro”, em que o momento atual é composto por vários outros tempos.

A Nouvelle Vague surge em meados do século XX junto a outros movimentos de ruptura, como o Neo-Realismo Italiano, o Cinema Novo, o Cinema Verdade. Nesse contexto, o Cinema adquiriu a possibilidade de expressar essa nova noção: a *imagem-tempo*, onde que a cronologia pouco importa e a narrativa ganha um novo caráter fragmentado, de subjetividade.

Particularmente, acredito que a *imagem-tempo* representa de forma mais interessante a idéia de movimento e tempo. Primeiro porque, ao se fragmentar, não tenta mais provar uma realidade absoluta; mostra várias nuances para atingir uma verdade. Ou ainda trabalha com várias verdades a fim de expor um pensamento. Além disso, o tempo atual existe a partir de tempos passados e de intenções quanto a tempos futuros. Há uma compressão desses tempos no presente. Isso é muito bem explorado, na Nouvelle Vague, por certos recursos estéticos, presentes especialmente na direção e na montagem.

No livro “História do Cinema Mundial”, em seu capítulo sobre a Nouvelle Vague, Alfredo Manévy aborda amplamente as raízes do movimento, seu surgimento, seus casos emblemáticos e vai até o que o autor define como “fracasso e fim”.

O autor cita André Bazin, crítico francês que foi um dos pilares do movimento (em seu período inicial de críticas cinematográficas, na revista *Cahiers du Cinéma*). A Nouvelle Vague, segundo Manevy, era composta essencialmente por jovens cinéfilos, os chamados “jovens turcos”, membros de um cineclube fundado e conservado por Bazin.

Bazin defendia o uso do plano-sequência (plano sem cortes), pois este preservaria o tempo real e a “organicidade do mundo” (p. 228). Caberia, então, ao espectador definir seu ponto de interesse dentro do quadro cinematográfico.

Segundo Manevy, um dos jovens turcos, que se tornou o principal expoente da Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, discordou de Bazin quanto a essa questão. Ele priorizava “o potencial descontínuo da montagem, o corte abrupto e o significado das falsidades de um gesto ou olhar” (p. 228). O movimento se mostra partidário a Godard, adotando suas intenções.

As novas técnicas que a Nouvelle Vague trouxe para seus filmes condiziam com sua “filosofia”. Montagem descontínua, uso de não-atores, uso de locações, câmera na mão, apropriação do imprevisto e do improvisado. Essas características conversavam com os roteiros e a montagem, criando uma atmosfera ágil, moderna. O movimento tentava, nas palavras de Manevy, ““limpar o olhar” do espectador”.

O uso de locações na cidade de Paris, como bares, cafés e nightclubs reais, ajuda a transmitir e até mesmo a formar um estilo de vida parisiense. Além disso, dá aos filmes um certo tom documental.

ACOSSADO

Um dos filmes mais emblemáticos da Nouvelle Vague foi *Acochado*, datado de 1960, do próprio Godard. Nesse filme é possível observar diversos aspectos que conseguem traduzir o pensamento vigente do movimento, além de condizer com a análise de Deleuze.

Como esse é um movimento de expressões libertárias, seus filmes e personagens (pelo menos os do começo) são marginais, subversivos; pessoas que se opõem às instituições. O protagonista de *Acochado*, Michel, consegue retratar muito bem essa característica.

Esse personagem é um ladrão sarcástico, que despreza as autoridades e passa o filme fugindo da polícia.

Michel é perseguido pela polícia pelo roubo de um carro e um assassinato. Em Paris, ele tenta convencer Patricia, uma estadunidense de vanguarda, a fugir com ele para a Itália. Ela fica indecisa e passa a maior parte do filme confusa, mudando de ideias. Enquanto isso, Michel foge da polícia inúmeras vezes. Por fim, ela decide acompanhá-lo, mas, num último momento desiste e o trai, denunciando ele à polícia. Ele tenta fugir, mas é baleado no meio da rua e morre nos braços de Patricia.

O que Deleuze destaca como uma das características desse cinema pós-crise do esquema sensorio-motor, em “Conversações”, é a falta de reação dos personagens. “Os personagens não ‘sabem’ mais reagir às situações que os ultrapassam, porque é horrível demais, ou belo demais, ou insolúvel...” (p. 78).

Em *Acossado*, várias cenas ilustram essa nova geração de personagens. Uma das mais simbólicas é quando, no final do filme, Michel descobre que Patricia o denunciou à polícia. Sua reação é revoltar-se e, ao invés de fugir imediatamente, apenas acender um cigarro enquanto conversa.

Embora não tenha uma história muito original, o filme garante seu aspecto autêntico através de *como* foi realizado. Sua edição é muito fragmentada, os cortes são abruptos e a encenação é bastante livre. Pioneiro, o filme promove essa revolução estética da Nouvelle Vague.

Conforme já foi mencionado, esses cineastas eram jovens cinéfilos. Eles conheciam o cinema mundial, e faziam filmes a partir de suas referências. Alfredo Manévy explica que, no contexto do pós-guerra, a França foi inundada por produtos e filmes vindos dos Estados Unidos, gerando um consumismo exacerbado. A Nouvelle Vague foi altamente influenciada pelos *filmes noir* dos Estados Unidos, o neo-realismo italiano e a cultura pop. Manévy afirma que, em *Acossado*, Michel “é um personagem órfão, sem consciência plena de sua paternidade *noir*”.

Para o movimento, o Cinema consagrou-se como um espaço de resistência à americanização e ao consumo. *Acossado* consegue traduzir bem a ideologia da Nouvelle Vague.

Os filmes da Nouvelle Vague, em especial os de Godard, e também dos outros movimentos importantes do pós-guerra citados anteriormente, são, em minha opinião, fundamentais para o surgimento de um Cinema mais diversificado. Um novo Cinema que, através da montagem, da *imagem-tempo*, e de outros recursos estéticos incita discussões e reflexões sobre a sociedade.

Parece-me extremamente benéfico para o cinema, bem como para seu papel social, que tenha havido em algum momento uma ruptura com as formas narrativas tradicionais. Também foi essencial a absorção desse vanguardismo e do debate sobre as ideias da Nouvelle Vague pelos movimentos posteriores. Assim, vejo que hoje há um cinema (ou, pelo menos, formas de fazê-lo) mais democrático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-movimento**: 1983. Editora Brasiliense

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. Editora Assírio & Alvim.

GODARD, Jean-Luc. **Acossado**: 1960.

MANEVY, Alfredo. **Nouvelle Vague**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**: 2006. Editora Papyrus.

TRUFFAUT, François. **Os filmes da minha vida**: 1989. Editora Nova Fronteira.