

Deleuze e Merleau-Ponty: O Cinema em seu Renascimento Continuado

Deleuze and Merleau-Ponty: Cinema in its Continuous Rebirth

JÚLIO BEZERRA ^a

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação.
Campo Grande – MS, Brasil

RESUMO

Algumas das ideias mais inovadoras e influentes da teoria do cinema nos últimos anos estão em dívida com as obras de Gilles Deleuze e Maurice Merleau-Ponty. É possível sentir a presença de suas filosofias e respectivos investimentos na teoria do cinema ao longo das reviravoltas afetivas e sensoriais que tomaram de assalto a reflexão sobre a sétima arte. Contudo, Deleuze e Merleau-Ponty são em geral vistos como opostos. Nossa aposta se faz no sentido contrário. Ao longo do artigo, traçamos um movimento escorregadio de aproximação e distanciamento que, ao final, esboça uma espécie de aliança. O que se vislumbra é uma maneira de ver e se aventurar pelo cinema em seu contínuo renascimento.

Palavras-chave: Cinema, Deleuze, Merleau-Ponty

ABSTRACT

Some of the most innovative and influential ideas in film theory in recent years are indebted to the works of Gilles Deleuze and Maurice Merleau-Ponty. It is possible to feel the presence of their philosophies and respective investments in the theory of cinema throughout the affective and sensory turns that have taken over the reflection on the seventh art. However, Deleuze and Merleau-Ponty are generally seen as opposites. Our bet is in the reverse direction. Throughout the article, we trace a slippery movement which draws the philosophers close and distances them and, at the end, outlines a kind of alliance. What is envisioned is a way of seeing and venturing through cinema in its continuous rebirth.

Keywords: Cinema, Deleuze, Merleau-Ponty

^a Professor dos cursos de Jornalismo e de Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Tem pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5163-0083>. E-mail: julioarlosbezerra@hotmail.com

ALGUMAS DAS HIPÓTESES, caminhos e ideias mais inovadoras e influentes da teoria do cinema nos últimos anos estão em dívida com as obras de Maurice Merleau-Ponty e Gilles Deleuze. Focalizando a percepção como uma experiência encarnada e enraizada, o primeiro identificou uma convergência entre fenomenologia e cinema: uma intenção comum de nos fazer reaprender a ver o mundo. O segundo imaginou o cinema não como uma reflexão ou reprodução de algo que já existe, mas algo como o surgimento de uma atividade crítica visionária, aberta ao universo bergsoniano de energias, processos e intensidades. É possível sentir a presença de suas filosofias e respectivos investimentos na teoria do cinema ao longo das reviravoltas afetivas e sensoriais que tomaram de assalto a reflexão sobre a sétima arte.

O que não deixa de ser curioso é a falta flagrante de interesse em explorar um movimento de aproximação entre esses filósofos. Ao contrário: Deleuze e Merleau-Ponty são em geral vistos como opostos. O próprio Deleuze (1985, p. 77) enxergava o cinema como uma alternativa radical à teoria fenomenológica da percepção, rejeitando os relatos fenomenológicos da experiência cinematográfica, por, segundo ele, equipararem a *percepção cinematográfica* à *percepção natural*. A fenomenologia, nas palavras de Deleuze, seria *pré-cinematográfica*. O autor de *A Imagem-Movimento* (1985) e *A Imagem-Tempo* (1995) está certo em nos alertar para o aspecto fundacionalista que embaraça a fenomenologia inicial de Merleau-Ponty. E, de fato, a abordagem do filósofo em “O Cinema e a Nova Psicologia” (1983)¹ enfatiza a interação, a continuidade e a transição entre o cineasta, o cinema e o espectador, embora esteja sempre procurando um plano em que esses termos sejam entrelaçados – sem jamais significarem a mesma coisa.

A despeito dos comentários de Deleuze e suas referências à fenomenologia nos livros de cinema e em algumas entrevistas, este artigo argumenta que, embora, em geral, não siga uma lógica fenomenológica, em certos momentos Deleuze cruza com a fenomenologia. De inspiração bergsoniana e peirceana, a investida cinematográfica de Deleuze explora a imagem por dois prismas explicativos: a imagem-movimento e a imagem-tempo – as quais, por sua vez, são destrinchadas em diversas subdivisões (imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-cristal etc.). Segundo o próprio Deleuze (1985), sua obra se afirma como um “ensaio de classificação das imagens e dos signos” (p. 7), como a elaboração de uma taxonomia, isto é, uma classificação das imagens e signos cinematográficos. Contudo, a fenomenologia, como nos diz Boaz Hagin (2011), “não está ausente da taxonomia bergsoniana de imagens de Deleuze”² (p. 264), e este chega até mesmo a afirmar que Bergson descaracterizou o cinema e que “a fenomenologia tem razão” (Deleuze, 1985, p. 12).

¹ Conferência que Merleau-Ponty proferiu no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), em Paris, em 13 de março de 1945, mesmo ano de publicação de sua obra mais famosa, *Fenomenologia da Percepção*. Este famoso ensaio compartilha com as duas primeiras obras – a outra é *A Estrutura do Comportamento* (2006b) do filósofo uma postura de interrogação sobre a herança deixada pelo racionalismo moderno, sobre a cisão entre o corpóreo e o pensamento reflexivo, sobre o abandono do ver e do sentir em nome do pensamento do ver e do sentir.

² No original: “is not absent from Deleuze’s Bergsonian taxonomy of images”. Esta e demais traduções, do autor.

Além disso, se tomarmos como ponto de partida os requisitos de Deleuze para uma boa filosofia transcendental – em miúdos, imanência e diferença –, seremos levados a reconhecer que a obra de Merleau-Ponty não é homogênea do início ao fim, que, ao final de sua vida, o fenomenólogo percebeu que suas primeiras obras não tinham sido capazes de conceber a unidade do corpo fenomênico e do corpo objetivo, e esboçou uma reaproximação diversa com o cinema. O sujeito, descentralizado na *Fenomenologia da Percepção* (1994), dissolve-se em *O Visível e Invisível* (2000) – essa é uma das razões pelas quais este último Merleau-Ponty deveria estar situado nos limites da fenomenologia (Barbaras, 2014) e seria melhor descrito como relacionado à ontologia.

Estou ciente de que propor essa aproximação/articulação é algo arriscado, e a todo momento vejo-me tentado a ver analogias – que, em um nível mais rigoroso, não se sustentam – ou a descrever as teorias de um com o idioma do outro – o que seria trair a ambos. Mas, por mais escorregadio que o cruzamento entre esses autores possa ser, o empreendimento é absolutamente fértil, não só por jogar uma nova luz sobre o alcance e o escopo dessas teorias, como também por elas, no que diz respeito ao cinema, mostrarem-se poderosas aliadas. O que se vislumbra no horizonte é a possibilidade de um relato ontológico do cinema, enfatizando, particularmente, o seu aspecto não mimético como uma abertura ambígua (Merleau-Ponty) e paradoxal (Deleuze) à simultaneidade ou coincidência parcial de todas as coisas.

UM EMPREENDIMENTO ESCORREGADÍO

Michel Foucault (1977, p.79) disse certa vez que *Lógica do Sentido* (1974), de Deleuze, “poderia ser lido como o livro o mais distante possível de *Fenomenologia da Percepção*”³. Se Foucault estiver certo, então as filosofias de Deleuze e Merleau-Ponty, pelo menos como expressas nessas duas obras, seriam radicalmente opostas. Esse texto visa, ainda que de maneira breve, questionar essa tese em uma investigação através das ressonâncias entre os dois pensadores. A tarefa está longe de ser óbvia, não apenas porque contradizemos a interpretação de Foucault, mas sobretudo porque também nos distanciamos de como o próprio Deleuze caracterizava sua relação com Merleau-Ponty em particular, e com a fenomenologia em geral. Na verdade, o filósofo de *Lógica do Sentido* raramente discute Merleau-Ponty: em todos os seus livros, há cerca de uma dúzia de referências, quase sempre negativas. Além disso, apesar de Deleuze ter publicado seu primeiro texto sobre Bergson em *Les Philosophes Célèbres*, de 1956, sob edição de Merleau-Ponty, nunca houve, até onde se sabe, qualquer outro contato significativo ou troca de ideias entre os dois pensadores – embora uma outra autoridade filosófica, mais próxima a Deleuze, Paul Virilio (1997, p. 42),

³No original: “can be read as the most alien book imaginable from Phenomenology of Perception”.

D

⁴ Livro no qual Merleau-Ponty trabalhava pouco antes de sua morte, em 1961, aos 53 anos. Originalmente intitulada *A Origem da Verdade*, mas publicada sob o título que o autor adotou no final, a obra, da qual apenas a primeira parte e algumas notas se encontravam redigidas, testemunha um esforço para dar uma nova expressão ao pensamento do fenomenólogo.

tenha dito em entrevista que o autor de *A Imagem-Movimento* havia apreciado enormemente o último e inacabado livro de Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*⁴.

Não é tampouco incomum recorrer aos diferentes panos de fundo conceituais a partir dos quais as obras destes dois filósofos se desenvolveram como uma forma de negar qualquer possível ressonância. Se Deleuze pertence a uma geração de pensadores que se inspiraram em Nietzsche, Marx e Freud, o quadro de referência de Merleau-Ponty é encabeçado por Hegel e Husserl. O que não quer dizer que o fenomenólogo não conhecesse Nietzsche, Marx ou Freud, nem que Deleuze não estivesse familiarizado com Hegel ou Husserl – ao contrário, entre 1943 e 1948, quando era estudante, os chamados “três Hs” (Hegel, Heidegger e Husserl) formavam o foco dominante da instrução filosófica nas universidades francesas. Sua fonte de inspiração, no entanto, mesmo tendo sido orientado por especialistas em Hegel (Jean Hyppolite) e Heidegger (Jean Beaufret), veio de outro lugar.

Um possível e curioso contra-argumento é o fato de que Deleuze (bem como Jacques Derrida e Michel Foucault) recorre a Marx, Nietzsche e Freud em um esforço para encontrar respostas para problemas levantados, entre outros, por fenomenólogos. Seria certamente um exagero alinhar-me a Alain Beaulieu (2004, p. 11), que afirma que a fenomenologia é o pano de fundo contra o qual todos os conceitos deleuzeanos são inteligíveis. Contudo, parece-me que a fenomenologia, os problemas que a movem e os buracos nos quais ela escorrega também serviram como inspiração, motivação e embate para os chamados “pensadores críticos”.

O argumento mais importante a favor da ressonância entre os dois pensadores deve ser – ao menos inicialmente – filosófico. Antes, portanto, de irmos ao cinema, parece-me necessário ao menos esboçarmos uma aproximação no que diz respeito ao pensamento de Merleau-Ponty e Deleuze. E, em geral, ambos os pensadores poderiam ser reunidos em torno de um mesmo projeto transcendental. Ambos examinaram as condições do pensamento, o que significa dizer que eles não são motivados por uma questão estritamente epistemológica. Além disso, seus interesses primários não são as causas empíricas do pensamento: eles não passam muito tempo discutindo, por exemplo, as regras segundo as quais o pensamento funciona, ou deveria funcionar, para alcançar a verdade. A questão central de suas obras gira em torno do que deve ser pressuposto para que um fenômeno como o pensamento seja possível.

O que estes dois projetos transcendentais compartilham é justamente o fato de situarem a condição do pensamento no empírico: são guiados pela imanência. Uma consequência ontológica desse entendimento é que, se a condição deve ser situada dentro do condicionado, não pode pertencer a um ser

que é fundamentalmente diferente do ser do condicionado. Suas filosofias são construídas sobre essa ideia da imanência da condição: aquilo que nos permite pensar que o ser não está situado além do ser, mas no mesmo plano do ser. Deleuze e Merleau-Ponty concordam: a condição não é transcendente, mas imanente ao condicionado. Ou seja: seus projetos evoluem para uma ontologia e rejeitam a concepção clássica da condição transcendental e o dualismo inerente a ela: a condição não pode mais ser associada ao perfeito, ao infinito, ao imutável ou ao original; nem pode continuar a se opor ao caráter imperfeito, finito, mutável e secundário do condicionado. Ambos os pensadores trocam esse dualismo em favor de um ser imanente, um ser sem hierarquias e diferenças fundamentais. Judith Wambacq (2017) complementa – não sem nos alertar para o curioso fato de que Merleau-Ponty e Deleuze usam a mesma noção, *expressão*, para descrever a relação imanente da condição com o condicionado.

Além disso, ambos compreendem a relação entre a condição e o condicionado como uma relação de expressão: a essência, que é como a condição é frequentemente entendida, é expressa pelo condicionado, ou expressa nele próprio. O que sugere que a primazia ontológica da condição é complementada pelo primado epistemológico do condicionado, e também que o poder ontológico é distribuído sobre a condição e o condicionado⁵. (Wambacq, 2017, p. 3)

É seguindo por este caminho que Merleau-Ponty e Deleuze chegam às suas noções talvez mais importantes, *carne* e *virtual*, respectivamente. A carne e o virtual combinam unidade e diferença: a carne/virtual é um evento de diferenças indefinidas, sempre aberto – por uma espécie de vazio fundamental. Ambos os autores enfatizam que esse vazio ou abertura (o que Deleuze considera como a natureza problemática do virtual e Merleau-Ponty como a natureza invisível ou divergente da carne) não é uma falta contingente. Não é algo que está realmente vazio, mas potencialmente completo, não é algo invisível para nós, mas visível para outra pessoa. É, pois, uma abertura que não se opõe ao fechamento, mas que vai além dessa oposição. É fundamentalmente aberto – deve permanecer aberto – porque é a condição do visível e do real. Uma abertura que implica necessariamente um processo ininterrupto de individuação.

O termo, “individuação”, não foi lançado aqui à toa. Merleau-Ponty e Deleuze descrevem a individuação, ou a produção de conceitos e coisas, sejam vivas ou inanimadas, da carne ou do virtual, como um processo de diferenciação de um campo pré-individual. Em vez de ser uma mera cópia ou concretização imitativa da base ontológica, o real/visível é uma criação verdadeira. Não deixa, portanto, de ser curioso o fato de ambos os pensadores também usarem a noção

⁵No original: “Moreover, both understand the relation between the condition and the conditioned as a relation of expression: the essence, which is how the condition is often understood, is expressed by or in the conditioned. As we will see, this suggests that the ontological primacy of the condition is complemented by the epistemological primacy of the conditioned, and also that the ontological power is distributed over the condition and the conditioned”.

de *cristalização* para denotar esse processo de diferenciação. Ao entender a individuação como cristalização, Merleau-Ponty e Deleuze indicam, portanto, que a relação entre o atual e o visível, por um lado, e o virtual e o invisível, por outro, implica criação, conservação, diferença e imanência.

É bem sabido que individuação e cristalização são termos centrais para Gilbert Simondon e que informam a obra de Deleuze. Mas também há uma ligação entre Simondon e Merleau-Ponty: Simondon foi seu aluno e dedicou a Merleau-Ponty a primeira parte de sua dissertação de doutorado, *O Indivíduo e Sua Gênese Físico-Biológica*. Essa dedicação envolve mais do que um gesto de reverência para com o mestre. Suas obras, embora aparentemente atravessem campos diferentes, ressoam em uma série de pontos. Barbaras (2004), por exemplo, refere-se ao fato de que ambos os pensadores descrevem o indivíduo como partindo da individuação, e não vice-versa. O que sugere uma *reversão ontológica radical*, a saber, o fato de que o Ser não pode mais ser caracterizado como uma substância sujeita ao princípio de identidade, mas deve, ao contrário, ser compreendido “com base na possibilidade dos processos individuantes, que é, como ‘não consistindo apenas em si mesmo,’ ‘mais do que uma unidade,’ capaz de ‘estar fora de fase consigo mesmo, transbordando aqui e ali de seu centro’”⁶ (Barbaras, 2004, p. 185)⁷.

⁶ No original: “on the basis of the possibility of the individuating processes, that is, as ‘not consisting solely in itself,’ ‘more than a unity,’ capable of ‘being out of phase with itself, to overflow itself here and there from its center.’”

Dito de outra forma, nem Deleuze nem Merleau-Ponty veem essa imanência de ser como o aniquilamento da diferença. Isso é bem conhecido no caso de Deleuze – ele é, afinal de contas, o pensador da diferença –, mas Merleau-Ponty, ao contrário do que o próprio Deleuze por vezes deixou a entender, não está distante.

⁷ Barbaras (2004, p. 185) vai ainda mais longe e sublinha que a noção de transdução de Simondon, que designa algo como o processo de unificação dos seres à medida que esse processo procede da própria diferença entre eles, seria uma herança do termo “dimensionalidade”, de Merleau-Ponty.

Apesar das ressonâncias aqui apenas esboçadas⁸, é preciso jamais negligenciar os elementos irreconciliáveis de seus respectivos sistemas. Pode-se perguntar, por exemplo, se a unidade não idêntica de Merleau-Ponty é realmente semelhante à noção de Deleuze de uma unidade que só pode ser dita da diferença. De fato, encontramos em Merleau-Ponty (2006a) diversas passagens que confirmam a natureza diferencial da unidade da carne – o sensível é “ser por diferença e não por identidade” (p. 382) –, bem como momentos que parecem ir contra ela – “já que todos são diferenças, distâncias extremas de um mesmo algo” (Merleau-Ponty, 2000, p. 87). Não há como negar, por exemplo, que a ontologia de Merleau-Ponty se concentra mais na imanência do que, como é o caso com Deleuze, na diferença. Tampouco deveríamos ignorar que a teoria da individuação de Deleuze é muito mais desenvolvida do que a de Merleau-Ponty.

⁸ Para ler mais sobre esse diálogo, em um movimento de aproximação e distanciamento entre os projetos filosóficos de Merleau-Ponty e Deleuze, veja Wambacq (2017).

MERLEAU-PONTY, DELEUZE E O CINEMA

Vamos ao cinema. Afinal, o que nos interessa sobretudo é como esse movimento de aproximação e distanciamento entre Deleuze e Merleau-Ponty nos leva

inevitavelmente a Henri Bergson⁹ e à questão do tempo e do cinema. E, como defendo neste artigo, embora insistam ainda hoje em tê-las como opostas, as investidas de ambos na teoria cinematográfica permanecem próximas em muitos aspectos. Tanto a fenomenologia de Merleau-Ponty quanto o empirismo transcendental de Deleuze desmantelam sistemas epistemológicos baseados em atos não corporais de significação ou cognição. O impulso para determinar uma linha divisória clara entre sujeito e mundo, percepção e realidade percebida, experiência subjetiva e objetiva, é igualmente suspenso e conseqüentemente solapado. As investidas cinematográficas de Merleau-Ponty e Deleuze se fundam na continuidade do corpo humano e do mundo, na ênfase não representativa do cinema, em uma aproximação sensorial e afetiva ao mundo – substituindo os métodos puramente mentais e visuais do cogito desencarnado. O que se percebe após a influência duradoura dos livros de cinema de Deleuze e a redescoberta de uma teoria cinematográfica de inspiração fenomenológica¹⁰ é um certo protagonismo de noções como corpo, virtual, sensação, sensível e afeto, entre outras, substituindo em grande parte os modelos estruturalistas-semióticos, psicanalíticos, marxistas-ideológicos e cognitivistas na corrente principal da teoria do cinema.

Antes de mais nada: apesar das muitas afinidades, é mais uma vez importante reconhecer as diferenças entre Deleuze e Merleau-Ponty. O próprio Deleuze contrastou sua teoria bergsoniana do cinema com uma concepção fenomenológica do cinema em várias ocasiões no primeiro volume de seu trabalho sobre a sétima arte, *A Imagem-Movimento*. Diante dos comentários em algumas entrevistas de Deleuze em relação à fenomenologia, é comum até hoje uma leitura que negue a possibilidade de uma aproximação entre o filósofo de *A Imagem-Tempo* e Merleau-Ponty. Deleuze culpa a fenomenologia por compreender a experiência cinematográfica exclusivamente à luz da percepção natural, tomando como ponto de partida a ancoragem natural do sujeito no mundo e interpretando subsequentemente o movimento como uma pura “Gestalt” organizada no campo perceptivo de um sujeito.

Em geral, a grande maioria dos autores, tendo em vista, assim como faz Deleuze, apenas a primeira fase da obra de Merleau-Ponty, costuma reproduzir essa crítica: enquanto para Merleau-Ponty a sensação e o afeto são fenômenos subjetivos que surgem de um relacionamento intencional e individualizado com o mundo e a partir de uma noção não qualitativa do tempo, Deleuze considera o sensacional e o afetivo como fluxos materiais cuja individuação e troca não repousam sobre intenções subjetivadas, mas sim sobre o funcionamento de uma força ou vida anônima e não orgânica. Mas será que essa crítica realmente se sustenta? Em um olhar mais atento, não seria possível identificar momentos nos livros de cinema nos quais o próprio Deleuze parece tomar o lado da

⁹ Wambacq (2017) investe mais fundo neste diálogo entre Merleau-Ponty e Deleuze com a intercessão de Bergson. A autora chega inclusive a sublinhar que o que Merleau-Ponty avança como uma alternativa a Bergson, na verdade, corresponde ao que Deleuze afirma encontrar em Bergson. “Essa convergência encontra sua prova mais forte”, diz ela, “no fato de que em *Imagem-Tempo*, Deleuze situa sua compreensão da noção de profundidade na tradição que informa a compreensão de Merleau-Ponty sobre ela” (p. 127) – embora, para Wambacq, não haja equivalente merleau-pontiano para a concepção de tempo encontrada no segundo livro de cinema de Deleuze, fundamentado no *aion* (p. 129). No original: “This convergence finds its strongest proof in the fact that in *Cinema 2: The Time-Image*, Deleuze situates his understanding of depth in the tradition that informs Merleau-Ponty’s understanding of it”.

¹⁰ Para ler mais sobre o longo período de quarentena imposta à teoria cinematográfica de inspiração fenomenológica, ver Andrew (1978).

fenomenologia? Ademais, o próprio Merleau-Ponty, no final de sua vida, não estava empenhado em uma redescoberta do seu projeto rumo a uma ontologia?

Contribuindo para essa confusão estão os trabalhos que tentaram combinar as obras de Deleuze com a fenomenologia ou notaram uma semelhança entre eles, mas o fizeram de forma ambivalente ou sem se ater mais frontalmente às consequências de sua posição. Por exemplo, em seu trabalho sobre a experiência cinematográfica, Jennifer M. Barker (2009) sugere, muito brevemente, várias “intersecções”, “possíveis convergências” ou uma “possível sobreposição” entre Deleuze e fenomenólogos como Merleau-Ponty e Heidegger. No entanto, a autora também acrescenta que “qualquer alinhamento fácil” entre a abordagem da fenomenologia existencial e uma abordagem deleuziana seria “impossível” (p. 165).

Um exemplo adicional pode ser encontrado no primeiro capítulo do seminal *Address of the Eye*, de Vivian Sobchack (1992). Ela escreve que Deleuze afirma o significado do movimento cinematográfico e das imagens “fenomenologicamente” (p. 31) e que o seu trabalho “mantém alguma relação” e “paralelo” ao seu próprio estudo fenomenológico “em muitos aspectos” (p. 30). No entanto, ela dedica apenas um parágrafo a essa discussão, no qual admite que Deleuze critica a fenomenologia e encontra diferenças entre os dois projetos que parecem superar qualquer afinidade. Sobchack nunca elabora o valor que o trabalho de Deleuze pode ter para uma fenomenologia do cinema. O autor de *A Imagem-Movimento* nunca é mencionado novamente em *Address of the Eye* e será extremamente marginal em seu trabalho fenomenológico posterior.

Laura Marks (2000) talvez seja aquela que melhor se equilibra entre o trabalho de Deleuze e diversos insights fenomenológicos. Embora reconheça que seu trabalho é “profundamente teórico” (p. xiv), ela se diz longe do “rigor do conhecimento acadêmico” (p. xvii). Apesar de arcaísmos teóricos mais rígidos, que poderiam – ela receia – imprimir à sua obra um ímpeto totalizante, Marks não gosta da ideia de que seus compromissos com objetos e ideias precisem “eventualmente dar lugar a uma estrutura crítica coerente” (p. xiii). Ou seja: ela não vê nenhum problema em trabalhar com os conceitos de Deleuze em um parágrafo e depois enveredar por textos fenomenológicos no seguinte, e não se sente comprometida em investigar as implicações teóricas dessa conjugação metodológica e filosófica.

Uma boa maneira de desfazer esse emaranhado e atacar o problema é justamente explorar como ambos os autores leem e usam Bergson, um filósofo que eles conheciam muito bem e ao qual se referiam frequentemente em seus próprios trabalhos. Bergson está na base do pensamento deleuziano sobre o cinema. Sua filosofia tampouco poderia estar ausente das discussões sobre memória e tempo presentes em *Fenomenologia da Percepção* e *O Visível e o Invisível*. Contudo, pode parecer à primeira vista que essa tentativa de usar Bergson para

procurar ressonâncias entre as visões de cinema de Merleau-Ponty e Deleuze está ameaçada pela seguinte declaração do filósofo de *A Imagem-Movimento*:

Era necessário, a qualquer custo, superar essa dualidade de imagem e movimento, de consciência e coisa. Dois autores muito diferentes deveriam realizar essa tarefa mais ou menos ao mesmo tempo: Bergson e Husserl. Cada um tinha seu próprio grito de guerra: toda consciência é consciência de algo (Husserl), ou mais fortemente, toda consciência é algo (Bergson). (Deleuze, 1985, p. 83)

Nessa passagem frequentemente citada no quarto capítulo de *A Imagem-Movimento*, Deleuze descreve um nascimento quase mitológico da teoria de Bergson e da fenomenologia de Husserl, uma vez que ambas tentaram superar o conflito entre materialismo e idealismo, que, segundo o autor, havia chegado a um momento de crise. É justamente nesse contexto que Deleuze oferece seu breve comentário sobre a fenomenologia e o cinema – depois de sugerir enganosamente que Husserl nunca menciona o cinema¹¹, e incorretamente alegar que Sartre não cita a imagem cinematográfica em *O Imaginário*. E, de acordo com ele, a tentativa de Bergson de superar a “dualidade” da imagem (ou consciência) e movimento (ou corpo) é fundamentalmente cinematográfica, enquanto a tentativa fenomenológica de Husserl deve ser considerada pré-cinematográfica. A estratégia de Bergson, em outras palavras, seria radicalmente diferente da fenomenologia. Por quê?

A noção de imagem, definida como algo que age e reage a outras imagens em todas as suas partes elementares, é central no argumento de Bergson. Uma imagem é assim definida pelos movimentos que ela sofre e exerce. Uma imagem nada mais é que movimento. Para Bergson, as coisas e a consciência são imagens e, portanto, o dualismo entre elas seria dissolvido. E como as imagens em movimento são os instrumentos do cinema, Deleuze argumenta que essa superação do dualismo é absolutamente cinematográfica. Ao contrário de Bergson, que se mostrou avesso ao cinema e ao que ele enxergava como uma tentativa de restituir o tempo através de uma sucessão de posições no espaço, Deleuze acredita que, embora o movimento seja reproduzido pelo cinema de modo artificial, o espectador o percebe como “puro”. Se os meios de recomposição do movimento são artificiais, o resultado não o é. Ou seja: o movimento não pode ser visto como um acréscimo à imagem. Ele se encontra nela.

Merleau-Ponty, para Deleuze, pensa de maneira absolutamente diversa. Em *Fenomenologia da Percepção*, o fenomenólogo entende o movimento como a passagem de momentos imóveis e privilegiados, exceto que, para ele, esses momentos não são mais essenciais, mas existenciais. Ele não invoca formas inteligíveis, mas Gestalts perceptíveis, que organizam meu campo de percepção

¹¹ Como bem lembrado por Hagin, em uma coleção póstuma de artigos de Husserl (2005) publicada nos anos 1980, o pai da fenomenologia cita a sétima arte algumas vezes.

de acordo com meu ser-para-o-mundo, de modo que esse ser-para-o-mundo constitui o ponto de ancoragem da percepção. Para Deleuze, a fenomenologia negaria ao movimento qualquer caráter criativo. Afinal, de acordo com essa visão, a coisa movida só difere da coisa imóvel na medida em que ocupa uma posição espaçotemporal diferente. O tempo é assim reduzido a uma linha homogênea – é o mesmo em todos os momentos e evolui linearmente. O tempo é uma variável independente. É espacializado porque é entendido como a justaposição de momentos arbitrários, imóveis e externos. Em outras palavras, na opinião de Deleuze, a fenomenologia seria pré-cinematográfica.

Além dessa visão espacializada do tempo iniciada pelas modernas ciências da natureza, Bergson menciona outra concepção “errada” de movimento, a saber, aquela oferecida pelos antigos gregos. Os gregos, como os modernos, não atribuem um valor constitutivo ao tempo; em vez disso, eles o concebem como neutro, novamente como os modernos. Em última análise, o que importa para os gregos são Essências ou Ideias infinitas e imóveis, de modo que o movimento é reduzido à transição entre essas Essências. Ou seja: o tempo é irrelevante em si mesmo. Deleuze situa Merleau-Ponty nessa mesma tradição, e sublinha que, portanto, o fenomenólogo só poderia enxergar o cinema como um aliado ambíguo. O cinema surgiria na contracorrente da ancoragem do sujeito percipiente do mundo. Dessa forma, ao erguer em norma a percepção natural, a fenomenologia constituiria um foco estático, baseado em uma consciência intencional em situação. É o que Gilles Deleuze (1992) comenta em entrevista a *Cahiers du Cinéma*:

É muito curioso. Tenho a impressão de que as concepções filosóficas modernas da imaginação não levam em conta o cinema: ou elas creem 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. (p. 64)

Esta noção privilegiada da percepção natural faria que o fenomenólogo visse o movimento como “poses” sucessivas que variariam de acordo com o sujeito fundador percipiente e em situação. Para Deleuze, a fenomenologia se atém a condições pré-cinematográficas – o que justificaria seu embaraço e ambiguidade em relação ao cinema, ora denunciando o movimento cinematográfico como infiel às condições da percepção, ora o exaltando como uma narrativa nova, capaz de aproximar o percebido e o percipiente, o mundo e a percepção. É o que o filósofo contesta em *A Imagem-Movimento*:

Ora, por mais que o cinema nos aproxime ou nos distancie das coisas, e gire em torno delas, ele suprime a ancoragem do sujeito tanto quanto o horizonte do mundo, de modo tal que substitui por um saber implícito e uma intencionalidade segunda as condições da percepção natural. Ele não se confunde com as outras artes, que visam antes um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna o mundo. (Deleuze, 1985, p. 77)

O movimento que interessa a Merleau-Ponty é o do olhar focalizando um objeto (ou uma parte dele), que o autor compara com o movimento da câmera à medida que se aproxima de um objeto qualquer. E o autor, de fato, escreve que a tela não tem horizonte e que o horizonte torna as coisas significativas e lhes dá sua identidade (Merleau-Ponty, 1994, p. 82). Em *Fenomenologia da Percepção*, o cinema aparece em uma discussão sobre a percepção dos objetos no que ele chama de percepção natural. Nela, direciono meu olhar para uma área para revelá-la. Esta revelação traz a área e seus objetos para a vida, excluindo outras áreas, relegando-as ao plano de fundo ou periferia, tornando-as dormentes. Merleau-Ponty (1994) diz:

Ver um objeto é ou possuí-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo, ou então corresponder efetivamente a essa solicitação, fixando-o. Quando eu o fixo, anoro-me nele, mas esta “parada” do olhar é apenas uma modalidade de seu movimento: continuo no interior de um objeto a exploração que, há pouco, sobrevoava-os a todos, com um único movimento fecho a paisagem e abro o objeto. (p. 82)

No entanto, para Merleau-Ponty, no cinema algo mais ocorre, e a percepção que oferece é completamente diferente. Enquanto na percepção natural, de acordo com Merleau-Ponty, quando meu olhar mergulha em um objeto, os objetos circundantes, sobre os quais meu olhar pairava antes, recuam para a periferia e se tornam um horizonte, no cinema, quando a câmera se aproxima de um objeto, os objetos ao redor não são mais visíveis na periferia de nosso olhar. Numa, o horizonte garante a identidade do objeto. Noutra, a tela “não tem horizontes”.

Quando, em um filme, a câmera se dirige a um objeto e aproxima-se dele para apresentá-lo a nós em primeiro plano, podemos muito bem lembrar-nos de que se trata do cinzeiro ou da mão de um personagem, nós não o identificamos efetivamente. Isso ocorre porque a tela não tem horizontes. (Merleau-Ponty, 1994, p. 104)

Não deixa de ser curioso. Várias obras escritas na sequência dos livros de cinema de Deleuze criticaram abordagens cinematográficas de inspiração fenomenológica

e apontaram particularmente que a experiência humana é incomensurável com a percepção no cinema – enquanto uma fenomenologia do cinema argumentaria o contrário. Steven Shaviro (1993), por exemplo, pune André Bazin por tomar como certas “as estruturas antropocêntricas da reflexão fenomenológica” e o confronta com outros teóricos que insistem que “o cinema desaloja a sensação de suas supostas condições naturais”¹² (p. 30). Jean Ungaro (2000, pp. 52-53), por sua vez, explica que a forma como percebemos as coisas, segundo Husserl, está em desacordo com a forma como percebemos as coisas no cinema; a percepção de uma coisa se dá por meio de um fluxo de diferentes esboços que experimento ou apreendo durante a percepção. No cinema, ao contrário, os esboços não são mais meus, mas criados pelo diretor do filme.

¹²No original: “the anthropocentric structures of phenomenological reflection” e “film dislodges sensation from its supposed ‘natural’ conditions”.

O próprio Deleuze afirma que Merleau-Ponty distingue muito claramente a percepção natural e a percepção cinematográfica, que o fenomenólogo jamais tenta eliminar essa distinção. E é justamente este entendimento que leva Deleuze a não somente dizer que Merleau-Ponty enxerga o cinema de forma dúbia (para sempre contrastando-o com a percepção natural), como também é o que faz tomar o partido da fenomenologia em detrimento de Bergson. O cinema não é uma afronta ao projeto merleau-pontiano e não há dificuldade ou conflito entre o cinema e análises que levem em consideração as diferenças entre os dois tipos de percepção. Deleuze deixa claro que os fenomenólogos não tentam impor a percepção natural ao filme ou a seus espectadores, e é Bergson quem erroneamente acredita que o cinema reproduz a mesma ilusão que a percepção natural. De acordo com Deleuze (1985), “a fenomenologia está certa” (p. 12) a este respeito, e foi Bergson (embora, não é demais repetir, o filósofo de *Matéria e Memória* seja o condutor de Deleuze pelo cinema) quem entendeu mal a verdadeira natureza da visualização cinematográfica.

Curiosas também são algumas das razões que Deleuze descreve para explicar sua discordância com Bergson. Ele afirma que os meios técnicos pelos quais o cinema funciona – fotogramas imóveis em uma certa velocidade – não são o que é dado a “nós” espectadores. Nunca vemos os fotogramas imóveis individuais, mas sim uma imagem intermediária à qual o movimento pertence como “dado imediato”. O que aparece, para nós, espectadores, é “imagem-movimento” (Deleuze, 1985, p. 12). Esse recurso dado ao espectador é surpreendente, entre outras razões, porque costuma-se dizer, repetidamente, que os livros de cinema de Deleuze não parecem ter muito interesse nos espectadores. Em um livro lançado no início dos anos 2000 e muito bem recebido no mundo anglo-saxônico dos estudos cinematográficos, Barbara Kennedy afirma, por exemplo, que os argumentos de Sobchack são “perigosos”, por ainda manterem o privilégio geralmente concedido a noções como “significação” e priorizarem a “subjetividade”. Kennedy (2000) explica:

O trabalho de Sobchack é predominantemente uma explicação fenomenológica da experiência cinematográfica, baseia-se em uma teoria de “percepção natural” (o corpo e a mente sendo entidades separadas) em vez de uma coagulação molecular da percepção e da materialidade da imbricação cérebro/mente/corpo. Sobchack, no entanto, quebra as oposições tradicionais entre sujeito e objeto, mental e corporal, argumentando que o cinema sempre foi um engajamento dialético e dialógico de sujeitos visíveis e videntes. Mas isso ainda mantém uma preocupação com a subjetividade. Ainda se encontra bloqueado pelo pensamento identitário e interessado nas construções psíquicas da subjetividade como elemento fundamental da experiência fílmica Ela diz, por exemplo, que “qualquer filme, não importa o quão abstrato, pressupõe que será compreendido como significação”. Eu quero ir mais longe do que a “significação” e ver os filmes como “evento”, como afeto, ou como “devir”¹³. (pp. 56-57)

Este trecho revela nada mais do que a pouca familiaridade da autora não somente com a fenomenologia e suas diversas ramificações como também com a tradição da teoria cinematográfica que bebeu nesta fonte. Sem falar em uma certa arrogância intelectual presente na sugestão de que seria necessário superar a preocupação com subjetividade ainda existente na obra de Sobchack. Kennedy desfila ao longo de seu livro uma aversão absolutamente inexplicável em relação a qualquer análise que atravesse o tema da subjetividade, como se este fosse um ponto de partida não aplicável ao cinema, à experiência de ver um filme, ou talvez, sem nenhum interesse.

A questão da subjetividade não é certamente a origem nem o fim dos livros de cinema de Deleuze, contudo, é possível identificar momentos em que a questão da percepção subjetiva do cinema e de alguns filmes em específico se tornam nortes importantes para o autor¹⁴. Ou seja: diferentemente do que ainda hoje é amplamente dito, a fenomenologia não está ausente da taxonomia bergsoniana de imagens de Deleuze. Ao contrário: ela desempenha um papel importante em *A Imagem-Movimento*, quando Deleuze discute os espectadores e onde ele alega – conjugando um argumento fenomenológico sobre a passividade dos espectadores com uma compreensão bergsoniana do movimento – que os espectadores cinematográficos não são presas fáceis da “ilusão cinematográfica”. Deleuze ainda faz uso de conceitos fenomenológicos em várias passagens. A noção heideggeriana de *estar com*, por exemplo, é empregada para discutir o status da imagem-percepção em relação à percepção dos personagens (Deleuze, 1985, pp. 72, 74).

Deleuze tem razão em chamar nossa atenção para o aspecto fundacionista que embaraça a fenomenologia inicial de Merleau-Ponty. Este embaraço, contudo, não põe em risco as asserções do fenomenólogo sobre o caráter cinestésico da percepção. Em nenhum momento, seja em “O Cinema e a Nova Psicologia” ou em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty faz ressalvas à arte cinematográfica ou denuncia seu

¹³ No original: “Sobchack’s work is predominantly a phenomenological explanation of the cinematic experience and whilst it provides a stepping stone in my argument, it does not go far enough because it is based on a theory of ‘natural perception’ (that is the body and mind being separate entities) rather than a molecular coagulation of perception and the materiality of the brain/body/mind imbrication. Sobchack does, however, break down the traditional oppositions between subject and object, mind and body, the visual and the visible object, arguing that the film has always been both a dialectical and a dialogical engagement of viewing subjects. But this still maintains a concern with subjectivity, with ‘viewing subjects.’ It still is locked into identitarian thinking and concern with psychic constructions of subjectivity as a fundamental element of the filmic experience. Nonetheless, her argument is still in danger of maintaining a prioritisation of ‘signification’ and ‘meaning’ and the fundamental importance of subjectivity. She says, for example, ‘any film, however abstract or structural-materialist presupposes that it will be understood as signification. I want to move further away from signification to seeing film as ‘event’ as ‘affect’ or as ‘becoming’”.

¹⁴ Joe Hughes (2008) chega até mesmo a dizer “que o estudo do cinema de Deleuze é, em igual medida, um estudo da subjetividade” (p. 25). No original: “it seems that Deleuze’s study of cinema is just as much a study of subjectivity”.

movimento como infiel às condições da percepção. Tampouco concebe o movimento no cinema como uma sucessão de poses. Ao contrário, assim como Deleuze, Merleau-Ponty considera inseparáveis a imagem e o movimento. A imagem cinematográfica, diz o fenomenólogo, é uma forma temporal em movimento, uma “realidade nova” que não se reduz a uma simples soma dos elementos utilizados.

Em seu único texto dedicado exclusivamente ao cinema, “O Filme e a Nova Psicologia”, Merleau-Ponty insiste que a singularidade da sétima arte reside em seu poder de reunir visões diferentes. O autor descreve longamente o efeito Kulechov¹⁵ (a que se refere como “efeito Pudovkin”¹⁶) e faz um elogio desmedido à montagem, entendida como a característica essencial do cinema. Em nenhum momento Merleau-Ponty se aproxima de uma crítica à decupagem clássica e, muito menos, de uma defesa do uso da profundidade de campo ou do plano-sequência. Ao contrário, o fenomenólogo celebra a convergência de sua filosofia com as reflexões dos teóricos da montagem, algo que será debatido apenas como negação em outros autores importantes como Bazin, Ayfre e Michel Moullet. “O Cinema e a Nova Psicologia” é um dos primeiros ensaios a travar um diálogo entre cinema e fenomenologia. Sua originalidade, como observa Fernão Ramos (2012), se manifesta inclusive por uma ausência: o neorealismo. Se, por um lado, podemos dizer que o texto de Merleau-Ponty é anterior à explosão desse movimento pela Europa, do outro, não é lá muito difícil enxergar a pouca familiaridade do filósofo com a produção cinematográfica contemporânea.

Na verdade, o alvo de Merleau-Ponty em seu ensaio não era exatamente o cinema, e sim a nova psicologia, tema que abriria caminho para sua obra mais famosa, *Fenomenologia da Percepção*, publicada naquele mesmo ano. O cinema neste ensaio é sempre tratado em sua generalidade, e Merleau-Ponty cita poucos filmes, sem jamais travar embates mais francos com eles. Embora a noção de que a sétima arte decifra tacitamente o mundo e os homens tenham criado alargadas raízes, é nítido o “balanceamento desigual que leva o cinema a servir como contrapeso, numa brilhante análise da psicologia contemporânea” (Ramos, 2012, p. 54).

Mas será que a apresentação, feita por Deleuze, da concepção de tempo de Merleau-Ponty – como um recipiente neutro que se deve pressupor para pensar a transição de uma Gestalt fixada existencialmente para outra – de fato procede? Será que o tempo em Merleau-Ponty não tem realidade ontológica, nenhuma relação intrínseca com as coisas que se movem e com o modo como elas se movem? Parece-nos definitivamente incorreto apresentar a visão de Merleau-Ponty do tempo como um contêiner, como algo em que as coisas acontecem. Para o autor, não é que as coisas estejam no tempo, é o tempo que está nas próprias coisas – assim como a percepção deve estar situada não no observador, mas no percebido. Tampouco se pode dizer que o tempo de Merleau-Ponty é meramente

¹⁵O mesmo close inexpressível de um ator é montado sucessivamente com diferentes planos (uma mesa servida, uma criança, uma mulher nua etc.). A montagem leva o espectador a perceber e interpretar diferentemente a expressão do ator.

¹⁶Ismail Xavier, organizador do livro *A Experiência do Cinema* (1983), em que consta a tradução em português do texto de Merleau-Ponty realizada por José Lino Grünwald, explica que Pudovkin foi quem divulgou os trabalhos de Kulechov na França, onde havia realizado uma série de conferências. Daí viria o equívoco do filósofo.

uma noção conceitual, algo que se deve pressupor para pensar a transição no espaço. E, embora o tempo de Merleau-Ponty tenha uma função unitária, funcionando como ponto de ancoragem, de referência e distribuição, ele próprio não é uma unidade. Quer dizer: o tempo de Merleau-Ponty é certamente mais imanente do que Deleuze o apresenta. Se considerarmos a filosofia de Deleuze como uma articulação desenvolvida da filosofia do tempo de Bergson, talvez tenhamos de reconhecer uma diferença entre o antidualismo de Merleau-Ponty e o de Bergson/Deleuze, mas essa não é a diferença citada por Deleuze.

Se em *Fenomenologia da Percepção* a análise do fenômeno perceptivo permite a Merleau-Ponty descrever a experiência assinalando o acoplamento entre sujeito e objeto, entre o corpo e o mundo, partindo da dualidade entre estes polos e os reconciliando na unidade do campo experiencial, em *O Visível e o Invisível*, essa formulação será revista. Em seu livro inacabado, a experiência é descrita como deiscência, como fissão que, a partir da unidade primordial da carne, faz surgir, um para o outro, corpo e mundo, observador e observado, eu e outro. Dito de outro modo, da identidade ele chega à diferença. Com a introdução da noção de carne – de cunho propriamente ontológico – Merleau-Ponty radicaliza seu movimento de recusa dos dualismos. Essa noção indica ao mesmo tempo a natureza reversível do corpo (que transita entre as posições de corpo-sujeito e corpo-objeto) e a unidade primordial entre corpo e mundo. A reversibilidade torna-se então mais do que uma marca das relações entre sujeito e objeto, passando a ser descrita como aquilo que define a carne.

É justamente com o conceito de carne que Merleau-Ponty inscreve a temporalidade no centro de sua reflexão sobre o ser – e o faz utilizando um termo resistente à abstração que o termo “tempo” facilmente induz. A dimensão temporal da carne é desvelada por meio de uma longa e curiosa lista de metáforas temporais que descrevem a carne como gênese: “emergência”, “transcendência”, “deiscência”, “gravidez de possibilidades”. Com a introdução do tempo como dimensão estrutural da experiência, Merleau-Ponty contorna o efeito indesejável do vocabulário espacializante, que nos leva tão facilmente a concepções bidimensionais do ser. E, dessa forma, a temporalidade ganha um lugar de destaque na descrição merleau-pontiana da experiência. Talvez possamos dizer que ela se torna basicamente seu centro de gravidade fundamental, pois a temporalidade é o campo no qual as dimensões de mundo e sujeito se encontram implicadas.

“É preciso compreender o tempo como sujeito e o sujeito como tempo”, afirma Merleau-Ponty (1994, p. 566). O sujeito não pode ser compreendido como uma entidade que preexista ao tempo e se relacione com ele “de fora”, ele só é no tempo. Assim, o tempo não é apenas uma noção sobre a qual eu reflito, ou um fluxo de acontecimentos nos quais me localizo, ele é “uma dimensão do nosso ser” (p. 557). O tempo tampouco é um processo real, uma sucessão

de eventos que o sujeito se limitaria a registrar. Ele nasce da relação do sujeito com as coisas no mundo. Sem esta presença do sujeito o tempo não pode ser reconhecido como tal. O tempo, em outras palavras, não é o container onde os eventos acontecem: ele mesmo é o lugar dos eventos. É a produção de diferenças qualitativas, não de variação quantitativa.

Embora Merleau-Ponty tenha sido injusto em suas críticas a Bergson, devemos notar que a concepção de tempo do fenomenólogo depende muito de alguns insights bergsonianos cruciais. Bergson ocupa um lugar central nas reflexões de Merleau-Ponty sobre o tempo em *O Visível e o Invisível*. Assim como Bergson, Merleau-Ponty opõe-se à explicação da passagem do tempo em termos de uma sucessão de instantes. E, novamente, como Bergson, Merleau-Ponty reflete sobre a coexistência de presente e passado e chega mesmo a sugerir que o tempo é aquilo que explica todas as diferenças, sendo ele mesmo nada mais do que diferenciação. Merleau-Ponty usa até metáforas bergsonianas, como subtração, para explicar a relação entre o tempo e suas diferentes atualizações. Juntos, esses elementos mostram que Merleau-Ponty não pode ser facilmente assimilado ao grupo de filósofos que pensam o tempo com um recipiente neutro.

E é nesta redescritção do sensível, neste movimento na direção de uma nova ontologia, que Merleau-Ponty também esboça uma outra abordagem em relação ao cinema. Em algumas de suas últimas notas de trabalho, é possível identificar seu desejo de incorporar o cinema às reflexões que vinha desenvolvendo sobre a literatura e a pintura. Essa reaproximação atravessa a questão da visão como a reversibilidade da carne, “essa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é, [como] encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser” (Merleau-Ponty, 2004, p. 44). Embora não aprofunde seus comentários sobre o cinema, as notas e os últimos ensaios do fenomenólogo parecem vislumbrar, ou pelo menos nos fazem inferir, as orientações através das quais a última fase do pensamento de Merleau-Ponty teria podido desenvolver uma consideração ontológica do cinema, enfatizando, sobretudo, seu caráter não mimético, como apresentação de um inapresentável.

Vislumbramos, assim, mais uma afinidade: a arte tem como referência básica as forças invisíveis que movem nosso mundo. Deleuze (2007) escreve: “Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (p. 62). Merleau-Ponty (2004) concorda: a pintura, diz ele, “dá existência visível ao que a visão profana crê invisível” (p. 16). É notável que ambos citem Cézanne. De acordo com Deleuze (2007), Cézanne não pinta como é uma montanha, mas como “a força de dobradura das montanhas” está ativa nela; nem pinta como é uma maçã, mas a “força germinativa da maçã” (p. 68). Merleau-Ponty (2004), por sua vez, elogia Cézanne por não ter pintado uma maçã ao determinar seus contornos e assim fixar sua essência, mas considerando o contorno “o limite ideal

em cuja direção os lados da maçã fogem em profundidade” (p. 103). O pintor poderia dizer que pintou o evento maçã. Merleau-Ponty e Deleuze, em suma, consideram Cézanne um pintor que consegue tornar visível o processo invisível que dá origem a algo, em vez de contentar-se em tornar a essência estática que delinea algo.

É este o cinema que Deleuze deseja e que o segundo Merleau-Ponty, em suas análises sobre a pintura e a visão, nos faz inferir: um cinema que manifeste o desejo de restaurar a confiança no mundo e redescobrir as possibilidades de um corpo em um encontro com o impensado. A questão que está em jogo aqui não é a da presença dos corpos, mas, como o filósofo de *A Imagem-Tempo* explica por meio de Jean-Louis Schefer, descrever as maneiras pelas quais é possível restituir no cinema mundo e corpo a partir da ausência deles. Quer dizer: o cinema não tem como objetivo a reconstituição de uma presença dos corpos, em percepção e ação, mas sim a efetuação, a colocação em movimento, de uma gênese primordial dos corpos, em nome de algo como o começo do visível – que ainda não é nem figura, nem ação.

Não é muito diferente o que busca o último Merleau-Ponty: um regresso à fé perceptiva. A partir de uma adesão inabalável às certezas sensíveis, ele visa suspender a visão instrumental do mundo, rompendo com a tradição filosófica do ponto de partida e levando o filósofo a perder sua soberania, para restituir a experiência como iniciação aos mistérios do mundo. A experiência tem como potência nos abrir ao que não é nós. É exercício do que ainda não foi submetido à separação sujeito-objeto. É promiscuidade das coisas, dos corpos, das palavras, das ideias.

É a elaboração de uma teoria que mantém um efeito de busca que está na agenda de ambos os filósofos. A imagem como um princípio dinâmico dotado de certos poderes e potências que engendram formas de vida e pensamento. A imagem como um amálgama indivisível, indecível, que faz nascer, irradiar o mundo, reorganizando o concreto e o abstrato, o animado e o inanimado, o atual e o virtual, o geral e o particular. Um cinema que mais molda (o termo, mais associado a Deleuze, não está aí à toa) do que reflete a realidade, que não esclarece uma realidade que já existe, mas lança luz sobre uma realidade que está em processo de tomar forma. Um cinema que não é uma apreciação, nem um julgamento do mundo, mas crença e fé no nascimento continuado deste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A título de conclusão, embora o princípio geral de organização dos livros de cinema de Deleuze não siga uma lógica fenomenológica, parece-me cada vez mais um erro entender os comentários de Deleuze como uma rejeição pura e simples da corrente de Merleau-Ponty. Ao contrário, o bergsonismo cinematográfico de Deleuze não é nem exatamente fenomenológico nem totalmente avesso à fenomenologia,

como muitas vezes foi argumentado. As duas abordagens podem se encontrar e forjar conexões adicionais entre elas. Isto porque Deleuze e Merleau-Ponty definitivamente não examinam a arte em função do que ela diz sobre o ser, tampouco para analisarem o que a arte significa ou diz sobre si mesma. Na verdade, poderíamos ir ainda mais longe e dizer que para ambos não há diferença fundamental entre todas as artes e todas as ciências humanas. Todas elas são formas de pensamento. Mais especificamente, são todas formas de pensamento criativo, de pensamento pensante.

É bem verdade, como vimos, que existem divergências no que diz respeito aos princípios filosóficos que orientam as investidas destes autores na sétima arte. Seus interesses e recortes, contudo, não são necessariamente excludentes. Ler Merleau-Ponty com Deleuze em mente e vice-versa revela claramente uma continuidade possível entre as duas filosofias. E isso implica curiosamente mudanças em relação a como a tradição apresenta essas filosofias individualmente, seja afirmando a imanência ontológica como tema central em seus relatos de percepção, arte e linguagem – o que contraria a ideia de pensar ou vivenciar o sujeito como condição de possibilidade de percepção, arte e linguagem, mas também substitui a questão da relação entre pensamento e experiência, por um lado, e ser, por outro, com a questão da relação entre pensamento e experiência –, seja extraindo Deleuze do triunvirato em que ele é usualmente mencionado (Foucault, Deleuze e Derrida) e oferecendo novas maneiras de expandir o seu alcance.

Apesar da inspiração imanente e diferencial da filosofia de Merleau-Ponty, devemos reconhecer que, aparentemente, Deleuze não considera esta inspiração o suficiente para simpatizar com o fenomenólogo. Deleuze, certamente, nem sempre é o leitor mais cuidadoso – ou justo – de Merleau-Ponty, tendo deixado escapar alguns elementos que tornariam o autor de *O Visível e o Invisível* um aliado. Ainda assim, não é inimaginável, por exemplo, que Deleuze tenha percebido a importância de uma teoria diferencial da individuação devidamente desenvolvida ao criticar o que ele chamou de teorias “pervertidas” da imanência – incluindo aí a obra de Merleau-Ponty. Contra essa luz, o fato de que Deleuze substitui “estrutura” por “máquina”, que ele abandone “langue” e “parole” completamente, que ele desenvolva o conceito de “força”, que defina o tempo como o poder de se diferenciar como tal, e assim por diante, deve ser considerada apenas um ajuste fino das teorias anteriores de imanência e diferença. Tudo isso para dizer, com a ajuda de Wambacq (2017), que, apesar dos pesares, “em última análise, Deleuze foi mais longe em uma trajetória que, como tentei mostrar neste livro, eles estiveram juntos em pelo menos parte do caminho”¹⁷ (p. 223).

Em suma, ambos, Merleau-Ponty e Deleuze, investiram em uma filosofia da imanência. Essa imanência, entretanto, não implica, em nenhum dos dois projetos (embora a questão esteja mais elaborada em Deleuze), que a diferença entre a condição e o condicionado seja dissolvida. É, digamos, curioso: na impossibilidade

¹⁷No original: “ultimately, Deleuze travels further down a road that, as I have tried to show in this book, they shared for at least part of the way”.

de uma coincidência absoluta entre fundamento e fundado, a natureza parcial dessa “coincidência” é justamente o que nos permite o acesso ao fundamento, como diria Merleau-Ponty. Deleuze não estaria tão longe dessa formulação, embora com outros termos. Quer dizer, a impossibilidade de apreender o virtual em sua totalidade é exatamente o que permite que o fluxo infinito de atualizações continue. “A diferença entre a base dinâmica, aberta, não idêntica, não positiva e a base estática, fechada, idêntica e positiva não é imposta de fora, mas tem uma razão transcendental”¹⁸, explica Wambacq (2017, p. 216). É justamente neste sentido que se pode dizer que a filosofia de Merleau-Ponty tem uma inspiração “diferencial”. Em seu pensamento, assim como em Deleuze, a diferença desempenha um papel central, pois explica por que as expressões que dão forma ao fundo não podem, e não devem, coincidir com ele. Há uma fenda que deve permanecer aberta, “uma dinâmica”, complementa Wambacq, “que não pode ser interrompida e uma ambiguidade (Merleau-Ponty) ou paradoxo (Deleuze) que não pode ser desemaranhado porque são a base das expressões”¹⁹ (p. 216).

A filosofia, para Deleuze e Merleau-Ponty, existe no modo interrogativo. Ela responde a uma questão que deve permanecer para sempre aberta; deve rejeitar qualquer possível ponto final – perguntar e responder, novamente. E assim, toda e qualquer obra possui um certo impensado, quer dizer, aquilo que, através dela, somente dela, nos chega como ainda não pensado. Este impensado não pertence a Merleau-Ponty ou Deleuze, muito menos aos seus fervorosos e respectivos seguidores. Pensar, como nos diz o fenomenólogo, provavelmente com o aval do filósofo de *A Imagem-Tempo*,

não é possuir objetos de pensamento, é circunscrever através deles um domínio por pensar, que, portanto, ainda não pensamos. Assim como o mundo percebido só subsiste mediante os reflexos, as sombras, os níveis, os horizontes entre as coisas, que não são coisas e não são nada, que, ao contrário, apenas delimitam os campos de variação possível na mesma coisa e no mesmo mundo – também a obra e o pensamento de um filósofo são feitos igualmente de certas articulações entre as coisas ditas, a cujo respeito não há dilema entre a interpretação objetiva e o arbitrário, já que aí não se trata de objetos de pensamento, já que, como a sombra e o reflexo, seriam detruídos se fossem submetidos à observação analítica ou ao pensamento isolante, e apenas podemos ser-lhes fiéis e reencontrá-los pensando-os outra vez (Merleau-Ponty, 1991, p. 176). ■

REFERÊNCIAS

- Andrew, D. (1978). The neglected tradition of phenomenology in film theory. *Wide Angle*, 2(2), 44-49.
- Barbaras, R. (2004). *The being of the phenomenon: Merleau-Ponty's ontology*. Indiana University Press.

¹⁸No original: “the difference between the dynamic, open, nonidentical, non-positive ground and the static, closed, identical, and positive grounded is not imposed from outside but has a transcendental reason”.

¹⁹No original: “a dynamics that cannot be stopped, and an ambiguity (Merleau-Ponty) or paradox (Deleuze) that cannot be disentangled because they are the ground of the expressions.”

- Barbaras, R. (2014). *The being of the phenomenon: Merleau-Ponty's ontology*. Indiana University Press.
- Barker, J. (2009). *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*. University of California Press.
- Beaulieu, A. (2004). *Gilles Deleuze et la phénoménologie*. Sils Maria.
- Deleuze, G. (1974). *Lógica do sentido*. Perspectiva.
- Deleuze, G. (1985). *A imagem-movimento*. Brasiliense.
- Deleuze, G. (1992). *Conversações*. Editora 34.
- Deleuze, G. (1995). *A imagem-tempo*. Brasiliense.
- Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Jorge Zahar.
- Foucault, M. (1977). *Theatrum Philosophicum*. In M. Foucault, *Language, counter-memory, practice* (D. F. Bouchard, Ed., pp. 165-196). Cornell University Press.
- Hagin, B. (2011). Inverted identification: Bergson and phenomenology in Deleuze's cinema books. *New Review of Film and Television Studies*, 11(3), 262-287.
- Hughes, J. (2008). Schizoanalysis and the phenomenology of cinema. In I. Buchanan & P. MacCormack (Eds.), *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema* (pp. 15-26). Continuum.
- Husserl, E. (2005). *Phantasy, image consciousness, and memory (1898-1925)*. Springer.
- Kennedy, B. (2000). *Deleuze and cinema: The aesthetics of sensation*. Edinburgh University Press.
- Marks, L. (2000). *The skin of film*. Duke University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1983). O cinema e a nova psicologia. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema* (pp. 103-118). Graal.
- Merleau-Ponty, M. (1991). *Signos*. Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *O visível e o invisível*. Perspectiva.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *O olho e o espírito*. Cosac Naify.
- Merleau-Ponty, M. (2006a). *A natureza*. Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2006b). *Estrutura do comportamento*. Martins Fontes.
- Ramos, F. P. (2012). *A imagem-câmera*. Papirus.
- Shaviro, S. (1993). *The cinematic body*. University of Minnesota Press.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Ungaro, J. (2000). *Andre Bazin: Genealogies d'une theorie*. L'Harmattan.
- Virilio, P. (1997). *Voyage d'hiver*. Parenthèses.
- Wambacq, J. (2017). *Thinking between Deleuze and Merleau-Ponty*. Ohio University Press.

Artigo recebido em 10 de maio de 2021 e aprovado em 17 de abril de 2022.

