

MERLEAU-PONTY E O PENSAMENTO DO CINEMA

Mauro Carbone (Université “Jean Moulin”- Lyon 3),

trad. Débora Quaresma e Davide Scarso

1. MERLEAU-PONTY E O CINEMA

Em 1948 o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty reúne no volume intitulado *Sens et non-sens*¹ os principais artigos escritos nos anos precedentes, organizando-os em três secções que intitula respectivamente “Obras,” “Ideias,” “Políticas.”

Nos quatro textos que compõem a primeira secção, publicados em revista entre 1945 e 1947, o autor sublinha a profunda convergência entre certas experiências artísticas (a pintura em *Le doute de Cézanne*, o cinema no ensaio dedicado ao tema, a literatura em *Le roman et la métaphysique*, que comenta *A Convidada* de Simone de Beauvoir, e em *Un auteur scandaleux*, escrito em defesa de Sartre), e aquela que ele designa preferencialmente por “nova psicologia” — e que tende a identificar na psicologia da forma — e a filosofia contemporânea.

Merleau-Ponty observa concretizar-se esta convergência em particular no que se refere aos temas da nossa relação com o mundo e da nossa relação com os outros.

Relativamente ao tema da relação com o mundo, no ensaio intitulado “Le cinéma et la nouvelle psychologie”² — texto da conferência pronunciada em 1945 no Institut de Hautes Études Cinématographiques de Paris — o autor começa por referir que, enquanto aquela que ele define por “psicologia clássica” tende a atribuir um papel primário às *sensações* (concebidas como os efeitos *pontuais* de excitações locais que a inteligência e a memória teriam que compor sucessivamente num quadro unitário), a “nova psicologia” mostra que, pelo contrário, no nosso

conhecimento sensível é a *percepção* entendida como apreensão sensível de um fenómeno no seu todo que deverá ser considerada como *primária*:

A percepção analítica, que nos dá o valor absoluto dos elementos isolados, corresponde, portanto, a uma atitude tardia e excepcional, é aquela do cientista que observa ou do filósofo que reflecte; a percepção das formas, no seu sentido geral de percepção de estrutura e de conjunto ou de configuração, deve ser considerada como o nosso modo de percepção espontâneo.³

Deste modo, a “nova psicologia” evidencia, então, o carácter cinestésico da percepção, em virtude do qual, esta não deverá ser considerada como “uma soma de dados visuais, tácteis, auditivos” uma vez que “fala simultaneamente a todos os meus sentidos.”⁴ De uma maneira mais geral, Merleau-Ponty considera que a teoria da forma (*Gestalttheorie*), “ao recusar de forma resoluta a noção de sensação, ensina-nos a deixar de distinguir os signos dos seus significados, o que é sentido do que é pensado.”⁵

No que diz respeito à nossa relação com os outros, também aí Merleau-Ponty entende que a “nova psicologia” comporta “uma concepção nova” da *percepção* dos outros, a partir da qual é possível recusar “a distinção clássica entre observação interna ou introspecção e observação externa;”⁶ ou seja, “recusar o preconceito que faz do amor, do ódio e da cólera ‘realidades internas’ acessíveis a um único indivíduo, aquele que as sente.”⁷ Segundo Merleau-Ponty a “nova psicologia” mostra, pelo contrário, que “cólera, vergonha, ódio e amor não são factos psíquicos escondidos no mais profundo da consciência do outro, mas são tipos de comportamento ou estilos de conduta visíveis de fora.”⁸

Merleau-Ponty considera que também “as melhores observações dos estudiosos

da estética do cinema”⁹ convergem com estas novidades da psicologia, algo que o autor pretende evidenciar ao assumir “o filme como um objecto a perceber,”¹⁰ ou seja, — explica a “Introduzione” de Enzo Paci na tradução italiana de *Sens et non sens* — considerando “o cinema [...] como forma (no sentido de *Gestalt*) em movimento.”¹¹

Nesse sentido, Merleau-Ponty precisa: “um filme não é uma soma de imagens, mas uma *forma* temporal”¹² que, segundo os termos do autor, pode ainda ser qualificada de *ritmo* e definida como “uma realidade nova que não é apenas uma simples soma dos elementos utilizados,”¹³ elementos não só visuais obviamente, mas também sonoros e musicais.

Para sustentar tal definição, Merleau-Ponty chama a psicologia da forma e uma gramática mínima da linguagem cinematográfica a iluminarem-se reciprocamente, e a evidenciar o carácter ficcional que sustenta o aparente realismo do filme. Tanto aquele carácter como esta aparência são de seguida interpretados numa chave que deriva explicitamente da estética de Kant. Mais especificamente, refere-se à definição das “ideias estéticas” proposta no parágrafo 49 da *Crítica do Juízo*: elaboradas pela imaginação do artista e encarnadas no belo da obra por este criada, as ideias estéticas “[d]ão muito que pensar”¹⁴ embora não sejam inteiramente conceptualizáveis e conceptualmente exprimíveis. Segundo Merleau-Ponty, no caso do cinema, tal significa que “o sentido do filme está incorporado no seu ritmo tal como o sentido de um gesto é imediatamente legível no gesto, e o filme não quer dizer nada mais do que ele próprio. A ideia é aqui reconduzida ao seu estado nascente,”¹⁵ ou seja, à sua forma aconceptual. Ela resulta, portanto, como indivisível da sua manifestação sensível: “emerge da estrutura temporal do filme, como numa pintura emerge da coexistência das suas partes. [...] Como vimos mais acima, um filme significa como uma coisa significa: um e a outra não falam a uma inteligência separada, mas dirigem-se ao nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles.”¹⁶

Eis então que reaparece a convicção de Merleau-Ponty acerca da convergência íntima entre a “nova psicologia” e algumas tendências artísticas e filosóficas contemporâneas: a sua intenção comum parece ser a de fazer-nos *reaprender a ver o mundo*, segundo a célebre expressão com que Husserl define a tarefa da fenomenologia e que Merleau-Ponty havia já retomado para descrever o objectivo da “nova psicologia”: “Esta reensina-nos a ver o mundo com o qual estamos em contacto através de toda a superfície do nosso ser.”¹⁷ O eco daquela expressão husserliana retorna mais tarde numa formulação que reconduz de forma significativa à experiência literária de Proust ou à pintura de Paul Klee. A propósito da *petite phrase* da sonata de Vinteuil, Proust escrevia no volume inicial de *La recherche*: “Esses encantos de uma tristeza íntima era o que ela tentava imitar, recriar e até à respectiva essência, que consiste, porém em serem incomunicáveis e parecerem frívolos a quem quer que não seja aquele que os experimenta, até ela fora captada, *tornada visível* [*rendue visible*], pela pequena frase [*petite phrase*].”¹⁸ E é com esta mesma expressão que, como sabemos, Paul Klee abria *A Confissão Criadora*: “A arte não reproduz o visível, torna visível [*macht sichtbar*].”¹⁹ Por seu lado, Merleau-Ponty conclui a conferência sobre *Le cinema et la nouvelle psychologie* explicando que “uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial, consiste no admirar-se perante esta inerência do eu ao mundo e do eu aos outros, no descrever tal paradoxo e tal confusão, no fazer *ver* a relação entre sujeito e mundo, entre o sujeito e os outros, em vez de *a explicar*, como faziam os clássicos recorrendo ao espírito absolute.”²⁰

Mas a meditação sobre a convergência posta aqui em evidência, sublinha Merleau-Ponty, não pode ser abordada em termos determinísticos de “derivação” de um âmbito face ao outro: “Se, portanto, a filosofia e o cinema estão de acordo, se a reflexão e o trabalho técnico procedem no mesmo sentido, tal significa que o filósofo

e o cineasta têm em comum uma certa maneira de ser, uma certa visão do mundo, e que é aquela de uma geração.”²¹

A meditação merleau-pontiana sobre tal convergência chega então à hipótese — muito prudente do ponto de vista teórico e francamente um pouco limitada — da afinidade geracional. Irão passar-se cerca de quinze anos até que esta hipótese venha a ser modificada em sentido explicitamente ontológico: tal acontecerá nas notas preparadas por Merleau-ponty para o curso intitulado *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*,²² que se encontrava a leccionar no Collège de France em 1961 quando morre inesperadamente aos cinquenta e três anos de idade.

Estas notas apresentam o referido curso sublinhando que o tema que lhe dá o título

não é história da filosofia no sentido habitual: o que se pensou, é: aquilo que foi pensado no quadro e horizonte do que se pensa — Evocado para fazer compreender o que se pensa — Objectivo: a ontologia contemporânea – Partir desta para depois ir de encontro a Descartes e aos cartesianos, depois voltar ao que pode ser a filosofia hoje.²³

Este curso pretende, portanto — também através de um exame em contraste com a ontologia cartesiana — procurar atribuir uma formulação filosófica à ontologia contemporânea, a “toda uma filosofia espontânea, pensamento fundamental”²⁴ que até agora tem encontrado expressão “especialmente na literature,”²⁵ observa Merleau-Ponty, mas também nas artes, a propósito das quais o autor sublinha entre parênteses: “(pintura-cinema),”²⁶ acrescentando duas linhas mais abaixo: “Andre Bazin ontologia do cinema”²⁷ para depois retomar pela última vez: “Nas artes Cinema ontologia do cinema — a questão do movimento no cinema.”²⁸

Também nas experiências e nas reflexões desenvolvidas a partir do cinema, portanto, as notas deste curso prometiam individualizar linhas de tendência convergentes com aquelas desenhadas pela pintura e pela literatura contemporâneas, traçando o perfil da “nova ontologia” que Merleau-Ponty, com este curso, pretendia “formular filosoficamente.”²⁹ Em particular, como verificámos, era sua intenção indicar tais linhas assumindo qual *exemplum* “a questão do movimento no cinema”. Não é assim surpreendente (mas parece ainda mais interessante) observar que o outro único sinal das reflexões dedicadas pelo autor ao cinema refere precisamente aquela questão, e coloca-se no âmbito da comparação entre diversas expressões artísticas do movimento e que foi desenvolvida no seu último texto acabado: o ensaio de filosofia da pintura intitulado *O Olho e o Espírito*.³⁰ Aqui o autor escreve de facto que

[a]s fotografias de Marey, as análises cubistas, a *Noiva* de Duchamp não se mexem: elas oferecem um devaneio zenoniano sobre o movimento — vemos um corpo rígido como uma armadura que mexe as suas articulações, que está aqui e está ali, magicamente, mas não *vai* daqui para ali. O cinema restitui o movimento, *mas como?* Será, como se crê, copiando o melhor possível a mudança de lugar? Pode-se presumir que não, pois o *ralenti* mostra um corpo flutuando entre os objectos como uma alga, mas que não *se move*.³¹

Merleau-Ponty volta assim a assinalar o carácter *não mimético* do realismo cinematográfico — observação de evidente relevo ontológico — sem, no entanto, levar mais adiante as suas referências ao cinema.

“Sobre a utilização do movimento na pintura e na arte do cinema”³² — também neste caso interessando-se assim pelos elementos de convergência — Merleau-Ponty havia-se debruçado um pouco mais no resumo do curso intitulado *Le monde sensible*

et le monde de l'expression, leccionado no College de France em 1952-53. As reflexões desenvolvidas nesta ocasião parecem vislumbrar — ou pelo menos inferir com maior precisão — as orientações através das quais a última fase do seu pensamento teria podido desenvolver uma consideração ontológica do cinema. De facto, ao tratar da “utilização do movimento,” tais reflexões pretendem abordar não já uma questão particular, mas a própria identidade que vimos qualificar, com uma expressão que merece enfatizar, “a arte do cinema.” Explicam assim: “O cinema, inventado como meio de fotografar os objectos em movimento ou como *representação do movimento* descobriu com este muito mais do que a mudança de lugar: uma maneira nova de simbolizar os pensamentos, *um movimento da representação.*”³³ Acima de tudo parece existir simultaneamente nesta “descoberta” o seu carácter de “arte” — precisamente aquele carácter não mimético que Klee reivindicava para toda a arte — e a sua novidade ontológica. Tanto uma como a outra são caracterizadas explicitamente mais à frente, quando Merleau-Ponty escreve que o cinema “mete em cena não já, como no seu início, movimentos objectivos, mas *mudanças de perspectiva que definem a passagem de uma personagem a outra ou o deslizar de uma personagem em direcção ao acontecimento.*”³⁴

Por outro lado, parece também possível vislumbrar aqui os motivos do interesse merleau-pontiano — apenas enunciados nas notas de curso de 1960-61 — pelo pensamento de André Bazin, que foi como se sabe o fundador da revista *Cahiers du cinéma*, para além de pai espiritual da *nouvelle vague*. A sintonia teórica entre o último Merleau-Ponty e Bazin parece de facto centrar-se — como sugere, pois, a frase acima citada — na consideração comum da “precessão do olhar sobre as coisas e das coisas sobre o olhar” como bem relevou Pietro Montani,³⁵ isto é, numa nova consideração ontológica da visão: uma consideração que rejeita qualquer distinção entre o estatuto (de ser) do vidente e do visível, assim como deste último e do invisível, que por sua vez se entenderá seja como inteligível seja

como memória ou como imaginação. A propósito, Montani comenta: “A verdade é que Bazin, tal como Merleau-Ponty, é um fenomenólogo que se apercebeu da aposta ontológica do jogo da imaginação: o emergir da imagem a partir de um ‘fluxo’ e de um ‘refluxo,’ do seu constituir-se enquanto um ir e vir da visão, desde as coisas à forma e vice-versa, do facto ao sentido e vice-versa.”³⁶

2. MERLEAU-PONTY, DELEUZE E O CINEMA:

ALGUMAS CONTINUIDADES

Esta análise das considerações de Merleau-Ponty dedicadas ao cinema conduzem-nos de forma inevitável — e, ao mesmo tempo, não surpreendente — a relevar importantes elementos de continuidade com o mais importante confronto com o cinema alguma vez elaborado por um filósofo nos últimos vinte anos: aquele realizado por Gilles Deleuze em dois volumes, intitulados respectivamente *A Imagem-Movimento*³⁷ e *A Imagem-Tempo*.³⁸

Limito-me, por agora, a sublinhar três daqueles elementos.

Aquilo que provavelmente aparece como mais extrínseco consiste na perspectiva assumida tanto por Merleau-Ponty como por Deleuze no que se refere ao campo da teoria cinematográfica. Se de facto é possível encontrar o nome de André Bazin nas notas de curso do primeiro, são os próprios *Cahiers du cinema* por este fundados, que foram indicados, desde a publicação de *A Imagem-Movimento*, como a “referência teórica privilegiada por Deleuze, dentro de um quadro de alguma forma muito francês.”³⁹

Mas vamos aos elementos de continuidade mais intrínsecos. Ainda que no “Prefácio” de *A imagem-movimento* Deleuze afirme que “os grandes autores de cinema” são comparáveis “a pensadores,”⁴⁰ pouco depois assume, para retomar a

expressão conhecida por Merleau-Ponty, “o filme como um objecto a perceber.” Como sugeria o texto da conferência merleau-pontiana de 1945, portanto, também os volumes de Deleuze consideram inseparáveis, no cinema, a percepção e o pensamento: analogamente a tudo quanto se possa dizer de qualquer outra arte, sem dúvida, mas — igualmente sem dúvidas — segundo peculiaridades tais que fazem um todo com a própria essência do cinema. Sabemos, neste sentido, como ao assumir “o filme como um objecto a perceber,” Merleau-Ponty o torne o *exemplum* da “percepção do todo,” que ele define como “mais natural e mais primitiva do que aquela dos elementos isolados.”⁴¹ Por sua vez, é precisamente na abordagem do cinema do ponto de vista perceptivo que Deleuze não hesita em criticar o amado Bergson, ainda que seja *através do próprio Bergson*. De facto, Deleuze rejeita a afirmação avançada na *L'évolution créatrice* (1907), segundo a qual o cinema seria “o exemplo típico do falso movimento”⁴² porquê reconstrói o próprio movimento como soma de “cortes imóveis + tempo abstracto.”⁴³

A questão é levantada em primeiro lugar pela consideração do “estímulo luminoso proveniente do ecrã”⁴⁴ cinematográfico, visto que, como se sabe, num filme sucedem-se vinte e quatro fotogramas por segundo, intervalados por tantos outros momentos de escuridão que porém o espectador não percebe. A isto acrescenta-se o facto de o cinema criar movimento ao colocar de forma sucessiva uma série de fotogramas, em si mesmos fixos, separados por um intervalo temporal que é tão curto que dá uma impressão de continuidade.

No entanto, Deleuze não concorda com a apreciação avançada por Bergson na *L'évolution créatrice*, enquanto mantém que — graças às “descobertas,” diria provavelmente Merleau-Ponty, que definem a sua própria essência⁴⁵ — “o cinema não nos apresenta uma imagem a que se junta movimento, apresenta-nos imediatamente uma imagem-movimento,”⁴⁶ ou seja, uma “percepção do conjunto”: aquela imagem-movimento que, considera Deleuze, Bergson havia descoberto no

primeiro capítulo de *Matière et mémoire* (1896) superando a oposição entre “o movimento como realidade física no mundo externo, e a imagem como realidade psíquica na consciência.”⁴⁷

Quanto ao último elemento de continuidade que aqui se pretende esboçar, verificámos como, nas suas notas de curso, Merleau-Ponty planeasse aproximar-se filosoficamente do cinema não já para investi-lo de um pensamento filosófico elaborado preliminarmente, mas nem mais, para encontrar um “pensamento fundamental” que, no seu parecer, a filosofia, enquanto tal, ainda não sabe pensar.

Parece que se encontram intenções análogas na abordagem de Deleuze. Já no “Prólogo” de *Diferença e Repetição*, de facto, ele escrevia:

Aproxima-se o tempo em que já não será possível escrever um livro de filosofia como há muito tempo se faz: “Ah! O velho estilo...” A pesquisa de novos meios de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada com a renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema.⁴⁸

E ainda, falando de si mesmo e de Guattari, acrescentava: “Os dois, pretendemos ser o Humpty Dumpty da filosofia, ou o seu Bucha e Estica. Uma filosofia-cinema.”⁴⁹

Enfim, no cinema Deleuze encontrava projectadas as interrogações da filosofia não apenas sobre o real, o imaginário e o simbólico, mas também — como é inevitável — sobre si mesma. E no entanto, quando a sua pesquisa chega por fim a encontrar directamente o cinema, o mesmo assume uma prudência teórica singular (e singularmente significativa) que acaba por deixar aberta a interrogação em torno do que seja, portanto, “uma filosofia-cinema.” Como se para ele, em relação a esta, valesse o que Jean-Luc Godard por seu lado declarou em relação ao cinema: “Até há bem pouco tempo sabia o que é, agora já não sei mais.” Mas, no fundo, não pode ser

de outra forma. Porque isto de “uma filosofia-cinema” não é a questão de um pensador: sendo matéria do que Merleau-Ponty chamava *l’ontologie d’aujourd’hui*, ela é matéria do próprio pensamento.

NOTAS

1. Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (Paris: Nagel, 1948).
2. Merleau-Ponty, “Le cinema et la nouvelle psychologie,” *Les temps modernes* 26 (1947): 930-947, agora em *Sens et non-sens*, 61-75. Relativamente à influência do ensaio de Merleau-Ponty na teoria do cinema veja-se Elena Dagrada, “Jean Mitry, un ‘sémiologue malgré lui’,” em *Cinegrafie 2:II* (1989): 121-127.
3. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, 62-63.
4. *Ibid.*, 63.
5. *Ibid.*, 64.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, 67.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*, 68.
10. *Ibid.*
11. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, trad. P. Caruso (Milão: Il Saggiatore, 1962; depois Milão: Garzanti, 1974), 13.
12. *Ibid.*, 69.
13. *Ibid.*
14. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Berlim e Liepāja: Lagarde und Friederich, 1790), trad. port. A. Marques e V. Rohden, *Crítica da Faculdade do Juízo* (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998), §49, 219.
15. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, 73.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, 68.
18. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (Paris: Grasset, 1913; depois Paris: Gallimard, 1988), trad. Port. P. Tamen, *Do Lado de Swann* (Lisboa: Relógio D’Água, 2003), 364.
19. Paul Klee, “Schöpferische Konfession,” *Tribune der Kunst und Zeit* XIII (1920), agora em *Id., Das bildnerische Denken* (Basel: Benno Schwabe & Co., 1956), trad. port. C. Pires e M. Manuel, rev. J. Barrento, *Ensaaios Sobre Arte* (Lisboa: Cotovia, 2001): 38.
20. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, 74.
21. *Ibid.*, 75.
22. Cf. Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961* (Paris: Gallimard, 1996).
23. *Ibid.*, 390-391.
24. *Ibid.*, 391. A expressão “pensamento fundamental,” que decorre das notas de trabalho de *O Visível e o Invisível* — cf. Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible* (Paris: Gallimard, 1964), trad. port. J. A. Gianotti e A. M. d’Oliveira, 2.^a ed. (São Paulo: Editora Perspectiva, 1984), 171, 173, 176 — torna-se central nas notas de curso aqui consideradas para indicar precisamente uma espécie de “filosofia espontânea,” de “pensamento do Ungedachte” (Merleau-Ponty, *Notes de cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, 391) onde opera uma relação entre o homem e o Ser que o pensamento propriamente filosófico ainda não pensou verdadeiramente. Neste sentido G. B. Madison aproxima o “pensamento fundamental” ao *Wesentliche Denken* de Heidegger e à fenomenologia hegeliana — ver G. B. Madison, *La phénoménologie de Merleau-Ponty: Une recherche des limites de la conscience* (Paris: Klincksieck, Paris 1973), 159.
25. Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, 391.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*, 166.
30. Ver M. Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit* [1960, 1961] (Paris: Gallimard, 1964), trad. port. L. M. Bernardo, *O Olho e o Espírito*, 6.^a ed. (Lisboa: Vega, 2006).

31. *Ibid.*, 62.
32. Merleau-Ponty, *Résumés de cours: Collège de France 1952-1960* (Paris: Gallimard, 1968), 19.
33. *Ibid.*, 20.
34. *Ibid.* (ênfase minha).
35. Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa: Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario* (Milão: Guerini e associati, 1999), 75, mas mais em geral ver todo o capítulo quinto. Na passagem aqui citada, Montani retoma a seguinte definição proposta em *O Olho e o Espírito*: “Esta precessão daquilo que é em relação àquilo que se vê e que faz ver, daquilo que se vê e faz ver em relação àquilo que é, é a própria visão” (69). Sobre Merleau-Ponty e o “realismo fenomenológico” de Bazin, ver também Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought* (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1994), 459ff. Jay sublinha por sua vez como a consideração do neo-realismo italiano elaborada por Bazin “poderia ser sustentada, em termos merleau-pontianos, como operação holística que reúne aquele que vê e o o que é visto na carne do mundo” (461).
36. Montani, *L'immaginazione narrativa*, 74.
37. Gilles Deleuze, *Cinema 1: L'image-mouvement* (Paris: Minuit, 1983), trad. port. R. Godinho, *A Imagem-Movimento: Cinema 1* (Lisboa: Assírio e Alvim, 2004).
38. Deleuze, *Cinema 2: L'image-temps* (Paris: Minuit, 1985), trad. port. R. Godinho, *A Imagem-Tempo: Cinema 2* (Paris: Assírio e Alvim, 2006).
39. E. Ghezzi, “Specchio per il corpo senza radici: Gilles Deleuze entra nel cinema per rientrare nel mondo,” *Il manifesto* (Abril 1984): 6.
40. Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 11.
41. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, 62.
42. Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 12.
43. *Ibid.*, 11.
44. Em relação a esta e seguintes referências à percepção no cinema, ver Francesco Caselli, *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi* (Milão: Espresso Strumenti, 1978), 134ff.
45. “A evolução do cinema, a conquista da sua própria *essência* ou novidade, far-se-á pela montagem, a câmara móvel e a emancipação da captação de imagem que se separa da projecção.” (Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 15, ênfase minha).
46. *Ibid.*
47. *Ibid.*, 11.
48. Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: P.U.F., 1968), trad. port. L. Orlandi e R. Machado, *Diferença e Repetição* (Lisboa: Relógio d'Água, 2000), 39.
49. Deleuze, “Nota dell'autore per l'edizione italiana” in *Id.*, *Logica del senso*, trad. M. de Stelanis (Milão: Feltrinelli, 1975), 294.