

## Filosofia e Cinema<sup>1</sup>

### Philosophy and Cinema

LUIZ MANOEL LOPES

Professor de filosofia da UFCA - Universidade Federal do Cariri.

[manoel.lopes@ufca.edu.br](mailto:manoel.lopes@ufca.edu.br)

#### RESUMO:

Trata-se de apresentar considerações sobre uma estranha relação entre Bergson e Husserl que aparece subliminarmente no modo de Deleuze pensar o cinema. A descrição surge aqui, como o ponto que nos permite enfocar influências fenomenológicas na maneira que Deleuze pensa as personagens videntes as quais se destacam no cinema-tempo; já o par atual-virtual nos remete para Bergson, sobretudo quando Deleuze nos apresenta as descrições e narrativas cristalinas como sendo durações em estado puro.

**Palavras-chave:** Deleuze. Bergson. Husserl. Fenomenologia. Cinema.

#### ABSTRACT:

It is about presenting considerations about a strange relationship between Bergson and Husserl that appears subliminally in Deleuze's way of thinking about cinema. The description emerges here as the point that allows us to focus phenomenological influences on the way Deleuze thinks of the seer characters who stand out in cinema-time; The current-virtual pair, however, refers us to Bergson, especially when Deleuze presents us with the crystalline descriptions and narratives as pure durations.

**Keywords:** Deleuze. Bergson. Husserl. Phenomenology. Movie theater.

Quais seriam as possíveis relações entre filosofia e cinema? Há quem diga que no texto de *Platão*<sup>2</sup>, sobretudo no *livro VII da República* quando nos deparamos com a alegoria da caverna, que aí já existe um pensamento filosófico sobre a sétima arte; os prisioneiros da caverna, talvez assistissem a uma exibição de imagens em movimento, ainda que tais imagens fossem apenas sombras. Todavia, o cinema não pode ser pensado sem alguns elementos como, por exemplo, as imagens em movimento; também, não podemos pensar e nem falar sobre cinema sem ao menos termos espectador e espetáculo. Quais seriam os possíveis pensamentos sobre um espetáculo sem espectador? Um espetáculo onde somente houvesse um tipo de imagens: imagens em movimento, mas sem nenhum espectador para contemplá-las, percebê-las, senti-las? De modo precipitado e pelo que afirmamos

---

<sup>1</sup> Artigo submetido para avaliação em 10/10/2019 e aprovado em 20/10/2019.

<sup>2</sup> Felix Guatarri, *O divã do pobre* in *Psicanálise e Cinema*, tradução Pierre André Ruprecht, São Paulo: Global Editora, 1980, p.103.

anteriormente, no mínimo responderíamos que não haveria espetáculo. Do mesmo modo, encontraríamos dificuldades para entender um espectador desinteressado em relação a um espetáculo. Ora, é diante deste paradoxo que veremos o pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze tecer relações entre filosofia e cinema; um espectador desinteressado em relação ao que contempla, já não possui ação, não é um actante; neste ponto, poderíamos também dizer que o espetáculo talvez não fosse interessante para o espectador, fosse apenas um filme sem maiores atrativos. Todavia, não é esse o ponto que queremos chegar, mas sim naquele onde no seio de imagens - que variam entre si em movimentos infinitos, aparece um tipo muito especial de espectador.

A relação entre filosofia e cinema, no pensamento de Deleuze, ganha um viés distinto, onde começamos por pensar com ele um universo de imagens onde ainda não existiria um centro perceptivo, mas sim imagens que são simultaneamente luz, matéria e movimento; no seio deste sistema aparece um tipo singular de imagem que, além de perceber às outras imagens de fora, percebe a si mesmo mediante afecções. Para que a nossa incursão nas relações entre filosofia e cinema possa trazer-nos uma proximidade com a vida, tomemos como ponto de partida a postura de um espectador<sup>3</sup> no cinema assistindo um filme; ele não possui movimentos, ele não percebe nada mais além do que é exibido na tela. O espectador quando está no cinema, já não é mais aquele homem que está diante de uma situação real pronto para dar-lhe uma resposta; o que podemos assinalar é: o espectador no cinema ainda tem interesse pelas imagens que são exibidas na película, mas podemos adentrar no filme e encontrar personagens que já não possuem mais interesse pelo que aparece diante deles; tais tipos de personagens são espectadores extremamente desinteressados. Qual seria o tipo de relação que poderíamos estabelecer entre esse tipo de personagem que já não age diante do mundo, que já não possui interesse diante do mundo? De início, podemos dizer que é uma relação inteiramente voltada para a duração, para o tempo; a imagem-movimento que tanto caracteriza o cinema passa a dar sua vez a imagem tempo; o espectador desinteressado aparece paralisado diante de movimentos possíveis em relação ao mundo, mas imerso numa duração, o que modifica o andamento do filme. Um cinema em que os personagens se arrastam ao invés de correrem, de andar rápido como os habitantes das grandes metrópoles, não pode ser classificado como um cinema de ação, de um cinema realista. O personagem

---

<sup>3</sup> Existem várias interpretações sobre o papel do espectador, algumas se destacam por apresentarem um viés psicanalítico; o espectador é colocado como aquele que, como uma criança diante do espelho, começa por identificar-se com uma imagem; outras leituras concebem-no como um resultado do mecanismo cinematográfico que nada mais é do que o signo do capitalismo alienante.

que não age, o espectador desinteressado, apenas vê, mas vê propriamente o que? O tempo em sua duração, sobretudo o tempo das mutações.

O nosso intuito de deixar em relevo o pensamento de Deleuze, sobre o cinema, faz com que indiquemos alguns filósofos que exerceram um papel de extrema importância em seu trabalho. Quando falamos em *espetáculo sem espectador*, estamos nos referindo ao pensamento do filósofo francês *Henri Bergson*. Do mesmo modo, quando pensamos o *espectador desinteressado*, estamos fazendo uma referência direta ao filósofo alemão *Edmund Husserl*. O pensamento de Deleuze sobre o cinema sustenta-se bastante nos conceitos criados por Bergson. Todavia, não podemos deixar de examinar a contribuição de Husserl, sobretudo quando das considerações de Deleuze acerca de personagens denominados de *videntes*. Um cinema de vidente, ao nosso modo de entender, traz uma enorme marca daquilo Husserl pensa como o âmbito próprio da fenomenologia; os dois textos consagrados ao cinema são enormemente influenciados por Bergson e Pierce, porém nós assinalamos o ponto em que um viés fenomenológico aparece de modo subliminar em seu pensamento; a transversalidade que Deleuze tanto considerou em seus textos permite-nos enfocar esta estranha ressonância entre Bergson e Husserl.

O espectador quando deixa de se interessar pelo que percebe, repete o que consideramos como o aparecimento do cinema tempo, do cinema que não se preocupa simplesmente com a imagem-movimento. O que Deleuze observa de tão importante nos videntes? São simplesmente aqueles que viram demasiadamente. Trata-se de uma intuição intelectual, de uma visão elevada sobre as coisas, ao modo de se aproximarem do que Platão denominava de “as almas que viram muito”? Trata-se de uma visão, mas de que espécie de visão? Ora, como dissemos trata-se de ver, mas de um ver depurado, deslocado dos puros interesses; neste ver aparece um *crystal de tempo*, um contacto com imagens óticas e sonoras. O que seriam imagens óticas e sonoras? Simplesmente são imagens que não estão relacionadas com o nosso sistema sensorio-motor. Um espectador que veria imagens dessa espécie seria, antes de tudo, um homem que teria uma ligeira ruptura no sistema sensorio-motor; uma certa dificuldade em executar de modo preciso determinadas ações. Sim, imagens óticas até conseguimos entender, mas imagens sonoras nos perturbam a compreensão, não é fácil compreende-las. Somente através dessa experiência de ruptura, de deslocamento, no esquema sensorio-motor é que podemos ter a compreensão do que sejam tais imagens.

Deleuze sempre assinala em seus escritos, um desconhecido do corpo assim como um inconsciente do pensamento; sempre há algo que ultrapassa o nosso conhecimento. A

relação entre filosofia e ciência permite-nos aproximar o espectador desinteressado (o vidente) dos filósofos. Os filósofos Bergson e Husserl seriam espectadores estranhos ao mundo, seriam como aqueles espectadores que assistem à exibição de um filme sem ao menos se moverem. Quando Bergson diz que o ser vivo introduz novidade e indeterminação no seio do universo de imagens em movimento, está de um certo modo indicando-nos algo muito próximo de Husserl; o intervalo entre a percepção e ação, a zona de indeterminação, que caracteriza o ser vivo tem um a proximidade com o que Husserl considera como suspensão do mundo, como colocação entre parênteses de todas as atitudes naturais. Quando os antigos falavam da mania, da mântica, como meio de acesso ao que os deuses reservavam aos homens mesmo que fosse através da consulta aos oráculos; tal transe, tal possessão divina somente poderia se dar através deste pequeno intervalo de tempo, desta suspensão do mundo, deste retorno à esfera da “vida transcendental”. Os textos de Deleuze sobre o cinema não trazem referências explícitas a esta relação entre Bergson e Husserl, mas nem por isso deixaremos de apresentá-la já que as suas filosofias procuram a região onde possamos ver mais do que aquilo nos é dado ver. Bergson quer a todo custo ir mais adiante do que a percepção interessada, do mesmo que Husserl quer romper com atitude natural levando-nos para o domínio de um campo transcendental isento de todo e qualquer interesse, onde uma experiência pura decorre a partir de sínteses temporais; o “*ir mais além do que uma percepção interessada*” requer no bergsonismo, a experiência de uma região temporal situada entre a percepção e ação; tal região é dotada de uma zona de indeterminação, um pequeno intervalo onde virtualidades se aglutinam numa complicação. Deleuze estabelece juntamente com Felix Guattari o conceito de *crystal de tempo*, para dar vazão ao pensamento sobre a experiência desses filósofos videntes, tal qual os personagens sonâmbulos que aparecem, sobretudo no neo-realismo italiano; a sensibilidade de Deleuze assinala que nesse tipo de cinema não são apenas as condições políticas e sociais que ganham relevo, mas sim o aparecimento desse tipo de personagem com uma visão diferenciada; os personagens que se deparam diante de um cristal de tempo com um gesto meio tonto e perdido, quase sem noção de onde se situam. Por que cristal de tempo? Devido à imagem não está mais amordaçada, em sua atualidade, o tempo salta da imagem despreendendo virtualidades que indicam mutações; o personagem, além de um ver depurador sente através de um ouvido aguçado o som do tempo, talvez um ruído da eternidade onde o universo ainda encontrava-se em complicatio, mas também sente o nascimento do mesmo universo e quem sabe as suas primeiras lágrimas, seu primeiro choro e, as metamorfoses que daí se seguem nas mais diversas expressões dentre

as quais: o riso. Deleuze apresenta referências notáveis sobre o cineasta japonês *Yasushiro Ozu* e, sobre as críticas que pairavam ao seu modo de fazer cinema.

“O próprio Ozu não é guardião dos valores tradicionais ou reacionários, é o maior crítico da vida cotidiana. Do próprio insignificante ele extrai o intolerável, como a condição de estender sobre a vida cotidiana a força de uma contemplação rica em simpatia ou piedade. O importante é sempre que a personagem ou o espectador, e os dois juntos, se tornem visionários”<sup>4</sup>

As personagens deambulantes e sonambúlicas são aquelas que percebem mutações de todas as ordens, que observam os pontos em que um território, uma população foi afetada por mudanças; as próprias personagens são mutantes porque descrevem acontecimentos que os tocam e os fazem ver mais alguma coisa na imagem que lhes afetam. Deleuze sempre foi muito afeito às questões que ultrapassam o corpo e o pensamento: o desconhecido do corpo e o inconsciente do pensamento. Em relação às imagens que nos afetam tece considerações em torno daquilo que ultrapassa à percepção interessada. Neste ponto, o tema bergsoniano do primeiro sistema de imagens aparece com intensidade. Bergson afirma que a nossa percepção interessada não acrescenta nada à coisa percebida, mas somente diminui, subtrai o que nos interessa. O ser vivo, segundo Bergson, introduz novidade e indeterminação no seio das imagens que se afetam entre si em movimentos infinitos; uma imagem qualquer, neste sistema acentrado, quando é afetada imediatamente reage; já a personagem vidente quando afetada paralisa a reação vislumbrando o tempo em seu aspecto de cristal com uma face aparecendo e múltiplas envolvidas em virtualidades. Podemos citar o exemplo notável de Ilya Prigogine sobre o nascimento do tempo onde podemos comparar cinco minutos do movimento da terra com cinco minutos de uma audição de uma sinfonia de Beethoven. O movimento da terra, durante os cinco minutos, mantêm-se uniforme enquanto o movimento da sinfonia de Beethoven apresenta às mais complexas variações. Prigogine também apresenta-nos uma questão importantíssima quando indaga: “que faz uma planta para saber da chegada da primavera? Efetivamente, a temperatura, tal como a luz varia muito de manhã para tarde e do dia para a noite; mas de toda esta reunião emerge um sinal que a planta está em condições de captar. Começamos assim a compreender como este pequeno sinal pode ser amplificado”. Não é descabido afirmar que a termodinâmica longe do equilíbrio, pensada por Prigogine, seja - através de suas observações de aparecimentos de estruturas dissipativas em meio aos processos irreversíveis - um índice de percepção desinteressada. Talvez

---

<sup>4</sup> Deleuze, *A Imagem - tempo*, p.30.

possamos dizer que a ciência contemporânea venha preencher a intuição de Husserl quando nas *Meditações Cartesianas* fala-nos de um retorno ao campo da experiência transcendental onde seria permitido descrevermos as estruturas que permitem ao mundo parecer com sentido. Como quebrar a nossa relação habitual com o mundo? A resposta fenomenológica é: mudando simplesmente a nossa atitude com o mundo. Mas, como tal mudança de atitude seria possível? Husserl diz:

“O que acontece aqui também pode ser descrito da seguinte maneira: Se, dizemos do eu que percebe o mundo e aí vive de forma totalmente natural, que ele está interessado nele, então teremos na atitude fenomenológica modificada, um desdobramento do eu; a cima do eu ingenuamente interessado no mundo estabelecer-se-á como espectador desinteressado o eu fenomenológico. Esse desdobramento do eu está por sua vez, sujeito a uma nova reflexão, reflexão que, por ser transcendental, exigiria uma vez a atitude desinteressada do espectador, preocupado somente em ver e descrever de maneira adequada”<sup>5</sup>

Deleuze em *“A Imagem-tempo”* sublinha a descrição adicionando a esta o atributo de cristalina; a esse modo de descrever, que é próprio do espectador desinteressado, o filósofo francês adiciona ainda um aspecto pertencente ao bergsonismo: o par atual-virtual. A descrição não incide somente sobre o que é atual e, o exemplo melhor para compreendermos tal par é mergulho na duração. No capítulo 6, *“As Potências do Falso”*, aparece a seguinte consideração sobre a descrição:

“Podemos opor ponto a ponto dois regimes de imagens, um orgânico e um cristalino, ou, de modo, mais geral, um regime cinético e um regime crônico. O primeiro ponto se refere às descrições. Chamaremos de orgânica uma descrição que supõe a independência de seu objeto. Não importa saber se o objeto é realmente independente; nem se são interiores os cenários. O que conta é que, cenários ou exteriores, o meio descrito seja posto como independente da descrição que a câmera dele faz, e valha por uma realidade supostamente independente”.<sup>6</sup>

A descrição cristalina é sobremaneira diferente da orgânica, já que não pressupõe um objeto existente, um objeto real e independente daquele que descreve; vejamos que a aqui, neste ponto, encontramos de modo subliminar o tema husserliano da redução. Deleuze explica o que vem a ser tal tipo de descrição:

Chamaremos ao contrário “cristalina” a descrição que vale por exemplo por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo, como diz Robbe-Grillet, e sempre está dando lugar a outras descrições, que contradizem, deslocam ou

<sup>5</sup> Husserl, *Meditações Cartesianas*. p.105.

<sup>6</sup> Deleuze, *A Imagem-tempo*, p.155.

modificam as precedentes.. Agora é a própria descrição que constitui o único objeto decomposto, multiplicado.<sup>7</sup>

Deleuze atribui ao cinema-tempo, o papel de descrever imagens que são elas mesmas descrições; tais descrições apresentam circuitos de tempo onde a *indiscernibilidade* sobressai, salta aos olhos, por apresentar o atual e virtual como se um corresse atrás do outro; como se a memória e a percepção perseguissem uma à outra e, sem que ao menos pudessem ser discernidas por um sujeito qualquer. No regime da imagem-tempo, aparece com toda intensidade uma confluência entre husserlianismo e o bergsonismo de Deleuze, o que permite-nos este modo peculiar de pensar a relação entre filosofia e cinema. Todavia, além da descrição cristalina como objeto multiplicado e decomposto, como um tipo de imagem que não sabemos ao certo em qual dimensão do tempo nos encontramos, também começamos a ter contato com um tipo de narrativa cristalina que já não nos remete ao relato de situações existentes ou verídicas; uma narrativa onde a forma do verdadeiro dá lugar às metamorfoses do falso.

Deleuze em “*Diferença e Repetição*” assim como em “*Proust e os signos*” para não falarmos de “*Nietzsche e a filosofia*” lança-nos uma questão: como e quando começamos a pensar? O cinema é um modo de pensar distinto da filosofia; os cineastas pensam por imagens enquanto os filósofos pensam por conceitos. Deleuze não compactua da imagem que se faz do pensamento como que possuindo uma filiação gratuita com a verdade, nem muito menos faz coro com aquele que afirmam que “*Todos os homens, por natureza, tendem ao saber*”; do mesmo modo que não aceita de bom grado que o bom senso, como a capacidade de discernir o verdadeiro do falso, seja a coisa melhor distribuída do mundo. Quando começamos a pensar? A partir de um encontro fundamental que retira-nos da reconhecimento.

O objeto do encontro que somente pode ser sentido, o acontecimento; não é um objeto que permanecendo o mesmo, possa ser percebido, lembrado e rememorado. Quando começamos a pensar impelidos pelo acontecimento, não só começamos a pensar, mas também a sentirmos a gênese do sentido; a impotência do pensamento, a letargia do pensamento começa a ser dissipada pelo aparecimento de uma sensibilidade que é sutilmente tocada pelo que somente pode ser sentido; o objeto do encontro fundamental aparece naquele circuito atual-virtual que Bergson tanto afirma como sendo o modo de compreendermos como a memória e a percepção não vêm do cérebro. A coalescência do virtual e atual

---

<sup>7</sup> Idem , *ibidem* , p.156.

impregna o pensamento de Deleuze sobre o cinema, pelo menos, é um dos pontos que o estimula a pensar a descrição e a narração de modo cristalino. Deleuze indaga: o que força a sensibilidade a sentir? A resposta é: algo que ultrapassa a sensibilidade empírica; uma estética transcendental que repercute sobre a imaginação que possui um limite, aquilo que impossível de imaginar: o acontecimento. A teoria do acontecimento em Deleuze renova o esquematismo transcendental de Kant onde a imaginação possui um papel preponderante. O *aplatissement ontologique*, o achatamento ontológico, em Deleuze deixa em relevo que o problema do ser a travessa a superfície, a sensibilidade. Da sensibilidade ao pensamento ocorre um circuito de intensidade; é uma tautologia afirmarmos a diferença e a intensidade, uma vez que a intensidade já é diferença. O que resulta disto é a modificação, a metamorfose da intensidade em sensibilidade, em imaginação, memória e pensamento. “Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é ,antes de tudo, engendrar, pensar no pensamento” .

As considerações de Deleuze levam-nos a seguinte questão: o que leva um cineasta a filmar? Ora, aqui tomaremos como exemplo o jovem cineasta brasileiro *Eduardo Goldstein* que, a partir de seu encontro com um pensador começou a produzir filmes. Todavia, seus filmes não remetem simplesmente a filmar o cotidiano sob o modo de representação, mas sim de filmá-lo através de uma ontologização onde a vida freqüenta a superfície dos personagens que se encontram ao acaso; um encontro que libera multiplicidades de pensamentos. Trataremos agora de falar de seu curta-metragem “*Truques, Xaropes e Outros Artigos de Confiança*” que é um filme que apresenta uma enorme influência de “*F*” de *Fake* de *Orson Welles*. O jovem cineasta encontrou o pensador Cláudio Ulpiano que ministrava aulas de filosofia na cidade do Rio de Janeiro, este pensador além de seu raro talento possuía uma generosidade exemplar.

Cláudio Ulpiano exortava seus alunos a produzirem algo com a filosofia para que as suas vidas não fossem aprisionadas pela tolice. Eduardo Goldstein quando filma este “curta” deixa-nos perplexo, pois o ambiente em que se desenrola a narrativa é a própria cidade, o centro da cidade. Deleuze, diria: “a filosofia é filha da cidade”. O filme dá-se em sua maior parte no centro da cidade do Rio de Janeiro, mais propriamente no local chamado “Largo da Carioca”, mas este centro é deslocado; no filme não há uma locação, mas uma deslocação. O “Largo da Carioca” é um local habitualmente habitado por párias de todos os tipos, mas também por cidadãos que passam por ali diariamente; ali se reúnem: vendedores, mágicos, curandeiros, equilibristas, pregadores. O filme de Goldstein de imediato nos joga numa indiscernibilidade, pois não sabemos se o vendedor e o mágico são realmente



personagens, não temos como distinguir o que é real ou irreal; não temos como distinguir se, o vendedor ambulante que encontra o mágico e, que demonstra seus truques, com as cartas de baralho, é um personagem ou realmente um “daqueles” que percorrem aquele local diariamente. A atmosfera desse encontro, entre os dois amigos, leva-nos para uma narrativa onde não sabemos o que é real ou ficção; o cenário, a locação é o mais real possível, mas ao mesmo tempo não é, devido à trama que ocorre entre o mágico e o vendedor de bonecos ser extremamente estranha, pois quando o segundo confia no primeiro: um mundo completamente novo aparece, um mundo em que não percebíamos absolutamente nada aparece, assustando-nos; o espectador também não sabe o que acontece, somente começa a saber quando começa a ver mais do que a imagem oferece. O espectador quando deixa de ser aquele transeunte, aquele habitante da cidade, somente quando se torna um espectador desinteressado é que começa a ver o espetáculo sem espectador. Tudo isto acontece durante o *flash-back*, somente neste circuito de tempo é que o humor, o trágico aparece no desenrolar do filme, somente a partir da ruptura com o tempo da ação é que o espectador começa a sentir o que acontece; a coalescência da percepção e memória permite que o acontecimento faça nascer uma nova sensibilidade no espectador.

O encontro de dois personagens no centro da cidade remete para o que nos dá a pensar; o espectador toma como que um *susto metafísico*. O que é um susto metafísico? Seria muito difícil encontramos com pessoas que nunca se assustaram. É comum ouvirmos pessoas dizerem: “que susto, eu tomei!” No entanto, se perguntássemos: “alguém já levou um susto metafísico?” A resposta não seria tão fácil assim, porque implicaria em saber o que é um susto metafísico. O filósofo, neste momento, se faz presente, sobretudo por ser aquele que cria novos conceitos para expressar novos modos de pensar e viver. O filósofo que vive na cidade, para que possa criar seus conceitos, precisa de meios para impedi-lo de compartilhar com os demais cidadãos das opiniões vigentes. Como fazer para que tais meios possam aparecer? Ora, somente confrontando-se com aquilo que pode torna-lo tolo ou louco; ou ambos ao mesmo tempo. Não bastando para isso denunciar que existem mecanismos que produzem falsa consciência, que produzem ideologias, sendo necessário um confronto interminável com a tolice. O filósofo é, no mínimo, uma vida que se lança no combate à opinião e à turbulência do caos. No entanto, o caos é mais próximo do filósofo do que à opinião. A rivalidade com o caos solicita que o filósofo erga conceitos em meio às insuportáveis vertigens. Como criar conceitos mediante os ruídos da cidade, ao calor excessivo, ao reino da opinião cidadina? Não é uma tarefa amena, por exemplo, fazer filosofia

em plena cidade do Rio de Janeiro. Como, então ficamos perplexos quando encontramos um filósofo no limite da cidade? É claro, que temos que explicar-nos, pois se trata da narrativa de um encontro que se deu num local e numa data. Na cidade do Rio de Janeiro no dia 24 de agosto de 1995, o pensador Cláudio Ulpiano ministrava uma aula no “Castelinho do Flamengo” (Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho). O limite da cidade que falamos é justamente pelo Castelinho do Flamengo está situado na “Praia do Flamengo”, bastando somente atravessarmos às pistas do “aterro” para encontrarmos o mar e, logo ali adiante a África. O limite geográfico serviu de palco para o acontecimento que gerou todo este encontro; ali, neste local, Ulpiano fazia a exposição sobre a dificuldade, poderíamos dizer que fazia um cântico do difícil. A origem desta exposição remetia ao tema da aula: filosofia e cinema. Em sua intensa e bela exposição, de repente surge uma indagação: “como está indo a aula?” De imediato exclama: “a aula tem que ser difícil!” Neste momento, o trânsito lá fora era intenso, os automóveis freavam e buzonavam, a cidade fervilhava, porém ali algo acontecia levando-nos a pensar que a filosofia é realmente filha da cidade. E o cinema? Ora, o cinema aparece como o meio mais rápido para a sua explicação de como aula tem que ser difícil; num ato ele diz: “como está indo a aula, está muito difícil, não é?” O exemplo que utiliza é o próprio cinema: “a aula tem que ser difícil como a fumaça de Macbeth de Orson Welles onde não sabemos mais onde estamos, onde perdemos as referências”. Nos filmes de Hitchcock sabemos que por trás da cortina há alguém, há um susto sim, mais um susto orgânico quando, por exemplo, nos deparamos de repente com uma pessoa desconhecida e escondida.

No Macbeth, de Orson Welles, não há ninguém, nem coisa alguma a nos orientar; somente o vazio e, a partir daí, tomamos um “susto metafísico”. O susto metafísico se dá quando descobrimos que estamos juntos do vazio, como um dia provavelmente estiveram juntos Romeu e Julieta afirma Cláudio Ulpiano. Tal narrativa foi apenas para apresentarmos o encontro com um pensador que nos orientou no pensamento de Deleuze e, desse modo, começamos a relacionar filosofia e cinema; alguns, como o jovem cineasta Eduardo Goldstein, começaram a produzir seus próprios filmes pensando através de descrições e narrativas cristalinas.

## **REFERÊNCIAS**

AGELI, H. **Estética do Cinema**, tradução de Armando Ribeiro Pinto, São Paulo, Cultrix, 1992.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**, tradução de Paulo Neves, São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DELEUZE, G. **A Imagem-tempo**, tradução de Eloísa de Abreu Ribeiro, São Paulo, Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_ **Diferença e Repetição** tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988.

HUSSERL, **Meditações Cartesianas**, tradução de Frank de Oliveira, São Paulo – Madras, 2001.

PRIGOGINE, I. **O Nascimento do Tempo**, tradução corpo editorial das Edições 70 Lisboa, Edições 70, 1999.