

## Deleuze: uma ontologia do cinema

*Cléver Cardoso T. de Oliveira<sup>1</sup>*

### Resumo

O principal objetivo deste artigo é elucidar a concepção ontológica que Deleuze dá ao cinema, culminando em uma zona de charco entre cinema e filosofia. Para tal, faremos um comentário detalhado do primeiro capítulo de *Imagem-Movimento*, utilizando alguns outros textos que o tornem mais claro no auxílio deste propósito.

**Palavras-chave:** *Bérgson; Cinema; Deleuze; Ontologia.*

O primeiro capítulo de *Imagem-Movimento* é intitulado “Teses sobre o movimento – Primeiro comentário a Bérgson”. Ora, à primeira vista, esse título pode ser um pouco chocante para um leitor desavisado do livro de Deleuze, que esperaria mais um trabalho de crítica cinematográfica, já que a maioria dos livros existentes sobre o cinema assim podem ser classificados. Porém, os tomos deleuzianos sobre o cinema fazem parte de um projeto filosófico, são livros de filosofia e, desse modo, não se tratam de uma vã incursão do filósofo francês em um tema estético. O propósito de Deleuze é mais complexo que uma mera aproximação entre filosofia e um campo artístico, ele trata de analisar as estruturas compositivas do cinema e, a partir delas, fazer filosofia.

Mas por que começar um livro de filosofia a partir do cinema com um capítulo dedicado a teses sobre o movimento? E, além disso, por que teses bergsonianas sobre o movimento? A resposta à primeira questão não será, por enquanto, dada de forma satisfatória, pois se explicitará no decorrer deste estudo. No entanto, uma primeira resolução a esse problema pode ser suscitada, mesmo que de forma precipitada. Ela é dada

---

1. Graduando em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

pela seguinte afirmação: Deleuze é um *ontologista*<sup>2</sup>. O autor francês tem que dar estatuto ontológico ao cinema enquanto existente em si, tem que afirmar o cinema enquanto produtor de um movimento verdadeiro, e não de uma mera ilusão.

Dentro desse espectro, a escolha de Henri Bérghson como autor a ser comentado mostra-se como um equívoco sem tamanho, pois sua filosofia parece ser aquela que não abre espaço algum ao cinema não-ilusório, intitulando o próprio processo de ilusão do entendimento humano como *cinematographique* (Cf. BÉRGSON, 1959, p.752-753). Desse modo, como justificar a escolha de Deleuze ao iniciar um livro sobre o cinema com um inimigo do mesmo?

Primeiramente, Bérghson é um autor que é intensamente admirado por Deleuze e influenciou profundamente sua filosofia. Ademais, naquilo que concerne ao diálogo com o cinema, vale notar um fator peculiar da filosofia bergsoniana quanto ao seu léxico. Os textos de Bérghson são dominados por expressões lingüísticas que, posteriormente, tornar-se-iam participantes de um vocabulário técnico do cinema. *Découper*, *instantané*, *écran* e o próprio *cinématographe*, são termos extremamente modernos no período histórico em que se insere a obra bergsoniana e antecipam um vocabulário que tomaria conta dos processos técnico-cinematográficos ao longo do século XX (Cf. DELEUZE, 1983, p.10). Assim, a escolha deleuziana de Bérghson pode ter como um de seus fatores essa precursão lexical da filosofia bergsoniana acerca do cinema, o que suscita, também, uma precursão intelectual, pois, se os termos do “filósofo da duração” são cinematográficos, uma reflexão sobre a sétima arte pode ser extraída dos mesmos. Mas essa hipótese não exclui a relação díspar entre Bérghson e o cinema e, para o início da resolução da mesma, tem-se que ir a um trecho de um compêndio de entrevistas de Deleuze em que ele fala sobre sua concepção da história da filosofia:

Mas minha principal maneira de me safar nessa época foi concebendo a história da filosofia como uma espécie de enrabada, ou, o que dá no mesmo, de imaculada concepção. Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu e, no entanto, seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer. Meu livro sobre Bérghson [Bergsonismo] me parece exemplar nesse gênero. E hoje tem gente que morre de rir acusando-me por eu ter escrito até sobre Bérghson. É que eles não conhecem o suficiente de história. Não sabem o tanto de ódio que Bérghson no início pôde concentrar na

---

<sup>2</sup> “[...] Deleuze identifie purement et simplement la philosophie à l’ontologie.” (Badiou 1, p. 37)

Universidade francesa, e como ele serviu – querendo ou não, pouco importa – para aglutinar todo tipo de loucos e marginais, mundanos ou não (DELEUZE, 1992, p.14).

Deleuze, ao escolher Bérson, quer estuprá-lo, fazendo com que o sistema bergsoniano gere algo que não deseja, que rejeita, ou seja, um monstro. Como o leitor atento pode inferir, esse monstro possui um nome: cinema. No entanto, essa justificativa não se finda aí, pois o sistema bergsoniano também é utilizado, porque ele é:

[...] o diagnóstico de uma crise da psicologia. Não se podia opor o movimento como realidade física no mundo exterior à imagem como realidade psíquica na consciência. A descoberta bergsoniana de uma imagem-movimento e, mais profundamente, de uma imagem-tempo guarda até hoje uma tal riqueza que não é certo que se tirou todas as consequências (DELEUZE, 1983, p. 07 – tradução minha).

Caberá, então, ao filósofo francês, retirar essas consequências ainda não explicitadas, mostrar como o movimento e a imagem se fundem em um só conceito plenamente pertinente ao cinema, diferentemente do que pensava Bérson. Vale ressaltar que, como este estudo não quer ser caracterizado como um mero jogo de conceitos estéreis de um conjunto filosófico fechado, ou seja, uma análise esterilizada do rigor do texto deleuziano, é notável considerar o contexto histórico em que sua obra está inserida e contra quem seus livros filosóficos estão se chocando. Podem-se nominar dois inimigos que Deleuze vê em frente em toda a sua experiência intelectual: a psicologia psicanalítica e a fenomenologia. Ambas são suas inimigas por especializarem a imagem como uma figuração estática, constituída “em” e “por” um sujeito pré-existente à mesma, deixando o movimento concernente, apenas, ao mundo das relações físicas, como se a consciência subjetiva fosse separada, isolada desse mundo. Assim, Deleuze diz:

[...] as concepções filosóficas modernas da imaginação não levam em conta o cinema: ou elas crêem no movimento, mas suprimem a imagem, ou elas mantêm a imagem, mas suprimem dela o movimento. É curioso que Sartre, em *L'Imaginaire*, considere todos os tipos de imagem, exceto a imagem cinematográfica. Merleau-Ponty se interessava pelo cinema, mas para confrontá-lo às condições gerais da percepção e do comportamento. A situação de Bérson, em *Matéria e memória*, é única. Ou melhor, é *Matéria e memória* que é um livro único na obra de Bérson. Ele não coloca mais o movimento do lado da duração, mas por um lado estabelece uma identidade absoluta entre movimento-matéria-imagem, e, por outro, descobre um Tempo que é a coexistência de todos os níveis da duração (a matéria sendo apenas o nível mais inferior) [...] (DELEUZE, 1992, p.63-64).

Essa peculiaridade de Bérson em relação à psicologia psicanalítica e à fenomenologia pode ser o fator explicativo do ódio que a filosofia do mesmo recebia na

Universidade francesa na primeira metade do século XX, dominada pelos psicanalistas e fenomenologistas. Deleuze, então, com seu notório apreço por filósofos marginalizados, busca, na filosofia bergsoniana, um conceito que seja capaz de fundir a imagem e o movimento, tratando de se opor às duas correntes do pensamento francês dominantes em sua época. Correntes essas que não foram capazes de pensar o cinema por estabelecerem uma diferença entre imagem e movimento que é, por tudo que foi dito, equívoca. Então, cabe à Deleuze, com a psicologia e fenomenologia à frente, desfazer esse equívoco e, através do conceito de imagem-movimento de Bérson, perverter o sistema bergsoniano e aproximá-lo do cinema enquanto existente em si, dando estatuto ontológico para a sétima arte.

Portanto, a escolha de Bérson por Deleuze se dá pelas seguintes séries: 1) A necessidade de se encontrar uma justificativa para o cinema enquanto capaz de produzir um movimento verdadeiro. 2) A precursão bergsoniana do léxico cinematográfico. 3) A obediência a uma concepção renovada da história da filosofia. 4) A oposição à psicanálise e à fenomenologia.

Mas do que se trata a filosofia bergsoniana tão comentada neste texto? Quais são essas teses sobre o movimento e como suas implicações se inserem no projeto deleuziano? Para responder tais questões, exige-se que se penetre, finalmente, no texto do primeiro capítulo de “Imagem-movimento”.

A princípio, Deleuze adverte que o número de teses sobre o movimento da filosofia bergsoniana são três, mas que, pela celebridade da primeira, pode-se cair no equívoco de não perceber as outras duas, levando à possível afirmação de que haja uma só tese de Bérson sobre o movimento. Não obstante, essa primeira tese é meramente introdutória e ainda não foi levada, por Bérson, a suas consequências mais desenvolvidas. Tal tese consiste em separar o movimento do espaço percorrido, dizendo que esse espaço é divisível, enquanto o movimento não é, ou só se divide mudando de natureza. Assim, essa tese corresponde o espaço percorrido à homogeneidade e o movimento à heterogeneidade, dizendo que não se pode reconstituir o movimento a partir de posições no espaço, ou instantes no tempo, como pode ser evidenciado na seguinte passagem:

Quase sempre se diz que um movimento acontece no espaço, e quando se classifica o movimento homogêneo e divisível é no espaço percorrido que se pensa, como se se pudesse confundir com o próprio movimento. Ora, refletindo melhor, ver-se-á que as posições sucessivas do móvel ocupam perfeitamente o espaço, mas que a operação pela qual passa

de uma posição a outra, operação que supõe a duração, e só tem realidade para um espectador consciente, escapa ao espaço. Não lidamos aqui com uma coisa, mas com um progresso: o movimento, enquanto passagem de um ponto a outro, é uma síntese mental, um processo psíquico e, por conseguinte, inextenso. No espaço, só há partes do espaço, e em qualquer ponto do espaço em que se considere o móvel, obter-se-á somente uma posição. Se a consciência percebe outra coisa além de posições é porque se lembra das posições sucessivas e as sintetiza. [...] Em síntese, há que distinguir dois elementos no movimento, o espaço percorrido e o ato pelo qual o percorremos, as posições sucessivas e a síntese destas posições. O primeiro destes elementos é uma quantidade homogênea; o segundo só tem realidade na nossa consciência; é, como se quiser, uma qualidade ou uma intensidade. [...] Por um lado, atribuímos ao movimento a própria divisibilidade do espaço que percorre, esquecendo que se pode perfeitamente dividir uma coisa, mas não um ato [...] Não há necessidade de supor um limite para a divisibilidade do espaço concreto; pode deixar-se infinitamente divisível, contanto que se estabeleça uma distinção entre as posições simultâneas dos dois móveis, que de fato estão no espaço, e os seus movimentos, que não podem ocupar espaço, sendo mais duração que extensão, qualidade e não quantidade. (BERGSON, 1927, p.78-81)

O movimento verdadeiro, nessa tese de *Dados Imediatos da Consciência*, perde-se pela reconstituição através de posições no espaço, isto é, por considerar o movimento uma “experiência física” (DELEUZE, 1999, p.36), confundir a divisibilidade do espaço com o movimento, atribuindo a qualidade de divisível ao mesmo, o que leva ao paradoxo de Zenão, já que o espaço é infinitamente divisível e, se se toma o movimento como análogo ao mesmo, ele nunca se dá, já que ele, no espectro de um tempo divisível, ou seja, instantes no tempo, poderia ser dividido infinitamente a cada passo e o intervalo entre um passo e outro nunca poderia ser preenchido. Desse modo, por não ser plausível esse preenchimento do intervalo entre movimentos recortados do tempo, Bérqson chega à conclusão de que o movimento é indivisível, ou só se divide mudando de natureza, sendo, portanto, heterogêneo e qualitativo. No entanto, toda essa análise supõe a idéia de um tempo sucessivo, que não se sabe, ainda, se é válido na translação exterior das coisas. Para resolver essa questão acerca da sucessividade do tempo, pode-se perguntar se “As coisas exteriores duram?” (Ibid, p.37). Bérqson responde:

“Que existe, da duração, fora de nós? Apenas o presente ou, se antes preferirmos, a simultaneidade. Sem dúvida, as coisas exteriores duram, mas os seus momentos só se sucedem para uma consciência que os recorda.” (BERGSON, 1927, p.156)

Assim o tempo sucessivo só se dá para uma consciência que rememora os instantes das coisas sucessivamente, fazendo uma síntese mental, inserindo o movimento como duração psicológica, como “fato de consciência” (Ibid.). Qual o nome desse movimento que não é o das coisas em si, mas de um ser consciente que rememora seus instantes

sucessivamente? Como Deleuze diz, Bérson o nomeia em *Evolução criadora* e seu nome é: a ilusão cinematográfica. A explanação do mesmo se dá na seguinte passagem:

Assim faz o cinematógrafo. Com fotografias, cada uma das quais representa o regimento em uma atitude imóvel, reconstitui a mobilidade do regimento que passa. [...] Para que as imagens ganhem animação, é preciso que haja movimento em algum lugar. O movimento realmente existe aqui, com efeito, está no aparelho. É porque a película cinematográfica se desenrola, levando sucessivamente as diversas fotografias da cena a darem seguimento umas às outras, que cada ator dessa cena reconquista sua mobilidade: ele enfileira todas as suas atitudes sucessivas no invisível movimento da película cinematográfica. [...] Tal é o artifício do cinematógrafo. E tal é também o de nosso conhecimento. Em vez de nos prendermos ao devir interior das coisas, postamo-nos fora delas para recompor artificialmente seu devir. [...] Resumiríamos então tudo o que precede dizendo que o mecanismo de nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica. (BÉRGSON, 2005, p. 330 - 331)

O aparelho cinematográfico reconstitui o movimento através do desfilar de cortes instantâneos (*photographies*) enfileirados de maneira sucessiva, estando dentro da fórmula nociva do movimento dada pela reconstituição através de <<posições no espaço>> + <<instantes no tempo>>, constituindo, portanto, um movimento ilusório, abstrato. E é da mesma maneira que opera o nosso conhecimento, captando cortes instantâneos da realidade e enfileirando-os no fundo do aparelho do conhecimento, rememorando os instantes das coisas sucessivamente, produzindo um movimento que não é o das coisas em si, mas um falso movimento produzido por um ser consciente que opera à maneira de um cinematógrafo. No entanto, Deleuze se pergunta:

“É necessário compreender que, segundo Bérson, o cinema seria somente a projeção, a reprodução de uma ilusão constante, universal? Como se se tivesse sempre feito cinema sem saber?” (DELEUZE, 1983, p.10 - tradução minha)

Dentre esses problemas, Deleuze mostra, primeiramente, que o dado que o cinema nos apresenta não é o do desfilar dos fotogramas enfileirados, do “corte imóvel + movimento abstrato” (Ibid, p.11), mas de uma imagem média desse processo enquanto dado imediato. O cinema é partidário de um corte móvel, ele nos apresenta uma imagem-movimento, e não uma imagem a que o movimento se associa. Então, surge outro problema: Bérson havia descoberto os cortes móveis e a imagem-movimento antes de “Evolução Criadora”, tal descoberta está presente em “Matéria e Memória, teria Bérson se esquecido da mesma? A resposta deleuziana é negativa. Para o filósofo, a essência de algo sempre se esconde no início, aparecendo apenas “no curso de seu desenvolvimento” (Ibid.). Assim como, para o próprio Bérson, a vida foi forçada a imitar a matéria em seu

início, o cinema, nos seus primórdios, teria se assemelhado ao processo do conhecimento humano. Mas qual o porquê de tal semelhança? Tal resposta compele a uma soma de características técnicas do início da arte cinematográfica com meros formalismos:

“Por um lado, a tomada de vista era fixa, o plano era espacial e formalmente imóvel; por outro lado, o aparelho de captação era confundido com o aparelho de projeção, dotado de um tempo uniforme abstrato.” (Ibid, p.12)

Não obstante, a explicitação do por que desses fatores serem determinantes para que o cinema em seu início se assemelhe à percepção natural não é feita aqui, mas no decorrer do estudo deleuziano acerca da arte cinematográfica, que, na verdade, tem como projeto maior o que aqui está sendo anunciado, ou seja, mostrar como o cinema é capaz – por conta de surgimentos tecnológicos como a câmera móvel, a independência do mecanismo de projeção em relação ao da captação e a inovação da montagem – de produzir uma imagem-movimento e, para além dela, uma imagem-tempo.

Com efeito, Deleuze conclui dizendo que a primeira tese de Bérson é caracterizada pela existência de duas críticas: a da tentativa de recompor o movimento através de <<cortes imóveis + tempo abstrato>> e a crítica do cinema enquanto produtor da máxima ilusão. Porém, há uma peculiaridade dentre elas que se dá pela abertura de um espaço para se pensar o cinema enquanto capaz de um movimento verdadeiro, o cinema capaz dos cortes imóveis e dos planos temporais de “Matéria e Memória”, um cinema que produz um movimento ontologicamente válido, e não ilusório.

No entanto, Deleuze não pode partir para a análise mesma do cinema, pois sua ontologia ainda não está assentada e falta a explanação das outras duas teses bergsonianas do movimento anunciadas no início desse capítulo. Sendo que a segunda delas encontra-se em “Evolução criadora” e constata duas formas de reconstituição do movimento através de instantes, ou posições, bastante diferentes.

A primeira delas se trata da reconstituição da Filosofia Antiga. Nela, o movimento se dá por uma “realização” de uma Forma ou Idéia, que são “eternas e imóveis” (Ibid.). Realização essa que é considerada uma degradação que passa do imóvel ao móvel e é dada pelo ajuntamento da matéria [ou não-ser] à Forma. Porém como Bérson diz:

De onde, através de toda a filosofia das Idéias, uma certa concepção da duração, como também da relação do tempo com a eternidade. Para quem se instala no devir, a duração aparece como a própria vida das coisas, como a realidade fundamental. As Formas, que o espírito isola e armazena em conceitos, são então apenas vistas tomadas da realidade

mutável. São momentos colhidos ao longo da duração e, justamente porque se cortou o fio que as ligava ao tempo, não duram mais. Tendem a confundir-se com sua própria definição, isto é, com a reconstrução artificial e a expressão simbólica que são seu equivalente intelectual. Entram na eternidade, se quisermos; mas o que têm de eterno já é uma só e mesma coisa que aquilo que têm de irreal. [...] (BERGSON, 2005, p. 342-343)

A Filosofia Antiga, portanto, pretendia mostrar que a Forma, a Idéia, ou, como Deleuze nomeia, o possível, são anteriores à matéria do devir, ao ente do espaço e do tempo do devir. No entanto, Bérqson mostra, na passagem acima, que a filosofia da antigüidade captava vistas da “realidade mutante”, à maneira de um cinematógrafo, e cortava o vínculo das mesmas com o tempo, transformando-as em Formas, ou Idéias, elevando-as ao *status* de instantes privilegiados. Cortando o vínculo das coisas com a duração, a Filosofia Antiga acreditava transformá-las em Idéias, inserindo-as na imutabilidade e eternidade. Inserção essa que é artificial, pois a Idéia é uma mera fotografia, imagem imóvel, do real. Real esse que, para a Filosofia Antiga, é uma imagem da Idéia, transformando-se, segundo a argumentação bergsoniana, em imagem da imagem, em realidade derivada, já que a Idéia não passa de uma *photographie*. Tal construção é refeita por Deleuze na seguinte passagem de “Diferença e Repetição”:

[...] na medida em que o possível se propõe à “realização”, ele próprio é concebido como a imagem do real, e o real como a semelhança do possível. Eis por que se compreende tão pouco o que a existência acrescenta ao conceito, duplicando o semelhante com o semelhante. É esta a tara do possível, tara que o denuncia posteriormente, feito à imagem daquilo a que ele se assemelha. (DELEUZE, 1988, p.298)

O possível, ou a Idéia, o instante privilegiado, é o ser do mundo do devir com seu vínculo com a duração cortado, tal que o mundo do devir passa a ser semelhante desse semelhante eterno e imutável. Essa seria a grande ingenuidade da Filosofia Antiga: não perceber que opera cinematograficamente, captando vistas do devir, cortando seu vínculo com a duração e duplicando o semelhante, produzindo, assim, um “pseudomovimento” (Ibid, p.300), já que as Idéias não possuem existência em si e uma “realização” das mesmas torna-se um mero devaneio. Sendo que:

[...] se tomássemos as Formas por simples vistas tomadas pelo espírito da continuidade do devir, seriam relativas ao espírito que se as representa, não teriam existência em si. No máximo se poderia dizer que cada uma dessas Idéias é um ideal. Mas é na hipótese contrária que nos colocamos. É preciso, portanto, que as Idéias existam por si mesmas. A filosofia antiga não podia escapar dessa conclusão. Platão a formulou e é em vão que Aristóteles procurou subtrair-se a ela. Uma vez que o movimento nasce da degradação do imutável, não haveria movimento - nada de mundo sensível, por conseguinte - se não



houvesse, em algum lugar, a imutabilidade realizada. Por isso, tendo começado por recusar uma existência independente às Idéias e não podendo, apesar de tudo, privá-las dela, Aristóteles apertou-as umas contra as outras, contraiu-as numa bola, e colocou acima do mundo físico uma Forma que se viu assim ser a Forma das Formas, a Idéia das Idéias ou, por fim, para empregar sua expressão, o Pensamento do Pensamento. Tal é o Deus de Aristóteles [...] (BERGSON, 2005, p.347).

Desse modo, Bérqson mostra que a Filosofia Antiga não pode abdicar da existência em si das Idéias, já que o próprio movimento nasce da degradação das mesmas - pelo ajuntamento da matéria - em direção ao mundo do devir. Assim, se as ditas Idéias não passam de *photographies* do devir com o vínculo com a duração suprimido e o movimento antigo torna-se um mero devaneio, como se pensar as Idéias existentes nelas mesmas? Segundo Bérqson, é daí que se funda a exigência do Deus aristotélico, já que ele é a Idéia das Idéias, a Forma das Formas. Mas no que a existência desse Deus acarreta?

Encontraríamos, portanto, imanente à filosofia das Idéias, uma concepção *sui generis* da causalidade [...] Com efeito, ora nos falamos de uma atração, ora de uma impulsão exercida pelo primeiro motor sobre o conjunto do mundo. As duas concepções encontram-se em Aristóteles, que nos mostra no movimento do universo uma aspiração das coisas à perfeição divina e, por conseguinte, uma ascensão em direção a Deus, ao passo que o descreve alhures como o efeito de um contato de Deus com a primeira esfera e como descendo, por conseguinte, de Deus para as coisas (Ibid, p.348-349).

Como visto acima, esse Deus acarreta uma concepção de causalidade [*impulsion*] e uma de finalidade [*attraction*], onde ele impulsiona o movimento das coisas no mundo, sendo assim sua causa eficiente, e esse mesmo movimento é atraído para que volte a Ele, sendo assim a causa final do mesmo. Porém:

[...] essas duas concepções de causalidade divina só podem ser identificadas uma com a outra se forem reconduzidas, ambas, a uma terceira, que acreditamos fundamental e que é a única que nos poderá fazer compreender não apenas por que, em que sentido, as coisas se movem no espaço e no tempo, mas também por que há espaço e tempo, por que há movimento, por que há coisas.

Essa concepção, que transparece cada vez mais sob os raciocínios dos filósofos gregos à medida que se vai de Platão a Plotino, nós a formularíamos assim: A posição de uma realidade implica a posição simultânea de todos os graus de realidade intermediários entre ela e o puro nada. [...] Ponhamos, então, o Deus de Aristóteles, pensamento do pensamento, isto é, pensamento fazendo círculo, transformando-se de sujeito em objeto e de objeto em sujeito por um processo circular instantâneo, ou melhor, eterno. Como, por outro lado, o nada parece pôr-se a si mesmo e, essas duas extremidades sendo dadas, o intervalo entre elas também o é, segue-se que todos os graus descendentes do ser, desde a perfeição divina até o 'nada absolut', realizar-se-ão automaticamente, por assim dizer, tão logo Deus tiver sido posto." (Ibid, p.349-350)

Para a Antigüidade, é a causa eficiente e a final, tomadas como termos de uma mesma equação, que operam como regra, medida e fundamento do movimento das coisas no mundo. Isso é o que permite Deleuze dizer que, na Filosofia Antiga, o movimento se dava por uma dança das poses, dos instantes privilegiados, sem se dar muita importância em como era a passagem de uma pose à outra, privilegiando a própria pose como momento mais importante do processo. Modo que a última das poses, isto é, a pose final, o *télos*, era considerada a mais importante de todas, a essencial. Tal é a maneira que a Filosofia antiga reconstituía o movimento cinematograficamente, duplicando o semelhante, criando uma realidade derivada onde o devir é imagem semelhante das Idéias, que foram criadas por Deus, e tende a voltar à Forma primeira, isto é, a Deus, atraído pelo mesmo, formando, portanto, um movimento circular da ordem universal que vai de Deus às coisas e das coisas a Deus.

No entanto, a revolução científica da modernidade mudou tal concepção de movimento, sendo, assim, a segunda maneira de se reconstituí-lo cinematograficamente. Essa maneira, protagonizada por Kepler, Galileu, Descartes, Newton e Leibniz, o reconstitui segundo instantes quaisquer, e não mais privilegiados: a transcendência da Antigüidade dá lugar à imanência da Modernidade. Transcendência, porque a Filosofia Antiga remete o movimento a Formas imutáveis, o movimento é a realização dessas Formas, por isso Bérqson diz:

“A ciência dos antigos é estática. Ou considera em bloco a mudança que estuda, ou então, caso a divida em períodos, faz de cada um desses períodos um bloco por sua vez: o que equivale a dizer que não leva em consideração o tempo.” (Ibid, p.360-361)

Diferentemente da ciência dos antigos, a ciência moderna analisa os períodos interiormente, preocupando-se não mais com as poses, mas com o processo entre um instante qualquer e outro. Desse modo:

“[...] quando procuramos o que ocorre no interior de um desses períodos, em um momento qualquer do tempo, visamos algo inteiramente diferente: as mudanças que se produzem de um momento para o outro já não são, por hipótese, mudanças de qualidade; são variações quantitativas [...]” (Ibid, p.359)

No entanto, apesar da diferença em relação aos antigos, a ciência moderna também opera cinematograficamente, pois:

Quando a ciência positiva fala do tempo, reporta-se ao movimento de um certo móvel T sobre sua trajetória. Esse movimento foi por ela escolhido como representativo do tempo e é por definição uniforme. Chamemos T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>, T<sup>3</sup>,..., etc., os pontos que dividem a trajetória do móvel em partes iguais desde sua origem T<sup>0</sup>. Diremos que se escoaram 1, 2, 3,..., unidades de tempo quando o móvel estiver nos pontos T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>, T<sup>3</sup>,..., da linha que ele percorre. Então, considerar o estado do universo ao cabo de um certo tempo t é examinar a quantas ele andarão quando o móvel T estiver no Ponto T<sub>i</sub> de sua trajetória. Mas não se trata aqui do próprio fluxo do tempo e menos ainda de seu efeito sobre a consciência; pois o que entra em consideração são pontos T<sup>1</sup>, T<sup>2</sup>, T<sup>3</sup>,..., tomados do fluxo, nunca o próprio fluxo. (Ibid, p.364)

Ou seja, a ciência moderna capta vistas da realidade, ou seja, a trajetória de um certo móvel, mas não capta a realidade mesma. Aquilo que a ciência moderna apreende não passa de uma *photographie*, um corte do fluxo, e não o próprio fluxo do tempo. Essa *photographie*, diferentemente da ciência antiga, não é uma pose, um instante privilegiado, mas um instante qualquer em relação a instantes quaisquer e, por isso, a ciência moderna se insere em uma concepção imanente do movimento, tal que Bérson afirma e Deleuze corrobora, citando o seguinte trecho em seu livro:

“A ciência moderna deve se definir, sobretudo por sua aspiração a prender o tempo como variável independente.” (Ibid, p.779)

Ora, mas qual a relação dessas duas concepções do movimento com o cinema? Primeiro, deve-se notar à qual delas o cinema pertence. Como Deleuze diz, o cinema está inserido na concepção moderna, pois reconstitui o movimento através de instantes quaisquer, já que a fotografia instantânea, a equidistância de tais fotografias, o reporte da equidistância ao suporte do “filme” e o arrasto das “imagens” contidas no mesmo comprovam tal fato. O cinema opera de modo que os instantes quaisquer equidistantes dêem impressão de continuidade, e não de poses que se transformam em outras poses. O cinema mostra uma modulação da figura, e não um molde da mesma. Tal que Deleuze afirma, quando se referindo ao por que do desenho animado ser considerado pertencente ao cinema:

“Ele não nos apresenta uma figura descrita em um momento único, é a continuidade do movimento que descreve a figura.” (DELEUZE, 1983, p.14 - tradução minha)

Mas há um porém: quando se diz, por exemplo, que Eisenstein extrai momentos de crise do movimento, ou das evoluções, dos quais se faz o cinema, não se está dizendo que o cinema opera por instantes privilegiados, isto é, poses? A resposta é não, sendo que Deleuze evoca os primórdios do cinema, através do exemplo de Marey e Muybridge, para

corroborá-la, evocação essa que Bérghson também faz em *L'évolution Créatrice* para diferenciar a concepção antiga do movimento da moderna. Em Bérghson, ela se dá por:

Há entre essas duas ciências a mesma relação que entre a anotação das fases de um movimento pelo olho e o registro bem mais completo dessas fases pela fotografia instantânea. É o mesmo mecanismo cinematográfico nos dois casos, mas, no segundo, atinge uma precisão que não pode ter no primeiro. Do galope de um cavalo, nosso olho percebe, sobretudo uma atitude característica, essencial ou, antes, esquemática, uma forma que parece irradiar sobre todo um período e preencher assim um tempo de falope: é essa atitude que a escultura fixou nos frisos do Partenon. Mas a fotografia instantânea isola qualquer momento que seja; põe a todos no mesmo plano e é assim que o galope de um cavalo se espalha, para ela, num número tão grande quanto se queira de atitudes sucessivas, em vez de se contrair numa atitude única, que brilharia num instante privilegiado e iluminaria todo um período. (BERGSON, 2005, p.359)

Pode-se retirar de tal trecho que, enquanto a concepção antiga do movimento capta vistas da realidade de modo a retirar o instante privilegiado do movimento do galope do cavalo: a pose essencial que caracteriza todo aquele movimento, a concepção moderna, assim como o cinema, capta todos os instantes do movimento do galope, sendo que os momentos ditos “privilegiados” do cinema se tornam formalmente impossíveis como “privilegiados”, pois, assim como as várias fotografias instantâneas do galope, onde variados momentos do movimento foram captados, esses momentos são quaisquer, e não posados. Destarte, os momentos de crise de Eisenstein, ou seus instantes “privilegiados”, não podem mais receber tal nominação, já que são instantes quaisquer, tornando-se, portanto, instantes notáveis ou singulares. Desse modo, dos instantes quaisquer do cinema podem ser extraídos instantes notáveis e tal é a dialética moderna do cinema de Eisenstein, que é completamente diferente da dança das poses da dialética antiga.

Então, fica assentado que o cinema se reporta a instantes quaisquer. Mas qual o interesse desse sistema? Quanto à ciência ele é muito ligeiro, pois a revolução científica moderna propunha uma análise sensível do movimento e o cinema parece não acrescentar nada a esse liame de interpretação. Quanto à arte, ele também não suscitava muito interesse, pois a arte se assemelhava à concepção antiga do movimento, operando por uma síntese do mesmo, captando sua pose essencial. Assim:

“Nós estamos no coração mesmo da situação ambígua do cinema como ‘arte industrial’: ele não era nem uma arte nem uma ciência.” (DELEUZE, 1983, p.16 - tradução minha)

Porém essa situação parece se resolver quando se observa a arte contemporânea ao surgimento do cinema. Essa nova arte, tanto na dança, como na pintura, não mais se prende às poses oriundas da Grécia, mas revela o *não-posado*, isto é, o instante qualquer. Tomando como exemplo a pintura, a figura deixa de ser moldada, seu caráter representativo perde valor e ela passa a se reportar ao instante qualquer, e não a um instante essencial. Como Deleuze mostra, o próprio cinema também tem exemplos que suscitam essa abordagem, como a *dança-ação* de Fred Astaire ou a *pantomima-ação* de Charles Chaplin.

Assim, o cinema faz parte da concepção moderna do movimento e tem um interesse que pende para o artístico. Quanto à concepção moderna, Deleuze não deixa dúvidas, utilizando-se de Bérghson, de que o cinema pertence a ela. No entanto, a questão ontológica do cinema ainda insiste em ressoar, já que, para Bérghson, tanto a reconstituição das poses quanto a dos instantes quaisquer são ilusórias:

“Para ambas, a realidade, assim como a verdade, seria integralmente dada na eternidade. Ambas repugnam a idéia de uma realidade que se criaria progressivamente, isto é, no fundo de uma duração absoluta.” (BERGSON, 2005, p.382)

A priori, no caso da reconstituição antiga, ou a posteriori, na moderna, ambas as concepções supõem um Todo que é dado ou doável, não deixando espaço para o movimento real, que não é preso dentro desse espectro totalitário, mas se cria, produzindo um novo. Movimento real esse que parece escapar da concepção moderna do movimento, pois ela, como já explicitado acima, mostra que o movimento dos instantes quaisquer é capaz da produção do notável, ou seja, do novo. O cinema, como no exemplo de Eisenstein, mostra ser capaz desse novo, do movimento real que se reporta à duração absoluta, e não a um todo dado ou doável. Assim se finda a segunda tese bergsoniana do movimento, abrindo, ainda mais, o espaço para um cinema ontologicamente válido, mas não todo válido, pois o movimento dos instantes quaisquer ainda necessita de uma metafísica que seja capaz de apreender a duração absoluta.

Metafísica essa que é apresentada, brevemente, no que Deleuze nomeia como terceira tese bergsoniana do movimento. Tal tese também se encontra em *L'évolution créatrice* e o filósofo a formula como:

“[...] não somente o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, ou seja, do Todo ou de um todo.” (DELEUZE, 1983, p.18 - tradução minha)

Ora, a princípio o modelo deleuziano parece bastante simples, isto é, as coisas translam no espaço e, ao translarem, mudam qualitativamente o Todo. O mesmo vale não só para translações como para vibrações e irradiações, sendo que aquilo que vibra são as próprias qualidades que mudam no decorrer da translação da partes. Como Deleuze diz:

“Se eu considero as partes ou os lugares A e B abstratamente, eu não compreendo o movimento que vai de um ao outro. Mas eu estou em A, com fome, e em B há alimentos. Quando atingir B e comer, o que terá mudado, não é somente meu estado, é o estado do todo que compreende B, A e tudo aquilo que havia entre os dois.” (Ibid, p.18)

Assim, essa pequena análise mostra que o movimento é um corte móvel da duração, pois ele, ao translar, isto é, mudar quantitativamente suas partes, exprime uma mudança qualitativa no Todo. O movimento como corte móvel exprime uma realidade. Desse modo, Badiou diz:

[...] distinguir-se-á três níveis: os objetos (conjuntos fechados) precisamente definidos por seu caráter distinto (e assim opaco, ou obscuro); depois o movimento elementar de translação, modificando a posição dos objetos, movimento em que a experiência imediata, ou espacial, é clara (e assim confusa); depois o Todo, ou a duração, que não cessa de mudar e que é uma realidade [...] (BADIOU, 1997, p.62 - tradução minha)

Esses três níveis podem ser vistos como cortes: objetos – cortes imóveis da duração, movimento translativo – corte móvel da duração, e o Todo, que é não um corte, mas a própria duração pura, a Univocidade do ser da qual se diz os objetos e o movimento translativo. Mas no que consiste esse Todo? Não seria ele relativo apenas a um sujeito consciente que dura? Essa duração não seria a duração psicológica do *Essai sur les données immédiates sur la conscience*? Não, essa duração não se confunde com a psicológica, ela é a duração ontológica, pois:

[...] quando Bérson compara o ser vivo a um todo, ou ao todo do universo, parece retomar a mais velha comparação. E, no entanto, ele inverte completamente os termos. Porque se o ser vivo é um todo, logo, assimilável ao todo do universo, não é enquanto um microcosmo fechado como o todo é suposto sê-lo, é, ao contrário, enquanto aberto sobre um mundo, e que o mundo, o universo, é o próprio Aberto. (DELEUZE, 1983, p.20 - tradução minha)

Destarte, o Todo não é dado nem doável, como na metafísica antiga e moderna, ele é o Aberto, o devir-louco, o novo, a pura duração, o Tempo. Mas por que se pode dizer que o Todo é unívoco? Tal afirmação pode ser feita, porque o Todo é definido como Relação:

“Pelo movimento no espaço, os objetos de um conjunto mudam de posições respectivas. Mas, para as relações, o todo se transforma ou muda de qualidade. Da duração mesmo ou do tempo, nós podemos dizer que ele é o todo das relações.” (Ibid, p.20-21)

Ou seja, os cortes imóveis – objetos – translam no espaço e tal translação é um movimento. No entanto, essa fórmula supõe um tempo abstrato, sucessivo, uma consciência que rememora a translação sucessivamente, produzindo uma ilusão. Do Tempo verdadeiro, do movimento real, pode-se dizer que ele é destemporalizado, ele é aquilo que não deixa os conjuntos fechados (cortes imóveis => movimento translativo) se fecharem, ele é a Relação que reporta esses conjuntos ao resto do universo, exprimindo uma mudança qualitativa no Todo. Então, o movimento possui essas duas faces, como Deleuze diz, a dos cortes imóveis, e a da duração, sendo que:

“Faz com que a duração, mudando de natureza, divida-se em objetos, e que os objetos, aprofundando-se, perdendo seus contornos, reúnam-se na duração. [...] Pelo movimento, o todo se divide nos objetos, e os objetos se reúnem no todo: e entre os dois justamente, ‘tudo’ muda.” (Ibid, p.22)

É da relação entre o movimento quantitativo da translação e o movimento qualitativo do Todo que o clamor do Ser se diz. Entre as duas faces do movimento, um outro movimento aparece, o movimento da Relação, do tempo destemporalizado, do Tempo que é a Forma imutável daquilo que muda, do Ser unívoco que se diz da multiplicidade. Todas as translações dos cortes imóveis se reúnem no Todo, e o Todo aparece à medida que os cortes imóveis translam, perdendo seus contornos: entre essas duas faces, o Todo se diz como Relação, o Ser unívoco aparece, já que:

“A univocidade do ser significa que o ser é Voz, que ele se diz em um só e mesmo “sentido” de tudo aquilo de que se diz. Aquilo de que se diz não é, em absoluto, o mesmo. Mas ele é o mesmo para tudo aquilo de que se diz.” (DELEUZE, 2006, p.185)

Os cortes imóveis são, no cinema, instantes quaisquer, mas instantes quaisquer que, ao translarem, mudam qualitativamente o Todo, um Todo que se diz da Relação entre si e a translação dos instantes quaisquer. Se Eisenstein retira o instante notável do instante qualquer é porque um novo aparece, uma mudança qualitativa ocorre e o Todo se diz. Como se pode perceber, o cinema provoca a mesma reviravolta que a metafísica bergsoniana pretendia, a arte aperfeiçoa a realidade e o cinema, utilizando termos deleuzianos, pode ser considerado plano de imanência do devir-louco do Ser. Dessa maneira, não há mais motivos para se pensar que o cinema é um mero reproduzidor da ilusão,

pois ele não só é capaz de operar segundo cortes móveis da duração, como é aquilo na qual a própria duração se diz. O movimento ontologicamente válido do cinema está completamente assentado e, indo um pouco além, o cinema se confunde com a própria filosofia, pois:

“A filosofia se confunde com a ontologia, mas a ontologia se confunde com a univocidade do ser [...]” (Ibid.)

Se o Ser se diz do próprio cinema e o cinema é o “órgão ontológico” que aperfeiçoa a realidade, revelando a própria Univocidade do Ser, fazer cinema e fazer filosofia estão engendrados no mesmo propósito: a voz, o clamor, do Ser. Modo que a zona de charco produzida por Deleuze em seus livros sobre cinema, onde não se sabe o que é filosofia e o que é cinema, justifica-se, já que tanto a filosofia, como o cinema, devem apenas mostrar a voz da qual o Ser se diz.

### Referências Bibliográficas

BADIOU, A. *Deleuze <La clameur de l'Être>*. Paris: Hachette Littératures, 1997.

BERGSON, H. *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Trad. João Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1927.

BERGSON, H. *A Evolução Criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, G. *Cinéma 1 – L'Image Mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz B. L. Orlandi; Roberto Machado. São Paulo: Editora Graal, 1988.



DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.