

## A IMAGEM CINEMATOGRAFICA NO ENSINO DE FILOSOFIA

Francisco Fabrício da Cunha Alves\*

**Resumo:** Com esse artigo, busca-se determinar a utilização da imagem cinematográfica nas classes escolares, bem como as problematizações de caráter metodológico, teórico e epistemológico, defrontados pelos docentes de Filosofia do Ensino Médio, quando fazem uso desses recursos audiovisuais. Dessa forma, este trabalho destaca a relevância das imagens do cinema à construção dos saberes de Filosofia, já que esta disciplina se tornou obrigatória nas grades de ensino de todas as instituições escolares do país, e que por meio dela jovens podem ter a possibilidade de relacionar-se com os aspectos filosóficos do pensamento.

**Palavras-chave:** Filosofia. Cinema. Imagem. Movimento. Tempo.

### L'IMAGE CINÉMATOGRAPHIQUE DANS L'ENSEIGNEMENT DE LA PHILOSOPHIE

**Résumé:** Avec cet article, nous cherchons à déterminer l'utilisation de l'image cinématographique dans les classes scolaires, du même que les problématisations méthodologiques, théoriques et épistémologiques aux quelles sont confrontes les professeurs de Philosophie du lycée lors qu'il s'utilisent ces ressources audiovisuelles. Les deux œuvres de Gilles Deleuze sur le cinéma, Image-mouvement et Image-temps, ont servi de base théorique à une construction argumentative. Ainsi, ce travail met en évidence la pertinence des images du cinéma pour la construction de la connaissance de la Philosophie, puis que cette discipline est devenue obligatoire dans les classes d'enseignement de toutes les institutions scolaires du pays, et qu'à travers elle les jeunes peuvent avoir la possibilité de se rapporter avec les aspects philosophiques de la pensée.

**Mots-clés:** Philosophie. Cinéma. Image. Mouvement. Temps.

#### Introdução

Qual a relação entre o cinema e a filosofia? Que usos teria a filosofia para o cinema, e vice-versa? A compreensão, e também a complexidade, dessas questões estão justamente no desafio de pensar através das *imagens*. Jean-Luc Godard<sup>183</sup> quando fala

---

\* Mestre pelo Mestrado profissional em Filosofia – UFC. E-mail: alvesbabrcio2@gmail.com

<sup>183</sup> Segundo Coutinho (2007, p. 27-28): “Jean-Luc Godard faz parte dessa geração que escreveu nos *Cahiers du Cinéma*, desde o início (seu primeiro texto aparece no número oito da revista), fez cineclubismo, começou a *Nouvelle Vague*, e tinha, também, uma relação especialíssima com a literatura (ele queria ser escritor, desde muito jovem). Mais claramente ainda do que outros membros do seu grupo (Eric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette e Claude Chabrol), inovou no cinema e na sua relação com a literatura (ele fez literatura no (e com) o cinema, e não antes, como por exemplo, Astruc e Rohmer): para usar uma expressão de Alexandre Astruc, ele escreveu realmente com a câmera”. Seu

sobre atividades teóricas e sobre o que significaria teoria para ele, embora despreze os teóricos que tenham de alguma maneira, teorias onicompreensivas sobre o cinema, diz que quando os críticos da *Nouvelle Vague*<sup>184</sup>, como ele, quando escreviam sobre cinema nos anos 50, antes de fazerem os filmes, já estavam fazendo cinema. A escrita do pensador Godard já está implicada dentro da atividade do cineasta Godard. Isso é o que ele nos diz. No cenário nacional, podemos tomar o exemplo de Rogério Sganzerla<sup>185</sup>, em entrevista dada ao O Pasquim<sup>186</sup>, ao declarar que no período que começara a preparar os seus primeiros filmes, muito antes de gravar, já estava com uma atividade febril de crítica, de teorização, ou seja, já formulava suas ideias a partir do contexto do cinema nacional e mundial.

Outro pensador do cinema contemporâneo é David Bordwell<sup>187</sup>, que em seu livro *Poetics of cinema* (2007) destaca um dos grandes problemas da atividade teórica cinematográfica e de sua relação com a filosofia: o vício da *grande teoria*, a tentativa de enquadrar o cinema e seus momentos dentro de categorias gerais, de categorias explicativas, que dariam conta dessa produção multifacetada e múltipla que está na história do cinema. Em “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”, o crítico denuncia a presunção de uma “grande teoria”, numa clara remissão ao horizonte pós-estruturalista do cinema, contestando uma espécie de necessidade da mesma, que tudo explicaria e justificaria. Antagônico a essa proposta, defende um rigor no conceitual que enquadre o cinema em sua história e no relacionamento com o espectador, partindo da particularidade do filme (BORDWELL, 2005, p. 69-70). Nesse

reconhecimento provém principalmente de seus ensaios filmados, nos quais, “Em um primeiro período (sua atividade crítica, até 1959, depois os primeiros filmes, na década de 1960), a questão é saber se a imagem é articulação de um sentido ou impressão do real e, correlativamente, se o conceito maior do cinema é a montagem ou a direção” (cf. AUMONT; MARIE, 2003, p. 145).

<sup>184</sup> A *Nouvelle Vague* reúne um grupo de cineastas que se dedica à direção entre 1958 e 1962. Trata-se, em primeiro lugar, de um fenômeno quantitativo, como sublinhado por François Truffaut, pois ele se refere aproximadamente a uma centena de novos autores (cf. AUMONT; MARIE, 2003, p. 168).

<sup>185</sup> Como o próprio cineasta relata: “Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro liberador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmara fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse país tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento” (SGANZERLA, 2008, p. 17).

<sup>186</sup> Publicado em O Pasquim número 33, de 5-11 de fevereiro de 1970.

<sup>187</sup> Bordwell é considerado um dos principais teóricos e historiadores do cinema dos Estados Unidos e a sua produção contempla diferentes temáticas da teoria cinematográfica, com estudos referenciais na área de autoria e *mise-en-scène* (cf. PAIVA, 2014).

sentido, um dos alvos prediletos de Bordwell é o filósofo esloveno Slavoj Žizek<sup>188</sup>, que para ele estaria ilustrando a psicanálise a partir do cinema, ou seja, estaria usando o cinema como instrumento de explicação da psicanálise. E, portanto, aplicando ao cinema conceitos da psicanálise e não conceitos que se relacionam com os conceitos suscitados pelo cinema. Podemos ver essa leitura lacaniano-hegeliana de Žizek no que segue:

Existe uma possibilidade de o sujeito obter alguns conteúdos, algum tipo de consistência positiva, fora do “grande Outro”, fora da rede simbólica intersubjetiva alienante. Essa outra possibilidade é a oferecida pela fantasia, equacionando o sujeito com um objeto da fantasia (ŽIZEK, 1996, p. 324).

Fazer o cinema ser o pensar e não o caminho para o pensar, foi o ponto forte de cineastas/pensadores que produziram uma obra de fôlego enquanto teóricos, em paralelo, obviamente, a sua produção de filmes. São cineastas que escreveram manifestos, artigos, livros sobre o cinema e reverberaram essas ideias em sua forma de fazer cinema. Dentre eles, os russos foram teóricos de grande envergadura, como são os casos de Sergei Eisenstein<sup>189</sup>, que tem uma obra de fôlego muito consistente em sua filmografia; de Dziga Vertov<sup>190</sup>, contemporâneo de Eisenstein; e, principalmente na década de 1960, o caso de Andrei Tarkovsky<sup>191</sup>, que também escreveu sobre tempo e cinema. Esse filosofar do cinema ocorreu também em outros países, e no Brasil, Glauber Rocha<sup>192</sup> é um exemplo de alguém que pensou o cinema pelos meios do cinema, ou seja, esteticamente no interior dos filmes, mas pensou também o mercado, a indústria, a teoria, as ligações do cinema com o panorama mais amplo, político, mundial, em relação ao fenômeno da globalização.

---

<sup>188</sup> Žizek tem sido considerado por revistas e jornais conservadores como um superstar da nova esquerda, ou mesmo, como o filósofo mais perigoso do Ocidente (cf. KUL-WANT, 2012).

<sup>189</sup> Revolucionário, professor, pensador do cinema, realizador, Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948) é um dos nomes fundamentais na consolidação da linguagem das imagens em movimento e, sem dúvida, “o mais prolixo dos cineastas-teóricos, já que ele foi, além disso, durante mais de 15 anos, professor na escola de cinema de Moscou” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 97).

<sup>190</sup> Denis Arkadyevch Kaufman nasceu em 1896. Seu interesse por literatura e artes o levou ao contato com a intelectualidade local, adotando o pseudônimo Dziga Vertov. Com este nome, Denis fazia menção ao moto contínuo, ao movimento perpétuo. (OLIVEIRA, 2012, online)

<sup>191</sup> Cineasta cuja produção (seis longas-metragens) é pouco abundante, mas foi com frequência acolhida favoravelmente pela crítica internacional (cf. AUMONT; MARIE, 2003, p. 283).

<sup>192</sup> Cineasta, crítico, ensaísta, poeta, desenhista e escritor brasileiro autodidata, Glauber Rocha não fez, em sua obra, distinção entre teoria e prática. Seus artigos sobre cinema são um apelo à ação revolucionária, do mesmo modo que seus filmes são definidos por ele mesmo como “manifestos práticos” de sua teoria estética. (cf. AUMONT; MARIE, 2003, p. 261).

Nosso intuito é bem mais simples, ainda que fortemente influenciado por essa perspectiva. Cientes dessa potência crítica do cinema, propomos seu uso para propiciar uma experiência de pensamento aos alunos do ensino médio, mas note-se, o uso do mesmo como recurso didático não é para que o mesmo seja um mero condutor a essa experiência, pois esses teóricos nos demonstraram que o próprio cinema *é* a experiência. Nesse sentido, assumiremos a filosofia de Gilles Deleuze como o fio condutor por esse labirinto de *signos*<sup>193</sup> e de *imagens* da arte cinematográfica. Deleuze (1990) afirmará que a filosofia e o cinema não se confundem, pois são atividades que guardam uma autonomia relativa entre si. A diferença entre essas duas atividades, essas duas práticas reflexivas, é que a filosofia é a prática direta do conceito, é a pedagogia do conceito<sup>194</sup>, como será exposto mais a frente. O filósofo os cria e os trabalha, configurando-se como um artesão dos conceitos; enquanto que o cineasta, com suas práticas cinematográficas, está ligado a imagem e aos signos, ou seja, trabalha as imagens e os signos que suscitam conceitos, instigando outras modalidades de pensamento.

### **A imbricação entre Filosofia e Cinema**

Deleuze estabelece uma relação entre a filosofia e o cinema porque, se a filosofia trabalha diretamente com conceitos, ela pode trabalhar com aqueles oriundos do cinema. Então, a produção teórica de Deleuze sobre o cinema enquanto *imagem-movimento* e *imagem-tempo* tece uma trama entre esses vários conceitos, desdobrando seus vínculos, pois os mesmos não são abstratos. Nesse sentido, os conceitos filosóficos não estão acima daqueles oriundos do cinema, da pintura ou das demais artes e ciências, eles estão *ao lado*. São ferramentas que tem uma conotação operativa e, portanto, são tão reais quanto os objetos por eles expressos (cf. DELEUZE, 1990, p. 43). O autor explica isso numa palestra que se tornou um vídeo-texto intitulado *O ato de criação*:

É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Essa necessidade — que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista — faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos, e não a ocupar-se em refletir, mesmo sobre o cinema (DELEUZE, 1999, p. 3).

<sup>193</sup> Para Deleuze (1985 p. 43) “a força de Peirce, quando inventou a semiótica, esteve em conceber os signos partindo das imagens e de suas combinações, e não em função de determinações já linguísticas”.

<sup>194</sup> A noção de Pedagogia do conceito foi proposta por Deleuze e Guattari, pela primeira vez, em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 28)

Faz-se necessário um trabalho de orientação em relação ao papel do “criador” de conceitos para um melhor entendimento dessa perspectiva. Tal necessidade é a de que não se faz filosofia, ou melhor, não se aprende filosofia ou não se ensina filosofia, partindo de uma reflexão, mas sim da elaboração de conceitos que darão um sentido a própria filosofia estudada. É na experiência filosófica que se torna possível a criação de conceitos. É no ato do pensamento que é possível criar novos conceitos. Essa potência criadora da filosofia é um dos principais fundamentos da reflexão deleuzeana, como bem expôs Colebrook:

A filosofia é apenas esse poder de criar um conceito geral de vida, dando forma ao caos da vida. Qualquer pensamento verdadeiramente filosófico, portanto, se esforçará para pensar a vida inteira: portanto, deve encontrar a arte e a ciência, mas depois passar a pensar o mundo além da arte e da ciência. A ciência pode fornecer descrições consistentes do mundo real, como as coisas que observamos como “fatos” ou “estados de coisas”, mas a filosofia tem o poder de compreender o mundo virtual. Este não é o mundo como ele é, mas o mundo além de qualquer observação ou experiência específica: a própria possibilidade de vida. Para Deleuze, o conceito que melhor responde a esse poder de pensar a vida inteira é a diferença. A vida é diferença, o poder de pensar diferente, de se tornar diferente e de criar diferenças. A capacidade filosófica de pensar esse conceito nos ajudará a viver nossas vidas de uma maneira mais alegre e afirmativa. Porque a filosofia permite a transformação da vida, ela é um poder, não uma disciplina acadêmica (COLEBROOK, 2002, p. 13, tradução nossa).

Os livros de Deleuze são como cinema, isto é, existe um esforço em sintonia com as práticas de cinema e, não à toa, não incorre no risco de ser uma *grande teoria*, em linhas arquitetônicas, conceituais, o que os tornaria áridos e infrutíferos para seus ideais. Em *Imagem-movimento* faz uma análise interna de filmes e cineastas de muitas escolas de cinema diferentes, e a partir da análise dessas práticas da imagem irá produzir convergências com conceitos das escolas filosóficas. Esse procedimento transforma tais conceitos, acoplando-os e os fazendo ressoar nas imagens do cinema, ainda que na dissonância, produzindo uma filosofia original, a partir do cinema.

Quando começamos a explorar a relação entre cinema e filosofia, começamos a constatar que o *ver*, embora seja um ato direto, seja uma intuição simples, ao ser analisado como um dos sentidos fundamentais da experiência cinematográfica, assim como o é a audição em associação, é algo bem mais complexo do que se previa.

Existem modalidades do ver, ou seja, várias condições de vivenciar o visível, o audível etc., que estão neles implicados. Assim, o que o pensador francês nos chama a atenção é que a relação filosofia e cinema abre-nos outra modalidade do ver, cuja problematização permite apreender uma modalidade rara do *ver*, não por ser algo sofisticado, mas porque implica uma verdadeira violência contra nossa modalidade habitual de ver. O cinema propicia um *descalibramento dos perceptos*, que nos faz *ver* diferentemente seus signos.

A atividade do espectador, que vê, já traz embutida em si uma série de problemas ligados às práticas da imagem. Os cineastas são conscientes disso, que o espectador é um desafio à visão, mas também ao conceituar dessas imagens nas películas, pois isso está ligado ao ato de ver e perceber. Em “O Abecedário de Gilles Deleuze”, série de entrevistas feita por Claire Parnet e filmada entre os anos de 1988 e 1989, há um trecho em que ele fala de maneira bem clara sobre o conceito de *percepto*:

Há os conceitos, que são a invenção da Filosofia, e há o que podemos chamar de perceptos. Os perceptos fazem parte do mundo da arte. O que são os perceptos? O artista é uma pessoa que cria perceptos. Por que usar esta palavra estranha em vez de percepção? Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem. O percepto é isso. É um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que a sente (DELEUZE, 2001).<sup>195</sup>

Nas obras aqui analisadas, Deleuze nos reporta a um filósofo irlandês, nascido no século XVII: George Berkeley. Sua poderosa formulação compreende que ser é perceber e ser percebido ou, em outras palavras, ser é ver e ser visto. Tudo que existe, existe ou porque é visto, ou porque vê. O cinema, nesse sentido, não aponta simplesmente conceitos, não suscita esteticamente conceitos. O cinema não é um instrumento no qual temos diferentes formas de ver, é mais que isso, ele é nossa visão pensando nosso estar no mundo, nossa existência e relações, nossos vínculos com o mundo. Ele é nosso perceber, nossa percepção, logo uma forma de concepção de existência.

No simples ato cinematográfico de ver há mundos inteiros, perceptíveis,

---

<sup>195</sup>O *Abecedário de Gilles Deleuze*, uma série de entrevistas feita por Claire Parnet e filmada entre 1988-1989 foi divulgado no Brasil pela TV Escola, do Ministério da Educação. Para referenciar os ditos do filósofo nessas entrevistas, utilizamos “Deleuze, 2001”, sem numeração de páginas, uma vez que se trata de um material audiovisual.

afetivos, ativos, embutidos. Há modalidades de ver diversas de nosso senso comum, e dentre essas está o cinema, que é diverso justamente por sua relação intrínseca com a filosofia, o que torna nosso intento de explorar o ensino de filosofia a partir do cinema algo legítimo – e quiçá urgente! O cinema é pensamento.

A obra de Deleuze sobre o cinema é, sobretudo, uma obra sobre o nosso ato de ver filmes, e o filósofo é deveras generoso ao vê-los. Ele busca uma sintonia com os filmes, inclusive *filmes B*<sup>196</sup>, filmes malditos, que são considerados menos intelectuais – como o são as comédias musicais e seu gênero burlesco<sup>197</sup>. Deleuze faz uma análise cuidadosa e bastante generosa dos filmes dos cineastas e das escolas de cinema. Para ele, aprender a ver os filmes já é um problema ético, além de estético. Não por acaso, a obra traça uma longa trajetória dentro da história do cinema. Obviamente que sua seleção de filmes é um conjunto muito pequeno em relação à produção total do cinema. O autor trabalha desde o surgimento do cinematógrafo, no final do século XIX, até a década de 1980. Porém, trata cada um desses filmes, cada um desses cineastas, com extremo cuidado e zelo conceitual, sem cair numa grande teoria nem numa tentativa de generalização. Pelo contrário, vai de singularidade em singularidade, construindo uma teoria viva, intrínseca ao que é o cinema.

Deleuze não faz uma história do cinema, o que adverte já no prólogo: “Não estou fazendo uma história do cinema, não sou um historiador do cinema. O que eu tentei fazer nessa obra, entre a filosofia e o cinema, foi um trabalho de classificação” (DELEUZE, 1985, p. 7). E continua o prólogo se colocando como um classificador,

---

<sup>196</sup> A partir dos anos 50, surgiram estúdios empenhados em fazer cinema com baixo orçamento, criando fitas que tinham temas fantásticos e apelativos e que eram exibidos em cinemas modestos. Produções com essas características acabaram sendo rotuladas como filmes B, embora essa expressão tenha nascido para definir outro período específico da história do cinema americano. Ismail Xavier, no artigo *John Ford e os Heróis da Transição no Imaginário do Western* (2014), aponta que os temas presentes na história do western como gênero popular de filmes B, não excluiu cineastas de maior talento que assumiram uma forma narrativo-dramática embebida desse imaginário.

<sup>197</sup> Segundo o *E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*: “O conceito de burlesco está bastante próximo do conceito de carnavalesco (Bakhtine) e aparenta-se com a paródia na medida em que vulgariza o que é sublime. O burlesco é uma faceta peculiar do cômico e diferencia-se das outras modalidades apresentando-se como um exercício de estilo em que o autor, ao ridicularizar uma determinada obra, põe em evidência o caráter inverso àquele que enuncia. O burlesco acaba por seguir o princípio barroco do mundo às avessas ao inverter constantemente as realidades que lhe são apresentadas, o que demonstra também um grande conhecimento dos valores e das regras vigentes bem como uma capacidade para “manusear” a linguagem e o estilo por parte dos escritores de obras burlescas” (GALUCHO, 2009, online).

pois estaria realizando uma taxonomia<sup>198</sup>, por isso faz duas comparações: uma comparação com Dmitri Mendeleev<sup>199</sup>, criador da primeira versão da tabela periódica, pois propôs uma tabela periódica dos signos de cinema, e uma segunda comparação com Carlos de Lineu<sup>200</sup>, o pai da taxonomia moderna, pois se vê como um botânico, ou entomologista, estudando as nuances e diferenças entre os objetos de estudo, para classificá-los em diferentes ecossistemas.

Para essa taxonomia de signos e imagens, Deleuze irá dialogar com dois filósofos chave: Charles Sanders Peirce e Henri Bergson. O primeiro filósofo formulou uma famosa classificação de signos: a semiótica. Para Peirce, os signos são operativos no real, logo, não se confundem com meros significantes, não são apenas símbolos. Os signos tem uma dimensão real para além da representação. Por isso propõe uma taxonomia dos signos. O segundo filósofo é contemporâneo da invenção do cinema, publicando seu livro mais famoso, *Matéria e Memória*, em 1896, um ano depois do cinematógrafo dos irmãos Lumière<sup>201</sup>. Não por acaso, Deleuze chega a afirmar que o cinema, enquanto prática de imagem e dos signos, é bergsonismo profundo (DELEUZE, 1985, p. 230).

Para nosso autor, o cinema é bergsoniano, pois essa teria sido a primeira filosofia cinematográfica, como bem podemos ver em passagens como essa:

Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento (BERGSON, 1999, p. 14).

---

<sup>198</sup> Graef (2001) define taxonomia como: “uma estrutura que provê uma maneira de classificar coisas através de uma série de grupos hierárquicos para facilitar sua identificação, estudo ou localização. A estrutura taxonômica consiste em duas partes: Estrutura e Aplicações, onde: - estrutura consiste em categorias ou termos e os seus relacionamentos; e aplicações são ferramentas de navegação que ajudam usuários encontrar as informações”. (Cf. AGANETTE; ALVARENGA; SOUZA, 2010)

<sup>199</sup> “J. H. Kutgen qualificou Mendeleev como “eminente um cientista filósofo”, devido as suas preocupações a respeito da natureza da ciência e dos fundamentos da química, expressos em *Principles of Chemistry*” (BAIA, 2010, p. 20).

<sup>200</sup> Consagrou-se como um naturalista que além de elaborar um sistema de classificação dos seres vivos, preocupou-se também em criar uma sistemática de descrição e um conjunto de regras para a nomeação de espécies e gêneros, facilitando assim a identificação dessas espécies. (PRESTES, 2009, p. 102).

<sup>201</sup> “Lumière revela desde as primeiras sessões os prazeres da identificação e a necessidade do reconhecimento; aconselha os seus operadores a filmar as pessoas na rua e chega ao ponto de lhes dizer que finjam estar a filmar para “as convidar a representarem”.” (XAVIER, 1983, p. 153)

E mesmo que Bergson não reconhecesse essa sintonia com o cinema nascente, como ele faz no livro *A Evolução criadora* (1907), essa sintonia conceitual é assumida por Deleuze em cada um de seus dois livros sobre cinema, dedicando dois capítulos inteiros para trabalhar a filosofia bergsoniana.

O conceito de imagem-movimento surge como uma virtualidade do cinema, pela invenção dos irmãos Lumière e, ao mesmo tempo, uma elaboração filosófica. Mesmo na formulação do conceito, *Imagem-movimento*, até o hífen é importante, pois não se trata da imagem do movimento, mas sim de um conceito propriamente cinematográfico, cujas demais artes não deteriam: imagem-movimento expressa uma virtualidade. Por mais que existam imagens do movimento, corpos em movimento, objetos em movimento, devemos apreender um movimento global que vai derivar desses corpos em movimento, ou seja, uma imagem originada desse movimento. Não existe aqui uma imagem que se move em si, mas uma imagem que é produto do movimento dos corpos móveis, pois é necessário ter movimentos dentro da imagem para que possamos, a partir disso, deduzi-la:

Todas as imagens reagem umas sobre as outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. É o regime da variação universal, que ultrapassa os limites humanos do esquema sensório-motor, rumo a um mundo não humano, onde movimento é igual a matéria, ou então rumo a um mundo sobre-humano, que atesta um espírito novo. É aí que a imagem-movimento atinge o sublime (DELEUZE, 1985, p. 54).

### **Considerações finais**

O cinema é a primeira arte necessariamente industrial, pois implica um automatismo da máquina, do aparelho que gera a imagem. No cinema esse automatismo provoca uma potência nova, que é a potência de um automovimento da imagem. Não se trata de corpos em movimento, ou dos diversos movimentos do corpo, que ao se deslocar produza a imagem, nem de uma imagem primeira que gerasse em mim a continuidade de seu movimento a partir de minha mente, a partir de meu espírito, como ocorre na pintura. No caso do cinema, ela é imediatamente imagem e movimento. O movimento é um dado imediato da imagem e a imagem um dado imediato do movimento. Por isso que o hífen é constitutivo do conceito.

Assim como discutimos anteriormente, ao compreender o ato de ver, que é uma intuição simples, um dado direto, assim também podemos analisar o conceito de

movimento. Ele é mais complexo do que parece (cf. FERRACIOLI, 1999). O primeiro capítulo da *Imagem-movimento* busca, a partir da obra de Bergson, apreender esse conceito e como o cinema o tomou como essencial. O cinema abre-alas no século XX a uma virada do estatuto da própria realidade, do estatuto da percepção, ou do próprio vínculo que estabelecemos entre uma dimensão ética e nossa relação com o mundo. Nesse sentido, o cinema é um carro-chefe, ele não vai a reboque do mundo industrial, do mundo artístico, das vanguardas ou das invenções teóricas. Na verdade, o cinema é fundamento para a visão de mundo desse século.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas – SP: Papirus, 2003.
- BAIA, F.A.S.P. **Átomos, elementos químicos, planetas e estrelas – concepções de Mendeleev sobre o mundo microscópico**. 2010-120f. Dissertação. Mestrado em Ensino de Ciências – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. Routledel, 2007.
- COLEBROOK, Claire. **Understanding Deleuze**. CrowsNest-Austrália: Allen &Unwin, 2002.
- COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera – cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Palestra de 1987. In: Folha de São Paulo, 26/06/1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FERRACIOLI, L. **A evolução do pensamento sobre o conceito de movimento**. Revista Brasileira de Ensino de Física. Espírito Santo, vol 21, nº 1, março, 1999.
- FERREIRA, J.B. **É útil estudar filosofia no ensino médio?** São Paulo: Colégio Pentágono, 2016.

- GALUCHO, I. **E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. 2009.
- KUL-WANT, Christopher. **Entendendo SlavojZizek: um guia ilustrado**. Tradução: Adriana de Oliveira. São Paulo: Leya, 2012.
- OLIVEIRA, R.A. **DzigaVertov: um cineasta e sua revolução particular**. Revista online RUA – Revista Universitária do Audiovisual (UFSCar), 2012.
- PAIVA, Milena Leite. **Revista de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual**. Imagofagia, 2014.
- PRESTES, M. E. B; OLIVEIRA, P; JENSEN, G. M. **As origens da classificação de plantas de Carl vonLinné no ensino de biologia. Filosofia e história da biologia**. Ribeirão Preto – SP, 2009.
- SGANZERLA, Rogério. **O bandido da luz vermelha**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: São Paulo: Relume Dumará, 2004.