

Filosofia e Teoria da Imagem em Gilles Deleuze

Nuno Miguel Santos Gomes de Carvalho

Tese de Doutoramento em Filosofia, especialidade Estética

Janeiro 2014

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Filosofia, especialidade Estética, realizada sob a orientação científica do Prof. Dr. José Nuno Godinho Mendes Gil

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio
SFRH / BD / 60218 / 2009

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, ao Prof. Dr. José Gil, por ter aceitado a orientação desta tese e ter acompanhado as diferentes fases da sua elaboração. Os seus textos sobre Deleuze foram para mim uma constante fonte de inspiração.

À Prof.^a Dra. Anne Sauvagnargues, pelo acolhimento por três anos consecutivos no Seminário sobre Deleuze e Guattari da École Normale Supérieure – Rue d’Ulm, que me permitiu discutir com alguns dos mais eminentes especialistas de Deleuze, bem como pelo encorajamento que deu à prossecução deste projecto.

A toda a equipa do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, em especial da sua Directora, a Prof.^a Dra. Olga Pombo, e do Prof. Dr. Nuno Nabais, que aí levam a cabo um admirável trabalho de transmissão de que têm beneficiado inúmeros jovens investigadores.

À Anne Leclercq, *pour être toujours là.*

E, em particular, à minha família.

Filosofia e Teoria da Imagem em Gilles Deleuze

Nuno Miguel Santos Gomes de Carvalho

RESUMO

O objectivo deste estudo é elucidar o estatuto da noção de imagem na filosofia de Gilles Deleuze. Para o atingir, começaremos por situar o nosso inquérito no problema que determina a sua primeira aparição no sistema – a «*imagem* do pensamento» –, seguindo de perto a sua acidentada trajectória em *Nietzsche e a Filosofia*, *Proust e os Signos e Diferença e Repetição*. Depois de clarificado o equívoco sentido do apelo de Deleuze, no *magnum opus Diferença e Repetição*, a um «pensamento sem Imagem» – que interpretamos, à luz das suas publicações ulteriores, menos como um rejeição do mundo das imagens do que como uma crítica da representação –, analisaremos a teoria da imagem-simulacro que, na mesma obra, se constitui como uma das principais formas de executar o programa do empirismo transcendental e de realizar aquela que é maior ambição da sua filosofia: instaurar um plano de univocidade e imanência desprovido de instâncias transcendentais. Na segunda metade deste estudo, que incide sobre os livros que Deleuze consagrou ao cinema – *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo* – examinaremos a singular aliança estabelecida pelo filósofo francês entre a teoria das imagens de *Matéria e Memória* de Bergson e a natureza do médium cinematográfico. Numa tentativa de pôr em evidência o aspecto sistemático do pensamento de Deleuze, a nossa análise desta nova filosofia da imagem – que não visa apenas as imagens cinematográficas mas pretende designar igualmente a própria textura do universo – deixar-se-á guiar pelo horizonte teórico e pelos principais problemas recortados no comentário a *Diferença e Repetição* que a precede: uma doutrina das faculdades renovada; uma filosofia do tempo distribuída em três sínteses passivas; a função da arte no empirismo transcendental e, acima de tudo, o papel atribuído à noção de imagem na instauração de um plano de imanência.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; simulacro; transcendental; imanência; pensamento; cinema.

Philosophy and Theory of Image in Gilles Deleuze

Nuno Miguel Santos Gomes de Carvalho

ABSTRACT

The aim of this study is to shed light on the status of the notion of image in Gilles Deleuze's philosophy. In order to achieve it, we will start by placing our inquiry in the problem that determinates its first appearance in the system – the «image of thought» -, following closely its rugged path in *Nietzsche and Philosophy*, *Proust and Signs* and *Difference and Repetition*. After the elucidation of Deleuze's ambiguous call, in his masterpiece *Difference and Repetition*, to a «thought without Image» - that we read, from the point of view of his ulterior work, less as a rejection of the world of images than as a critique of representation – we will analyse the theory of the simulacrum-image that, in the same book, is presented as one of the main instruments to fulfil the programme of transcendental empiricism and to accomplish the most important ambition of his philosophy: to construct a plane of univocity and immanence without transcendent entities. In the second half of this study, which is focused on Deleuze's books on cinema – *The Movement-Image* and *The Time-Image* –, we will examine the original alliance established by the French philosopher between the theory of images of Bergson, as presented in *Matter and Memory*, and the nature of the cinematographic medium. In an attempt to highlight the systematic nature of Deleuze's thought, our analysis of this new philosophy of image – which doesn't apply only to cinematographic images but also claims to give an account of the texture of the universe itself – will be guided by the theoretical horizon and the main problems extracted by the commentary of *Difference and Repetition* that precedes it: a renewed doctrine of faculties; a philosophy of time distributed in three passive synthesis; the function of art in transcendental empiricism and, above all, the place assigned to the notion of image in the institution (*instauration*) of a plane of immanence.

KEY-WORDS: image; simulacrum; transcendental; immanence; thought; cinema.

ÍNDICE

Introdução: O empirismo transcendental e a instauração da imanência.....	p. 1.
Capítulo I. De uma nova imagem do pensamento a um pensamento sem Imagem?..	p. 22.
Capítulo II. Imagem e sistema do simulacro.....	p.68.
Capítulo III. A imagem-movimento e o regime de variação universal de todas as imagens (plano de imanência).....	p. 130
Capítulo IV. A imagem-tempo e o pensamento do impensado.....	p. 169.
Conclusão: Imagem e imanência.....	p. 234.
Bibliografia.....	p. 245.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

ES : *Empirisme et Subjectivité*, 1953.

NP: *Nietzsche et la philosophie*, 1962.

PCK : *La philosophie critique de Kant*, 1963.

PS : *Proust et les Signes*, 1964 (ed. aumentada em 1970 e 1973).

B : *Le Bergsonisme*, 1966.

PSM: *Présentation de Sacher-Masoch*, 1967.

DR : *Différence et Répétition*, 1968.

SPE : *Spinoza et le problème de l'expression*, 1968.

LS: *Logique du Sens*, 1969.

SPP: *Spinoza. Philosophie pratique*, (1970) (modificada e aumentada em 1981).

AE: *Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, 1972.

K : *Kafka – Pour une Littérature Mineure*, 1975.

D : *Dialogues*, 1977.

MP: *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, 1980.

FBLS : *Francis Bacon – Logique de la Sensation*, 1981.

IM: *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, 1983.

IT: *Cinéma 2. L'Image-Temps*, 1985.

LP : *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, 1988.

PP : *Pourparlers*, 1990.

QP : *Qu'est-ce que la Philosophie?*, 1991.

E : *L'Épuisé*, 1992.

ID : *L'île déserte et autres textes. Textes et Entretiens 1953-1974*, 2002.

RF : *Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens 1975-1995*, 2003

As traduções propostas são da nossa autoria e foi, regra geral, preferida a fidelidade aos originais em detrimento da elegância estilística do português. Os cursos de Deleuze foram consultados e estão disponíveis integralmente na Bibliothèque National de France, mas podem também ser consultados nos endereços de Internet <http://webdeleuze.com> e <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>.

*Faz-se luz pelo processo
de eliminação de sombras*

Mário Cesariny

INTRODUÇÃO – O empirismo transcendental e a instauração da imanência

No prefácio à edição americana dos *Diálogos*, Gilles Deleuze confessa: «senti-me sempre empirista»¹. Mas qual o significado desta posição, qual o teor do «empirismo» que o filósofo francês pretende professar? Na tarefa de o esclarecer não são os indícios que faltam, disseminados ao longo de uma extensa obra que se inicia com uma monografia sobre David Hume intitulada *Empirismo e Subjectividade* (1953) e termina em 1995 com a reivindicação, no «testamento» filosófico «A imanência: uma vida...», de um «empirismo transcendental»².

Deleuze recusa a ideia, veiculada pela história da filosofia, que o empirismo se trataria de uma doutrina segundo a qual o inteligível procede do sensível, ou o entendimento dos sentidos, preferindo procurar a sua essência na seguinte fórmula, aparentemente enigmática: *as relações são exteriores aos seus termos*³. Perante estados de coisas como «o Pedro é mais alto que o João» ou «o isqueiro encontra-se por cima da pilha de livros» não devemos, para Deleuze, situar a relação como propriedade interior ou intrínseca a um dos seus termos, nem como decorrendo do conjunto dos dois, mas como algo que se passa *entre* e que pode variar sem que os termos se modifiquem. A atribuição de uma posição de sujeito e de uma posição de objecto passa para segundo plano, o verbo «ser» (*est*) dá lugar à conjunção «e» (*et*)⁴ e nesse movimento a exterioridade das relações abre um:

¹ RF, p. 285.

² RF, pp. 359-363.

³ Cf. D, p. 69. Na complexidade e na dificuldade desta fórmula ressoa um elemento constitutivo da filosofia de Deleuze: é sempre a partir de um impensado que o pensamento se deve engendrar. A «exterioridade das relações» é, neste sentido, apenas mais uma das variantes desse impensável e, nos *Diálogos*, Deleuze assinala que «se nela vemos qualquer coisa que atravessa a vida, mas que repugna o pensamento, então é preciso forçar o pensamento a pensá-la, fazer dela o ponto de alucinação do pensamento, uma experimentação que faz violência ao pensamento» (D, p. 69).

⁴ Cf. D, p. 71.

«mundo muito estranho, manto de Arlequim ou *patchwork*, feito de plenos e de vazios, de blocos e de rupturas, de atracções e de distracções, de *nuances* e de precipitações, de conjunções e de disjunções, de alternâncias e de entrelaçamentos, de somas cujo total não é nunca efectuado, de subtracções cujo resto não é nunca fixo»⁵

A exterioridade das relações acarreta uma recusa de primeiros princípios⁶: as abstracções não explicam nada, mas têm de ser elas próprias engendradas, deduzidas, explicadas. Enquanto no «racionalismo» se partiria de determinadas abstracções – o Uno, o Todo, o Sujeito – e se procuraria, num segundo momento, a sua realização no mundo segundo os procedimentos da razão ou da história, no empirismo haveria uma vontade inicial de «experimental»⁷, de analisar os «estados de coisas»⁸ – perspectivados como «multiplicidades»⁹ – e só depois de arrancar a essa experimentação conceitos que não lhe seriam preexistentes mas estritamente *imanes*. Na monografia sobre Hume, por exemplo, Deleuze coloca o problema da constituição do sujeito e enuncia-o da seguinte maneira: sob que condições o «espírito» – definido como «coleção sem álbum, peça sem teatro, ou fluxo de percepções»¹⁰, ou seja, e desde logo, como *multiplicidade* – se torna «natureza humana»? De que forma o sujeito se constitui *no* dado¹¹? O sujeito não será aqui mais do que o conjunto das relações que o produzem enquanto efeito, relações que não perguntaremos o que são, mas *o que fazem*¹². O empirismo de Hume parte portanto da crítica de uma subjectividade originária ou constituinte que será igualmente um dos fios condutores da filosofia de Deleuze.

A solidariedade com a «experiência» pressuposta pelo empirismo não se confunde com uma recusa de conceitos. Pôr o pensamento em contacto com as multiplicidades não é uma operação que valha por si mesma, mas implica o recorte das suas *condições*, a determinação das linhas que as compõem, o traçado das suas bifurcações, conexões ou interrupções¹³, pelo que a filosofia não pode prescindir de um

⁵ D, p. 69.

⁶ Cf. D, p. 69.

⁷ D, p. 69.

⁸ RF, p. 284.

⁹ Os estados de coisas «não são nem unidades nem totalidades, mas multiplicidades»: Cada «coisa» é uma multiplicidade, ou seja, um conjunto de linhas e de dimensões que não funcionam como os seus predicados mas como o tecido indecomponível das relações que a constituem. Cf. RF, p. 284.

¹⁰ ES, p. 3.

¹¹ Cf. ES, p. 124.

¹² Cf. ES, p. 137

¹³ Cf. RF, p. 285.

trabalho conceptual. No prefácio, que se apresenta quase como um manifesto, à sua obra principal *Diferença e Repetição* (1968), Deleuze insiste sobre este ponto:

«É esse o segredo do empirismo. O empirismo não é de forma nenhuma uma reacção contra os conceitos, *nem um simples apelo à experiência vivida*. Ele empreende pelo contrário a mais louca criação de conceitos jamais vista ou entendida. O empirismo é o misticismo do conceito, e o seu matematismo»¹⁴

O que muda no empirismo não é a importância dos conceitos, mas o seu estatuto: «um ser-múltiplo, em vez de um ser-um, de um tudo-ser ou do ser como sujeito»¹⁵. Os conceitos resultam de uma prática de experimentação, de um *encontro* – que Deleuze aproxima do *erewhon* de Samuel Butler, situando-o entre o *hic et nunc* do diverso sensível e os universais das categorias¹⁶ – que força a pensar, e são indissociáveis dos problemas para que reenviam e a que tentam responder. Cabe aos conceitos «ultrapassar os dualismos do pensamento comum e dar às coisas uma verdade nova, uma distribuição nova, um recorte extraordinário»¹⁷ e para cada filósofo devemos perguntar: quais os conceitos que soube criar? Interrogando-se, no final da sua vida, sobre a natureza da filosofia, Deleuze defenderá que ela não é nem contemplação, nem reflexão, nem comunicação, mas criação de conceitos¹⁸. Que os conceitos tenham de ser criados significa que não estão fixados num céu filosófico a que teríamos de nos alancorar para os descobrir, mas que são o fruto de uma formação incessante, de um *construtivismo* que não pára de os transformar, de os reconfigurar, acrescentando-lhes ou retirando-lhes componentes segundo as necessidades do problema que se tem em mãos: «O conceito, afirma Deleuze nesse texto crepuscular, não diz a coisa, mas o puro acontecimento»¹⁹, o que é uma outra forma de aludir às *condições* da experiência, ao tecido de relações que compõe as multiplicidades mas que é irreduzível aos seus termos.

¹⁴ DR, p. 3 (nós sublinhamos).

¹⁵ RF, p. 285.

¹⁶ Cf. DR, pp. 364-365 e ID, p. 196: «Erewhon é simultaneamente o no-where, o em nenhum lugar (*nulle part*) originário, e o now-here, o aqui e agora transformado, deslocado, disfarçado, colocado de pernas para o ar (*mis la tête en bas*)».

¹⁷ ID, p. 27.

¹⁸ Cf. QP, p. 11.

¹⁹ QP, p. 36.

Demarcando-se do mundo do sujeito e do objecto, bem como da teoria da representação que é necessária instituir para dar conta da relação entre os dois, o empirismo de Deleuze assenta num esforço continuado de remontar, por intermédio da criação de conceitos, ao plano das *condições da experiência*, e é neste sentido que recebe a qualificação de «superior»²⁰, «transcendental»²¹ ou «radical»²²: «falaremos de empirismo transcendental por oposição a tudo o que faz o mundo do sujeito e do objecto»²³. Nesta montagem insólita entre o empirismo e uma crítica de pendor transcendental que selecciona rigorosamente aquilo que *de direito* deve ser depositado no pensamento²⁴, reside porventura uma das principais originalidades da sua filosofia. Kant é considerado, desde *Diferença e Repetição*, como um grande explorador, como o filósofo que descobriu o prodigioso domínio do transcendental. No entanto, para Deleuze, Kant limitou-se a transpor para essa «terra incógnita» estruturas que copiam os campos empíricos correspondentes – como a forma pessoal de um Eu, de uma unidade sintética da apercepção –, pelo que uma das missões principais que o empirismo superior se impõe será a de «purgar o transcendental de qualquer semelhança»²⁵, evitando o decalque a que procedeu o filósofo de Königsberg. O campo investido pelo empirismo transcendental diferencia-se por conseguinte do mundo da «banalidade quotidiana»²⁶, mundo que Deleuze rejeita veementemente e que qualifica de «empírico». Na sua terminologia filosófica somos portanto obrigados a distinguir entre um domínio empírico onde prevalecem as estruturas dóxicas da experiência tal como o senso comum as determina e um verdadeiro empirismo como aventura de exploração das condições transcendentais da experiência real²⁷.

²⁰ ID, p. 49.

²¹ DR, p. 80.

²² QP, p. 49

²³ RF, p. 358.

²⁴ CF. QP, pp. 39-40.

²⁵ LS, p. 149.

²⁶ DR, p. 176.

²⁷ É Anne Sauvagnargues que propõe esta distinção em *Deleuze. L'empirisme transcendental*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 32. A oposição entre o empírico e o transcendental é particularmente visível e operatória no âmbito da doutrina das faculdades de *Diferença e Repetição*: o uso empírico das faculdades apontará para o seu regime corrente ou quotidiano, submetido às instâncias dóxicas do bom senso e do senso comum; o uso transcendental, extremo ou discordante para um exercício que ultrapassa os limites da experiência comum e da reconhecimento e que resulta do encontro com um fora que força a pensar (e só este segundo regime deve ser depositado no campo transcendental do pensamento, aquele que Deleuze, na esteira de Kant, recorta de direito (*quid juris*) e que é tributário de uma «imagem do pensamento» onde se define «o que é orientar-se no pensamento» (QP, p. 40) e que interrogaremos no primeiro capítulo deste estudo.

A crítica do decalque do transcendental a partir dos domínios empíricos correspondentes constitui apenas uma das vertentes da poderosa torção a que Deleuze submeterá a noção kantiana. Reformular o transcendental passará igualmente por deixar de pensar as condições de *toda* a experiência *possível* e de mudar o foco de atenção para as condições da experiência *real*, num lance que retoma a crítica de Bergson à noção de possível e reinveste, conferindo-lhe um alcance inédito, a noção de *virtual*²⁸. Por outro lado, inscrevendo-se na tradição pós-kantiana, em especial de Salomon Maimon, Deleuze abdicará do ponto de vista do condicionamento apenas exterior em benefício de uma abordagem interna e genética que tenta explicar como o «dado» é realmente *engendrado* pelas suas condições, doravante transformadas em verdadeiras instâncias genéticas (sendo a esta luz que devemos compreender o recurso constante à teoria da individuação de Simondon, filósofo a quem Deleuze credita uma «nova concepção do transcendental»²⁹). Todas estas modificações inflectem o transcendental kantiano na direcção de um empirismo superior que prescindem das «condições mais largas do que o condicionado»³⁰, ou seja, de instâncias transcendentais definidas *a priori*, e se molda como um princípio plástico no confronto com a experiência real, à semelhança da «vontade de potência»³¹ em Nietzsche ou da «duração-memória»³² em Bergson. O primeiro capítulo do presente estudo traçará um mapa detalhado de todas estas transformações, articulando-o ao problema da «imagem do pensamento», que Deleuze considerava ser um dos aspectos mais importantes da sua filosofia³³.

Este novo campo transcendental, «manto de Arlequim ou *patchwork*», «caosmos de onde o cosmos sai»³⁴, campo de uma experiência pura e imediata³⁵ alheia aos pólos do sujeito e do objecto e aos dualismos da representação – físico/mental; forma/matéria; modelo/imagem; *cogito/cogitandum* – é o alvo por excelência do empirismo superior ou

²⁸Cf. B, p. 17; ID, p. 49; DR, pp. 272-276.

²⁹ LS, p. 126, nota 3. Note-se que uma «nova concepção do transcendental» foi aquilo que Deleuze tentou colher na miríade de teorias que convocou para forjar a sua posição filosófica, de Bergson a Nietzsche, passando por Foucault. Do estruturalismo, por exemplo, Deleuze dirá praticamente o mesmo que da teoria da individuação de Simondon: «O estruturalismo não é separável de uma nova filosofia transcendental, onde os lugares prevalecem sobre aquilo que os preenche» (ID, p. 244).

³⁰ DR, p. 94 e pp. 364-365.

³¹ NP, p. 57.

³² ID, p. 51.

³³ Cf. RF, p. 339.

³⁴ DR, p. 257.

³⁵ Em a «A imanência: uma vida...» Deleuze define-o como «puro fluxo de consciência a-subjectivo, consciência reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem eu (*moi*)», acrescentando significativamente que «pode parecer curioso que se defina o transcendental por tais dados *imediatos*» (RF, p. 359, nós sublinhamos), numa observação que precede a definição do empirismo transcendental como algo que se opõe ao mundo do sujeito e do objecto.

transcendental de Deleuze. *Diferença e Repetição* designa-o por «mundo intenso das diferenças, onde as qualidades encontram a sua razão e o sensível o seu ser»³⁶. *Lógica do Sentido* defini-lo-á como o campo das singularidades pré-individuais e das individuações impessoais³⁷. Nos livros sobre o cinema, à luz do Bergson de *Matéria e Memória* e num desenvolvimento subtil da teoria dos simulacros de *Diferença e Repetição*, ele será constituído unicamente pelo movimento infinito e luminoso das imagens³⁸. Todas estas determinações visam conferir-lhe *consistência*³⁹ conceptual, de modo a distingui-lo de um simples caos ou de uma profundidade indiferenciada e de o tornar pensável no limite extremo do que não se deixa pensar.

Nesta tentativa de afloramento das condições de uma experiência real não maculada pelas distribuições dóxicas da representação a filosofia de Deleuze estabelece uma preciosa aliança com a arte, da literatura ao cinema, passando pela arquitectura, a pintura ou o teatro. O campo transcendental sem sujeito que Deleuze tenta pensar não é habitualmente dado na experiência, mas deixa-se pressentir em determinadas situações-limite que o sistema elegerá como objectos de estudo privilegiados⁴⁰. E, entre todos eles, a experimentação das artes na modernidade ocupa um lugar de destaque. Para Deleuze, ao forçar-nos a fazer o movimento⁴¹ e ao multiplicar os pontos de vista sem os submeter a uma regra de convergência, a obra de arte moderna teria abandonado as estruturas do senso comum e dissolvido a «identidade da coisa lida (...) e do sujeito que lê»⁴², num processo que indicaria à filosofia o caminho para a saída da representação. Deleuze requer assim, para a filosofia, uma revolução análoga àquela que as artes sofreram no século XX, e em *Diferença e Repetição* e num apêndice à *Lógica do Sentido* é conferido à obra de arte moderna o poder de reunir as duas estéticas que Kant separara - «a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível e a teoria da arte como reflexão da experiência real»⁴³ -, num processo que a tornaria «empirismo

³⁶ DR, p. 80.

³⁷ Cf. LS, p. 122-132.

³⁸ Cf. IM, p. 90.

³⁹ É em *Mil Planaltos*, escrito em colaboração com Félix Guattari, que a importância da *consistência* (p. 632 e ss) na determinação do plano é mais premente, e que Deleuze porventura melhor responde à crítica de Hegel a Schelling a que *Diferença e Repetição* aludia: «ter-se cercado de uma noite indiferente onde todas as vacas são negras» (DR, p. 355).

⁴⁰ A título de exemplo, entre tantos outros possíveis: as experiências de vertigem (DR, p. 305), o masoquismo (PSM, *passim*; MP, pp. 186-188) ou a experiência do moribundo narrada por Dickens (RF, pp. 361-362).

⁴¹ Cf. DR, p. 78.

⁴² DR, p. 95.

⁴³ LS, p. 300.

transcendental ou ciência do sensível»⁴⁴. Estas núpcias entre a filosofia e a arte, ou entre o empirismo e a estética, atravessam toda a filosofia de Deleuze, da primeira versão de *Proust e os Signos* (1964) a *O que é a filosofia?* (1991), obra onde se reconhece uma potência comum de pensamento às duas disciplinas que apenas se diferenciaria nos seus meios de efectuação: conceitos na filosofia, perceptos e afectos na obra de arte⁴⁵.

A construção e a experimentação deste campo transcendental reformulado são coextensivas, no pensamento de Deleuze, com a instauração de um plano de imanência. Em *O que é a filosofia?* esta operação é mais uma vez associada a um programa empirista:

«A suposição de Sartre de um campo transcendental impessoal restitui à imanência os seus direitos. É quando a imanência já não é imanente a mais senão a si própria que se pode falar de um plano de imanência. Um tal plano talvez seja um empirismo radical: ele não apresentaria um fluxo do vivido imanente a um sujeito e que se individualizaria no que pertence a um eu»⁴⁶

A noção de plano de imanência, eixo central do pensamento de Deleuze, pode à primeira vista parecer-nos simples, mas na prática reveste-se de aspectos proteiformes, de múltiplas *nuances* e de uma trajectória acidentada e complexa no interior do sistema⁴⁷. Em traços forçosamente introdutórios e gerais, podemos dizer que se trata de construir um plano de pensamento e de ser desprovido das instâncias suplementares ou transcendentais a que a filosofia recorreu ao longo da sua história, como o Uno, o Verdadeiro, o Bem, a Razão, Deus ou o Sujeito. A imanência é para Deleuze uma tarefa onde a filosofia encontraria a sua essência, o seu próprio – «a imanência é precisamente a vertigem filosófica», na formulação precoce de *Espinosa e o problema da expressão* (1968) –, e o empirismo transcendental o programa que a executa, pelo que o cuidado e o rigor colocados na determinação do transcendental devem ser lidos como uma

⁴⁴ DR, p. 79

⁴⁵ Cf. QP, pp. 186-188.

⁴⁶ QP, p. 49.

⁴⁷ Em *O imperceptível devir da imanência – sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008, José Gil traçou a carta rigorosa das suas transformações, pelo que esta obra constitui uma ferramenta indispensável a quem se quiser pôr no seu encaixo.

tentativa de impedir que essa «terra incógnita» se transforme num novo refúgio para a transcendência: «o transcendental não é o transcendente»⁴⁸.

O elogio a Sarte, da *Lógica do Sentido* (1969)⁴⁹ ao artigo «A imanência: uma vida...»⁵⁰, passando pelo texto acima citado de *O que é a filosofia?*, radica no facto do autor de *O ser e o nada* ter avançado na direcção da imanência ao oferecer do campo transcendental uma versão *impessoal*, sem sujeito⁵¹, e de que Deleuze apenas se separa quando se recusa a determiná-lo como pertencendo a uma consciência. Para Deleuze, a consciência é coextensiva ao campo transcendental mas, circulando no plano de imanência à maneira das imagens/movimento/matéria/luz do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, subtrai-se a qualquer revelação: «enquanto a consciência atravessa o campo transcendental a uma velocidade infinita por todo o lado difundida não existe nada que a possa revelar»⁵². Só quando a velocidade é interrompida e as imagens são reveladas a consciência devém *um facto*: então, sujeito e objecto surgem como transcendentés⁵³, tombando fora do plano como frutos⁵⁴. A imanência não se diz relativamente a nada ao qual seria imanente: «a imanência absoluta é nela mesma: ela não é em qualquer coisa, a qualquer coisa, ela não depende de um objecto nem pertence a um sujeito»⁵⁵. O «testamento» filosófico de Deleuze determina este plano de imanência como o de «UMA VIDA, e nada de mais»⁵⁶, formulação onde o artigo indefinido funcionaria como uma «determinação da imanência ou uma determinação transcendental»⁵⁷ e onde poderíamos ler um indício do peculiar isomorfismo que, na sua filosofia, se estabelece entre o registo ontológico e o registo transcendental.

«Uma vida» é a pura potência de uma *força*⁵⁸ impessoal e pré-individual. Deleuze recorre ao canalha moribundo de uma história de Dickens para a ilustrar: ao

⁴⁸ RF, p. 360.

⁴⁹ Cf. LS, p. 120, nota 5.

⁵⁰ Cf. RF, p. 360, nota 2.

⁵¹ Cf. Jean-Paul Sartre, *La transcendance de l'Ego*, Paris, Vrin, 2003 (1936): «O Eu transcendental não tem razão de ser» (p. 24).

⁵² RF, p. 360.

⁵³ RF, p. 359.

⁵⁴ Cf. D, Anexo: «O actual e o virtual», p. 181.

⁵⁵ RF, p. 360.

⁵⁶ RF, p. 360.

⁵⁷ RF, p. 362.

⁵⁸ Utilizamos «força» no sentido recortado por Deleuze em *O que é a filosofia?*: «O vitalismo teve sempre duas interpretações possíveis: a de uma Ideia que age, mas que não é, que age portanto apenas do ponto de vista de um conhecimento cerebral exterior (de Kant a Claude Bernard); ou a de uma força que é, mas não age, que é portanto um puro Sentir interno (de Leibniz a Ruyter). Se a segunda interpretação nos

afrontar a morte, toda a maldade desse homem se teria esvanecido e uma certa «doçura» (*quelque chose de doux*)⁵⁹ tomaria inesperadamente o seu lugar. Então, os seus próximos, que antes o odiavam, sentem agora uma compaixão face ao mais pequeno sinal de vida, compaixão que não tarda porém a desaparecer à medida que ele regressa progressivamente à vida e que a sua maldade ressurgiu. Deleuze lê nesta agonia «um momento que é somente o de *uma vida* lutando contra a morte»⁶⁰, uma «vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, pois só o sujeito que a encarnava no meio das coisas a tornava boa ou má»⁶¹. Este plano de imanência de *uma vida* impessoal é por natureza indefinido, o que não significa que não disponha de singularidades e acontecimentos, e se Deleuze o sublinha é com o intuito de não confundirmos o campo transcendental com uma profundidade indiferenciada. O segundo exemplo fornecido pelo texto serve para demonstrar este ponto:

«As crianças pequeninas (*les tout-petits enfants*) assemelham-se todas e não possuem nenhuma individualidade; mas têm singularidades, um sorriso, um gesto, um trejeito, acontecimentos que não são caracteres subjectivos. As crianças pequeninas são atravessadas por uma vida imanente que é pura potência, e até beatitude através dos sofrimentos e das fraquezas»⁶²

Numa carta a Jean-Clet Martin, Deleuze afirma que o empirismo transcendental se elabora a partir de uma «experiência muito particular»⁶³. O canalha de Dickens e as crianças pequeninas do seu último texto publicado ilustram-na claramente, mas toda a sua obra se encontra cravejada de exemplos, do narrador da *Recherche* ao cinema experimental de Dziga Vertov, do amor cortês às experimentações narcóticas de Carlos Castaneda. O que devemos reter é que partindo destas experiências *de facto* o empirismo transcendental recortará um campo transcendental *de direito*, instaurando filosoficamente um plano de imanência onde a potência de *uma vida* não se define nem por um sujeito nem por um objecto e é irreduzível a qualquer forma de julgamento: *uma*

parece impor-se, é porque a contracção que conserva está sempre desligada em relação à acção ou mesmo ao movimento, e apresenta-se como pura contemplação sem conhecimento» (p. 201).

⁵⁹ RF, p. 361.

⁶⁰ RF, p. 361.

⁶¹ RF, p. 361.

⁶² RF, p. 362.

⁶³ RF, p. 339.

força que é, mas não age, força que não se deixa portanto julgar e a que podemos somente *aquiescer*⁶⁴.

Importa ter presente que a versão de 1995 do plano de imanência é apenas a última a que Deleuze deu o seu *imprimatur*, e que só aqui o plano se declina *stricto sensu* como o de *uma vida*. Ao longo da sua obra Deleuze foi com efeito traçando diferentes versões do plano de imanência. Em *Diferença e Repetição*, Deleuze aproximava-se da imanência no quadro da doutrina ontológica da univocidade do ser e estudava a origem e as mutações desse princípio em Duns Escoto, Espinosa e Nietzsche, num percurso que examinaremos pormenorizadamente no nosso segundo capítulo. Mas só com a publicação, em conjunto com Félix Guattari, de *Mil Planaltos* (1980), a noção de imanência se inscreve e se consolida plenamente no interior do sistema, após uma inflexão do pensamento de Deleuze que tem lugar no interior da 13ª série da *Lógica do Sentido* (1969) e desemboca no seminal *Anti-Édipo* (1972)⁶⁵.

Um texto intitulado «Espinosa e nós»⁶⁶, de 1978 (e coevo, por conseguinte, ao da redacção de *Mil Planaltos*), revela-se bastante útil no esclarecimento da concepção de imanência vigente nesse período. No âmbito do que agora se apresenta como uma filosofia da Natureza⁶⁷, Deleuze começa por definir um plano teológico organizado verticalmente, onde uma transcendência, ainda que escondida, poderia assumir quer a forma de «um desígnio no espírito de um deus», quer a «de uma evolução nas supostas profundezas da Natureza», quer ainda a de «uma organização de poder numa sociedade»⁶⁸. Este plano caracteriza-se pelo desenvolvimento de formas e pela formação de sujeitos, e organiza-se em torno de um «qualquer coisa» que, dirigindo o

⁶⁴Num comentário ao último texto de Deleuze, Giorgio Agamben examinou cuidadosamente a relação, em Espinosa, entre a noção de «aquiescência» e a filosofia da imanência: «Em Espinosa, a ideia de beatitude coincide com a experiência de si como causa imanente, que ele designa por *acquiescentia in se ipso* e define precisamente como *laetitia, concomitante idea sui tanquam causa*». Cf. «L'Immanence Absolue» in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique* (ed. par Eric Alliez), Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo, 1998, pp. 185-186.

⁶⁵ Sobre esta trajectória cf. José Gil, *op.cit.*, em especial o capítulo «Uma viragem no pensamento de Deleuze», pp.159-179.

⁶⁶ SPP, pp. 164-175.

⁶⁷ O plano de imanência é também dito «plano da Natureza» (SPP, p. 167; MP, p. 326). Contudo, devemos ter o cuidado de não opor natureza e história: «o artifício faz completamente parte da Natureza, pois cada coisa, sobre o plano imanente da Natureza, define-se pelos agenciamentos de movimentos e de afectos em que entra, quer estes agenciamentos sejam artificiais ou naturais» (SPP, p. 167).

⁶⁸ CF. SPP, p. 172.

plano, pode apenas ser adivinhado, induzido ou inferido: «ele dispõe com efeito de mais uma dimensão, ele implica sempre uma dimensão suplementar às dimensões que dá»⁶⁹.

Deleuze contrapõe a este plano de «organização», sob a influência de Espinosa, um plano de imanência desprovido de instâncias suplementares e que conheceria apenas «os estados afectivos de uma força anónima»⁷⁰. Sem sujeitos nem formas, o plano seria dito de «composição» e constituído apenas pelas relações de velocidade de uma matéria intensa e não formada. Tratar-se ia de *estender* sobre um plano comum de imanência «todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos»⁷¹. O paradoxo deste plano, naquele que é um dos traços mais importantes da concepção da imanência de Deleuze, é que estendendo-se *entre* o conjunto do que existe – «uma Natureza que é ela própria um indivíduo variando de uma infinidade de maneiras»⁷² – ele tenha simultaneamente de ser *construído*. O plano deve, por outras palavras, ser traçado, instaurado, experimentado⁷³, e no rigor conceptual da *Ética* de Espinosa Deleuze entrevia o contraponto de qualquer coisa de «não-filosófico» que, germinando entre o encadeamento *more geometrico* das proposições, tornaria «espinozistas» todos aqueles que, independentemente da sua actividade – leitores ocasionais, artistas, canalizadores - procederiam por relações de velocidade e de lentidão, interrupções bruscas ou rajadas de afectos impessoais.

Mil Planaltos instala-se nesta rede conceptual, conectando-a «rizomaticamente» à noção de corpo-sem-órgãos e construindo uma teoria das multiplicidades. Já não basta a Deleuze traçar a genealogia dos raros pensadores da univocidade tal como o fizera em *Diferença e Repetição*: é preciso eliminar a diferença entre o conceito e a vida⁷⁴, desposar o movimento infinito do plano e escrever a partir dele, do interior da imanência, que deixa de ser um objecto conceptual para se transformar uma prática efectiva de experimentação. Em páginas definitivas, José Gil defende que tudo doravante é governado por uma *lógica de potências*: «pensar é uma potência: pensar-se-á pois dentro do movimento e engendrando esse mesmo movimento que transporta o pensamento – sempre na imanência. De tal maneira que pensar se torna um movimento

⁶⁹ SPP, p. 172.

⁷⁰ SPP, p. 172.

⁷¹ SPP, p. 164.

⁷² SPP, p. 164.

⁷³ Sobre a «experimentação» em Espinosa cf. SPP, p. 157, nota 12.

⁷⁴ SPP, p. 175.

de vida. O pensamento da intensidade torna-se potência e intensidade do pensamento»⁷⁵.

Em *O que é a filosofia?*, a noção de plano de imanência ocupa um papel central e claramente circunscrito na economia interna da obra, intitulado inclusive um dos seus capítulos. Os traços que caracterizam esta penúltima versão da imanência parecem-nos decorrer em linha directa do problema aí abordado, e têm portanto de ser compreendidos do seu interior: uma interrogação sobre a natureza da actividade filosófica. Deleuze perspectiva agora *toda* a história da filosofia – e já não apenas determinados filósofos – como a instauração, sob diferentes modalidades, de um plano de imanência que se distinguiria do plano transcendente imposto pela religião ou pelo poder⁷⁶. É neste texto que a filosofia é mais claramente definida como criação de conceitos, mas para Deleuze esta criação pressuporia igualmente o traçado de um plano pré-filosófico⁷⁷ que seria o horizonte absoluto que os conceitos viriam povoar, o elemento em que banhariam, a sua «respiração»⁷⁸. O plano não seria um conceito, mas a imagem que o pensamento se daria do que significa pensar, num movimento que arrastaria consigo uma «matéria do ser»:

«É neste sentido que se diz que pensar e ser são uma única e mesma coisa. Ou melhor, o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser. (...) O plano de imanência tem duas faces, como Pensamento e como Natureza, como Physis e como Noûs»⁷⁹

É a primeira vez que Deleuze articula de forma tão próxima a noção de imanência a um problema que atravessa toda a sua obra: a imagem do pensamento, de que tentara desenhar os contornos nos estudos sobre Nietzsche e Proust e que depois o conduziram, de *Diferença e Repetição* a *Mil Planaltos*, a pugnar por um «pensamento sem Imagem»⁸⁰. Cada filósofo, de Platão a Jaspers, passando por Kant, Espinosa ou

⁷⁵ José Gil, *op. cit.*, p. 167.

⁷⁶ Cf. QP, pp. 45-46.

⁷⁷ Contudo, numa *nuance* importante, Deleuze observa que «pré-filosófico não significa nada que preexista, mas qualquer coisa *que não existe fora da filosofia*, e ainda que esta o suponha» (QP, p. 43).

⁷⁸ QP, p. 39.

⁷⁹ QP, p. 41.

⁸⁰ Cf. DR, p. 217 e p. 356; D, p. 20; MP, p. 467. A expressão aparece também num texto sobre Bartleby que foi reunido numa antologia tardia (1993) sobre a literatura *Crítica e Clínica* (p. 106), ou seja, depois de Deleuze ter explorado todo o potencial das imagens em livros sobre a pintura (FBLS), sobre o cinema (IM e IT) e sobre as peças de Beckett para a televisão (E).

Bergson, teria, de acordo com Deleuze, tentado instaurar um plano de imanência mais ou menos passível de ser afectado, em graus e circunstâncias diversos, pelas «ilusões da transcendência»⁸¹. Numa síntese magistral, Deleuze narra então a história dos sucessivos planos de imanência, tentando perceber de que forma ela é posta, pensada e instaurada no platonismo – onde a imanência se diz sempre relativamente ao transcendente, ao Uno -, na filosofia cristã – que apenas a teria aceitado em pequenas doses -, na filosofia moderna - que o concebe como um campo de consciência (Descartes, Kant, Husserl) – e, por fim, em Sartre, aliado inesperado de um «empirismo radical» na medida em que supõe um «campo transcendental impessoal que restitui à imanência os seus direitos»⁸².

Deleuze concebe neste texto a imanência como a «pedra de toque escaldante de toda a filosofia»⁸³, «parte do fogo» blanchotiana incumbida do poder de «engolir os sábios e os deuses»⁸⁴, e recorre para a caracterizar a elementos onde um leitor atento reconhece os *leitmotifs* que guiaram, ao longo de toda sua obra, o tratamento do problema da imagem do pensamento, que fora até então objecto de uma investigação de certo modo paralela ou independente. No Deleuze de *O que é a filosofia?* dá-se como que um curto-circuito entre os dois problemas:

«Dir-se-ia que o O plano de imanência é simultaneamente o que tem de ser pensado e o que não pode ser pensado. Seria ele o não-pensado no pensamento»⁸⁵

Impensado do pensamento porque este não cessa de sucumbir às ilusões da transcendência numa tentativa de travar o movimento infinito do plano, a sua variação contínua e, na verdade, assustadora. A filosofia pretende escapar ao caos, mas nesse gesto não consegue impedir-se de «interpretar a imanência como imanência a qualquer coisa, grande objecto da contemplação, Sujeito da reflexão, Outro sujeito da comunicação: é fatal então que a transcendência se reintroduza»⁸⁶. A filosofia oscilaria entre dois perigos: ou a transcendência ou o caos, e o plano de imanência não seria mais

⁸¹ Cf. pp. 50-51.

⁸² QP, p. 49.

⁸³ QP, 47.

⁸⁴ QP, p. 47.

⁸⁵ QP, p. 59.

⁸⁶ QP, p. 52.

do que a tentativa de negociar uma passagem entre eles, de afrontar o caos e de o filtrar sem perder o infinito que se pretende desposar: «dar consistência sem nada perder do infinito»⁸⁷. É por este motivo, parece-nos, que Deleuze tem o cuidado de assinalar que «talvez seja o gesto supremo da filosofia, não tanto pensar O plano de imanência, mas *mostrar* que ele está lá, não-pensado em cada plano»⁸⁸. A filosofia pode indicar a direcção do impensado, mas não o deve reificar, pois se o fizesse incorreria naquela que para Deleuze é a principal ilusão: interpretar o plano de imanência relativamente a qualquer coisa que funcionaria como um dativo, como uma transcendência no seu seio. O impensado pode apenas ser afluído, debruando a partir de dentro o pensamento e fazendo dele o fora⁸⁹ a partir do qual se joga a possibilidade de verdadeiramente se começar a pensar. A filosofia da imanência substituiria às ilusões da transcendência uma gigantesca *alusão*, alusão que teria todavia o poder de designar o que não se deixa pensar, a «possibilidade do impossível»⁹⁰, «*uma vida*, e nada de mais».

Se cada filósofo traça, com mais ou menos sucesso, planos de imanência, Deleuze elege dois filósofos onde essa construção teria sido mais conseguida, mais pura, menos sujeita às ilusões da transcendência. Por um lado, Espinosa, o «Cristo dos filósofos»⁹¹ para quem o plano de imanência conheceria duas faces – a potência de pensar e a potência de ser – onde se viriam inscrever os principais conceitos. Na leitura proposta por Deleuze, «não é a imanência que se reporta à substância e aos modos (...), é o contrário, são os conceitos espinozistas de substância e de modos que se reportam ao plano de imanência como ao seu pressuposto»⁹². Espinosa teria mostrado a «possibilidade do impossível» ao recolher no seu plano de imanência o movimento do infinito e as velocidades intensivas, em especial no último livro da *Ética*, onde «já só podemos falar de música, de tornado e de cordas»⁹³. Por outro, o Bergson do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, a quem Deleuze imputa uma profunda inspiração espinozista, pois graças a uma inesperada teoria da imagem que desfeiteia as ilusões da

⁸⁷ QP, p. 45.

⁸⁸ QP, p. 59 (nós sublinhamos).

⁸⁹ A relação paradoxal entre o dentro e o fora, na qual podemos ler uma declinação do movimento de reversibilidade que caracteriza o plano de imanência, é um tópico que Deleuze toma de empréstimo a Blanchot. O não-pensado no pensamento seria o «alicerce de todos os planos, imanente a cada plano pensável que não consegue todavia pensá-lo. É o mais íntimo no pensamento, mas é contudo o fora absoluto. Um fora mais longínquo do que qualquer mundo exterior, pois é um dentro mais profundo do que qualquer mundo interior» (QP, p. 59).

⁹⁰ QP, p. 59.

⁹¹ QP, p. 59.

⁹² QP, p. 50.

⁹³ QP, p. 50.

transcendência e da representação, traça-se nessas páginas um plano que corta o caos sob a forma de uma matéria em devir infinito e de uma imagem do pensamento que por todo o lado propaga uma pura consciência de direito: «não é a imanência que é “à” consciência, mas o inverso»⁹⁴.

As diferentes versões do plano de imanência propostas ao longo da filosofia de Deleuze obrigam a um certo rigor metodológico na tarefa de restituição dos seus principais eixos, das suas bifurcações e das suas linhas de fuga. Ao longo do presente trabalho procurámos aproximar-nos *localmente* do plano de imanência, ou seja, tal como ele emerge dos textos directamente comentados, e que foram seleccionados à luz do problema que nos dispusemos tratar. Tal não impede contudo que, quando considerado pertinente ou necessário, se aluda pontualmente a este ou àquele traço do plano de imanência oriundo de uma obra diferente. As múltiplas declinações do plano de imanência elaboradas por Deleuze não ferem a sua coerência conceptual, nem atentam à singularidade da profunda intuição que os anima, e independentemente da ênfase colocada na univocidade do ser (*Diferença e Repetição*), na matéria não formada e intensa como um imenso e espinozista plano de Natureza ou corpo-sem-órgãos (*Mil Planaltos*), nas imagens de *Matéria e Memória* que o cinema teria dado a ver (*Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*), no traçado de um plano pré-filosófico (*O que é a filosofia?*) ou em *uma vida* («A imanência: uma vida...»), parece-nos seguro enunciar, a título panorâmico e introdutório, que o plano de imanência se caracteriza pela tentativa de criação de uma imagem do pensamento e de uma matéria do ser que, abdicando de instâncias transcendentais, não se confunde com uma profundidade indiferenciada. Este plano de imanência não é o objecto de uma descoberta ou de um desvelamento, mas de uma construção e de uma experimentação, e para o instaurar Deleuze elaborou um programa filosófico preciso que designou por empirismo transcendental.

*

⁹⁴ QP, p. 50.

É a partir deste enquadramento teórico que gostaríamos de situar o problema que abordaremos ao longo das páginas que se seguirão. O empirismo transcendental, na sua obstinada perseguição do plano de imanência⁹⁵, não cessa de construir conceitos e de os reformular, tendo Deleuze afirmado, em *Diferença e Repetição*, que «faço, refaço e desfaço os meus conceitos a partir de um horizonte em movimento, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e os diferencia»⁹⁶. Os conceitos, ensina-nos *O que é a filosofia?*, são «todos fragmentários que não se ajustam uns aos outros, pois os seus bordos não coincidem»⁹⁷ e revestem-se de «formas irregulares, de intensidades estridentes, de cores vivas ou bárbaras que podem inspirar uma espécie de “repulsa” (*dégoût*)»⁹⁸. Os conceitos são compreendidos como multiplicidades – «não há nenhum conceito simples»⁹⁹ –, centros de vibração heterogêneos que não possuem referentes nem reproduzem a imagem das entidades empíricas, mas apontam e dizem o *acontecimento*, projectando-nos num mundo desconhecido e fazendo-nos ver *diferentemente* (um conceito filosófico de espaço, por exemplo, «de nada servirá se não nos der uma nova percepção do espaço»¹⁰⁰). Para Deleuze, a força de um conceito dependerá da forma como corta e recola as articulações do real, como reúne componentes até então consideradas independentes ou traça uma fronteira no que antes se apresentava como um todo unificado.

A criação ininterrupta de conceitos como multiplicidades proposta pelo empirismo transcendental conduz ao reconhecimento da filosofia de Deleuze como um sistema em perpétua heterogénese¹⁰¹. Aludindo à lógica do romance policial, Deleuze defende que os conceitos devem «intervir, com uma zona de presença, para resolver uma situação local»¹⁰². Trata-se portanto de entidades provisórias que surgem para resolver os problemas que suscitaram a sua criação e se modulam plasticamente consoante os terrenos de actuação. Nesta magnífica profusão de conceitos situa-se sem

⁹⁵ Sobre o plano de imanência como objecto de uma perseguição cf. o curso de 23 de Novembro de 1982: «eu diria que hoje, o plano de imanência (...) estamos sempre a persegui-lo. Não paramos de...A sua perseguição porquê? Talvez porque temos a sensação que compreenderíamos bastantes coisas se o atingíssemos. E que muitas coisas se passam lá, que vão neste sentido».

⁹⁶ DR, p. 3.

⁹⁷ QP, p. 38.

⁹⁸ QP, p. 75.

⁹⁹ QP, p. 21.

¹⁰⁰ RF, p. 303.

¹⁰¹ Cf. RF, p. 338.

¹⁰² DR, p. 3.

dúvida uma das grandes virtudes da filosofia de Deleuze, mas, quando nos aproximamos da sua obra como de um todo, a trajetória em ziguezague das noções, bem como os seus bordos irregulares, podem constituir um obstáculo à plena compreensão do seu pensamento. Em guisa de resposta a esta dificuldade, um dos seus comentadores mais argutos, François Zourabichvili, chamava a atenção, em 2003, para a necessidade de monografias que *expusessem* os conceitos de Deleuze¹⁰³. O presente estudo responde a esse apelo e escolhe como foco de atenção e análise um conceito que conheceu um dos percursos mais acidentados no interior do sistema: a noção de imagem.

O movimento que Deleuze imprime à noção de imagem é prodigiosamente complexo. Em *Nietzsche e a Filosofia* (1962) e *Proust e os Signos* (1964) argumenta-se que se o escritor francês e o filósofo alemão são de factos importantes é talvez menos pelos conteúdos explícitos das suas obras do que pela «nova imagem do pensamento» que souberam criar. Pensar, para Deleuze, depende sempre de uma «imagem» prévia, de uma imagem que, à maneira de Kant, indique como «se orientar no pensamento»¹⁰⁴. Não basta portanto «pensar», é necessário perceber o que significa pensar, que fins se quer atingir, que meios utilizar, e é a noção de «imagem», nessas duas obras, que vêm chamar a si e designar essa dimensão tácita e subterrânea que Deleuze considerava fundamental. Só que em *Diferença e Repetição*, primeiro livro em que abandona o exercício do comentário e expõe directamente a sua posição filosófica, Deleuze defenderá um «pensamento sem Imagem», expressão que voltará a surgir em *Mil Planaltos* e que é acompanhada, ao longo de todo esse período, da *aparente* ausência de uma filosofia e de uma teoria da imagem. Este período coincide, e talvez não seja um simples acaso, com os anos em que a colaboração com o psicanalista Félix Guattari foi mais próxima. Finda esta etapa, a «imagem» ressurgiu logo desde a primeira obra que Deleuze publica a solo, *Francis Bacon – Lógica da Sensação* (1981), embora não seja explicitamente tematizada ou problematizada, pois todo o livro se organiza em torno das noções de sensação e de corpo-sem-órgãos¹⁰⁵. Em 1983 e 1985 são publicados dois livros seminais – *Cinema 1. A Imagem-Movimento* e *Cinema 2. A Imagem-Tempo* –,

¹⁰³ Cf. François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 4.

¹⁰⁴ Cf. Immanuel Kant; *Comment s'orienter dans la pensée* (ed. e trad. fr. Aléxis Philonenko), Paris, Vrin, 2001.

¹⁰⁵ O que não impede que, inspirando-nos na lógica taxonómica dos livros sobre o cinema, possamos pensar a partir desta obra uma «imagem-sensação» e explicitar o seu regime de funcionamento. Sobre este problema permitimo-nos remeter para Nuno Carvalho, *A imagem-sensação: Deleuze e a pintura*, Lisboa, Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2009.

pois é a primeira vez na história da filosofia que um pensador desta envergadura se confronta de forma tão intensa e exaustiva com as imagens do cinema. Este ciclo sobre a imagem conhecerá um derradeiro prolongamento no pequeno ensaio sobre as peças para a televisão de Beckett, *O esgotado*, de 1992. Poderemos então ler nesta trilogia consagrada às imagens uma contradição com o «pensamento sem Imagem» por que pugnava *Diferença e Repetição*? Ou será que a «imagem» foi objecto de uma bifurcação conceptual, escondida debaixo de uma homonímia terminológica? *O que é a filosofia?* complica ainda mais este enredo teórico, uma vez que Deleuze regressa ao problema da «imagem do pensamento» que o ocupara nas suas primeiras obras e a define como uma das duas faces do plano de imanência.

Perante este labirinto conceptual pareceu-nos importante interrogar minuciosamente o funcionamento da noção de imagem na filosofia de Deleuze¹⁰⁶, procedendo a uma tentativa de elucidação do seu estatuto, das operações que executa e dos problemas para que reenvia e que tenta resolver. Tal elucidação não estaria completa, em nosso entender, se se limitasse a recortar autonomamente a teoria da imagem de Deleuze, pelo que procurámos restituir o modo como esta se articula com os restantes segmentos da obra, com especial destaque para o problema para o qual converge todo o seu esforço filosófico: a instauração de um plano de univocidade e de imanência. Trata-se, em suma, de nos aproximarmos do seu pensamento sob o prisma da noção de imagem, não com o intuito de nela discernirmos a chave mágica que abriria todas as portas do sistema – pois Deleuze, referindo-se à sua filosofia na «Carta-prefácio a Jean-Clet Martin», julgava que «é necessário evitar atribuir a uma noção qualquer o primado sobre as outras (...), é cada noção que deve arrastar as outras, na sua vez e quando chegar o momento»¹⁰⁷ – mas porque apostámos que nas aparentes contradições do seu acidentado percurso, bem como na dificuldade em determinar o seu estatuto, se escondia um ponto de partida heurísticamente relevante, propício a uma leitura que não se limitasse a trilhar os caminhos batidos pelas precedentes.

Numa entrevista de 1976 aos *Cahiers du Cinéma*, Deleuze defendia que para «reconstituir a relação imagem-som segundo Godard seria necessário contar uma

¹⁰⁶ E não na filosofia de «Deleuze e Guattari». Esta opção, que decorre do facto dos principais textos sobre a imagem se encontrarem nas obras que Deleuze publicou a solo, não acarreta nenhum julgamento de valor sobre a colaboração com o psicanalista francês.

¹⁰⁷ RF, p. 340.

história muito abstracta, com muitos episódios»¹⁰⁸, numa ideia que pode igualmente ser aplicada à elucidação da noção de imagem na sua filosofia. A nossa «história muito abstracta» será contada em quatro episódios: no primeiro, concentrar-nos-emos no problema que determina a primeira aparição da noção no sistema – a *imagem* do pensamento –, procurando esclarecer as suas diferentes declinações em *Nietzsche e a Filosofia* e *Proust e os Signos* e tentando explicar por que razão Deleuze exortará veementemente, em *Diferença e Repetição*, a um «pensamento sem Imagem». Deleuze considerava que o estudo das imagens do pensamento – que teria lugar numa disciplina intitulada «noologia»¹⁰⁹ – poderia servir como uma espécie de prolegómenos à filosofia, pelo que podemos aduzir uma justificação suplementar à sua abordagem neste capítulo inicial, que nos servirá assim, simultaneamente, de introdução a alguns dos principais problemas do seu pensamento, como o estabelecimento das condições de uma doutrina das faculdades e a reforma da noção kantiana de transcendental.

No segundo episódio propomos uma leitura do *magnum opus* de Deleuze – *Diferença e Repetição* – inteiramente organizada em torno da noção de simulacro, não apenas porque é a partir dela que Deleuze elabora a sua primeira teoria da imagem mas porque lhe é prescrita uma função essencial na economia do seu pensamento: derrubar o platonismo e o mundo da representação, instaurar um plano de univocidade e de imanência desprovido de instâncias transcendentais. Para que este plano não se confunda com uma profundidade indiferenciada – ou seja, para que se contorne a alternativa que a metafísica e a filosofia transcendental impõem entre a transcendência e o caos¹¹⁰ –, Deleuze elevará o simulacro ao estatuto de *sistema* e fará dele o momento culminante em que desemboca a sua filosofia do tempo, demonstrando de que modo a doutrina nietzscheana do eterno retorno o pressupõe e como elementos provenientes do estruturalismo e de uma teoria da individuação intensiva inspirada de Simondon podem contribuir para criar a sua lógica de funcionamento. Importa sublinhar, por outro lado, que o simulacro não é unicamente uma noção antiga e obsoleta que Deleuze resgata ao platonismo: no seu entender, a modernidade artística define-se pela sua proliferação, motivo pelo qual defende que a filosofia se deve inspirar na obra de arte moderna e na sua luta incessante contra a representação para se tornar empirismo transcendental. Noção mal-amada pelos comentadores, que ao tentarem seguir à letra as palavras do

¹⁰⁸ PP, p. 62.

¹⁰⁹ PP, p. 203.

¹¹⁰ Cf. DR, p. 74, LS, p. 130 e QP, p. 52.

filósofo¹¹¹ minoraram a sua importância e não fizeram mais do que manter o opróbrio a que o platonismo o votara, cremos que *Diferença e Repetição* – que é, reiteremo-lo, a obra *princeps* da filosofia de Deleuze, a matriz ou a *khóra* a partir da qual serão elaboradas as restantes – não pode ser compreendida sem um minucioso inquérito às operações conceptuais executadas pelo simulacro e que este esforço pode inclusive trazer frutos na aproximação às suas obras ulteriores. Nesta «recuperação» do simulacro não fizemos mais, num certo sentido, que nos deixar guiar pelas palavras de Deleuze, para quem «a história da filosofia é completamente desinteressante se não se propuser despertar um conceito adormecido, pondo-o em cena num novo palco, mesmo correndo o risco de o voltar contra si mesmo»¹¹²

Nos dois episódios seguintes examinamos aquela que é a mais sistemática teoria da imagem da filosofia de Deleuze. Encenando um encontro entre a singular teoria da imagem do primeiro capítulo de *Matéria e Memória* e a natureza das imagens cinematográficas, Deleuze repetirá o gesto que presidia à elaboração da noção de simulacro: servir-se de uma teoria da imagem para instaurar um plano de imanência avesso às instâncias transcendentais e ao mundo da representação. No terceiro, que incide sobre a *Imagem-Movimento*, mostraremos como o Deleuze leitor de Bergson traça um plano de imanência onde imagem=movimento=matéria=luz, plano que alguns cineastas, com especial destaque para Dziga Vertov, teriam sabido construir e experimentar, *dando-o a ver*. No quarto, consagrado à *Imagem-Tempo*, estudaremos o modo como Deleuze entreviu no cinema moderno uma emancipação do tempo relativamente ao movimento análoga àquela que a filosofia realizara ao longo da sua história, emancipação que revestirá o plano de imanência de uma textura propriamente *espiritual*. A nossa análise procurará, paralelamente, provar que a teoria da imagem dos livros sobre o cinema retoma aspectos da doutrina do tempo e das faculdades gizada em obra como *Proust e os Signos* e *Diferença e Repetição*, de forma a restituir e evidenciar a coerência e o carácter sistemático da filosofia de Deleuze.

Da história muito abstracta sobre as relações entre a imagem e o som em Godard deveria para Deleuze resultar, no final, uma ideia muito simples e muito concreta¹¹³. O mesmo se aplica à nossa história em quatro episódios sobre a noção de imagem na filosofia de Deleuze, de onde ressaltará que, pelo menos na sua obra principal *Diferença*

¹¹¹ Cf. RF, p. 339.

¹¹² QP, p. 81.

¹¹³ Cf. PP, p. 62

e Repetição, no apêndice à *Lógica do Sentido* sobre o simulacro – que reformula o artigo programático de 1967 «Derrubar o platonismo» – e nos livros que dedicou ao cinema – a *Imagem-Movimento* e a *Imagem-Tempo* –, foi graças a uma teoria da imagem, elaborada segundo coordenadas irreduzíveis à ordem da representação, que o filósofo francês recorreu para instaurar o plano de univocidade e imanência que o seu pensamento não cessou de tentar construir e experimentar. Será essa a tese que nos propomos defender.

I – De uma nova imagem do pensamento a um pensamento sem Imagem?

Um inquérito sobre a noção de «imagem» na filosofia de Deleuze deve começar por interrogar o problema da «imagem do pensamento», restituindo desta forma o contexto preciso da sua primeira aparição no interior do sistema. Percorrendo como uma linha de baixo contínuo toda a sua obra, parecendo funcionar apenas como pano de fundo para os conceitos maiores – plano de imanência, corpo-sem-órgãos, virtual, campo transcendental – a «imagem do pensamento» não pode ser negligenciada pois o próprio Deleuze reconheceu a sua importância capital, nomeadamente aquando do olhar retrospectivo que lançou sobre o seu percurso filosófico em 1990, na «Carta-Prefácio a Jean Clet-Martin»: «creio que, para além das multiplicidades, o mais importante para mim foi a imagem do pensamento tal como a tentei analisar em *Diferença e Repetição*, no *Proust*, e por todo o lado»¹¹⁴. Problema eminentemente complexo, a que Deleuze imprime variações sucessivas, deslocações por vezes quase imperceptíveis e transformações que o reconfiguram totalmente, a «imagem do pensamento» deve por conseguinte ser objecto de um exame detalhado, que releve as questões a que responde e a relação em filigrana que entretece com a noção de «imagem».

O tema da imagem do pensamento surge pela primeira vez numa secção de *Nietzsche e a Filosofia* (1962) intitulada «Nova imagem do pensamento»¹¹⁵. Teria sido esse para Deleuze o principal mérito do filósofo de Sils Maria: ter proposto uma nova imagem do pensamento para a filosofia, contra a sua imagem dogmática. Nietzsche não representa, para Deleuze, apenas mais um momento na história da filosofia, mas um ponto de inflexão em que o próprio exercício do pensar ganha um sentido diferente, uma nova «imagem». O sintagma «imagem do pensamento» é neste texto utilizado de

¹¹⁴ RF, p. 339.

¹¹⁵ Cf. NP, pp. 118-126.

forma vaga – e que reflecte, em parte, a equívocidade inerente à noção de «imagem»¹¹⁶ - mas parece compreender quer a) o conjunto dos pressupostos do pensamento, quer b) a imagem do próprio filósofo, quer ainda c) uma certa representação – inclusive visual – em que o pensamento se projecta¹¹⁷.

A primeira determinação da expressão é aquela que parece prevalecer, com matizes distintos, ao longo da restante obra de Deleuze: uma série de postulados tácitos que pré-determinam o pensamento, um elemento onde se joga a sorte de um sistema antes mesmo do seu desenvolvimento efectivo. No ensaio sobre Nietzsche, o principal postulado da imagem dogmática apontado por Deleuze é a verdade como elemento natural em que se banha o pensamento: «Dizem-nos que o pensador enquanto pensador quer e ama o verdadeiro (veracidade do pensador); que o pensamento como pensamento possui ou contém formalmente o verdadeiro (carácter inato da ideia, *a priori* dos conceitos); que pensar é o exercício natural de uma faculdade, que é suficiente pensar “verdadeiramente” para pensar com verdade (natureza recta (*droite*) do pensamento, bom senso universalmente partilhado)»¹¹⁸. Deste postulado fundador decorrem os dois subsequentes, a saber, o erro como efeito de forças exteriores ao pensamento e o método como hipóstase filosófica da pretensa inclinação natural para o verdadeiro¹¹⁹.

Em oposição a estes postulados, que não são mais do que os *clichés* que separam a filosofia da tarefa de pensar, Deleuze procura em Nietzsche os elementos para forjar uma nova imagem do pensamento. Ao introduzir as categorias de sentido e de valor o filósofo alemão opera, para Deleuze, uma crítica da noção de verdade: «não existe verdade que, antes de ser uma verdade, não seja a efectuação de um sentido ou a realização de uma valor»¹²⁰. Põe-se assim em causa a verdade como elemento natural do

¹¹⁶ Esta equívocidade, invariável ponto de partida nos estudos consagrados à noção de imagem, foi por exemplo assinalada por José Gil em *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, p. 12.

¹¹⁷ Ao traçar estas distinções não fazemos mais do que aplicar a Deleuze o método que este seguiu na sua monografia sobre Bergson: «Perante textos extremamente difíceis, a tarefa do comentador é a de multiplicar as distinções, inclusive e sobretudo quando estes textos se contentam de as sugerir em vez de as estabelecer formalmente» (B., p. 59). Por outro lado, esta tentativa pode ser interpretada como o esboço inicial de uma resposta ao apelo de Raymond Bellour: «Haveria uma história por escrever, através dos 26 livros escritos por Deleuze sozinho e com outros, aumentados hoje em dia por uma derradeira colectânea dos seus textos dispersos: uma história precisa, complicada, deste termo e desta ideia de imagem do pensamento, na sua relação equívoca, sobretudo, com as noções-chave de *imagem*, de *figura* e de *conceito*» («L'image de la pensée : art ou philosophie, ou au-delà ?» in *Deleuze et les écrivains – littérature et philosophie*, (dir. Bruno Gelas et Hervé Micolet), Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, pp. 25-26.)

¹¹⁸ NP, p. 118.

¹¹⁹ Cf. NP, p. 118.

¹²⁰ NP, p. 118.

pensamento, essência abstracta que a boa vontade do pensador procuraria alcançar. Para Deleuze, enquanto a verdade servir de tutela ao pensamento não poderemos começar realmente a pensar: o pensamento só se põe em movimento quando submetemos cada verdade a uma prova que lhe desvele o sentido e o valor. Prova que, numa conferência de 1967¹²¹, será designada por método da dramatização, e que liberta a verdade de uma questão de essência – traduzida na pergunta «O que é que?» – para a sujeitar a um conjunto de questões – quem?, como?, quando?, onde?, quanto? – que a percorrem como uma multiplicidade. Uma verdade não é nunca universal ou abstracta, mas singular, fruto «de um elemento, de uma hora e de um lugar»¹²², devendo ser objecto de uma tipologia e de uma topologia pluralistas que cartografem as suas instâncias produtoras, os diferentes feixes de forças que se apoderam do pensamento¹²³.

A análise deste primeiro postulado da imagem dogmática no ensaio sobre Nietzsche compreende no seu seio a crítica da ideia segundo a qual pensar seria o exercício natural de uma faculdade, «que é suficiente portanto pensar “verdadeiramente” para pensar com verdade»¹²⁴. O ataque de Deleuze à *cogitatio natura universalis*, que atravessará toda a sua obra, inicia-se deste modo em *Nietzsche e a Filosofia*, será objecto de uma demonstração clarividente desde a primeira versão de *Proust e os Signos* (1964), encontrará desenvolvimentos em *Diferença e Repetição* (1968), e prolongar-se-á até à *Imagem-movimento* (1983) e à *Imagem-tempo* (1985). Em *Nietzsche e a Filosofia*, o acento é colocado nas «forças» que, independentemente da boa vontade do pensador, desencadeiam os movimentos de pensamento: «O pensamento nunca pensa completamente só e por si mesmo; e nunca é simplesmente perturbado por forças que lhe seriam exteriores. Pensar depende das forças que se apoderam do pensamento»¹²⁵. Se no *Nietzsche* estas forças recebem o nome de «cultura» - numa recuperação do conceito grego de *paideia* - no *Proust* serão designadas por «signos» e nos livros sobre o cinema por «imagens». Debaixo desta alteração apenas nominal o fundo da questão permanece inalterado: o pensamento não se engendra a partir de uma boa vontade do pensador, de um esforço organizado que o conduziria naturalmente para a verdade, mas da irrupção de um fora, de um encontro inesperado e involuntário que obriga o pensamento a pensar – a expressão não é tautológica: nem sempre o

¹²¹ Cf. ID, pp. 131-162.

¹²² NP, p. 125.

¹²³ Cf. NP, p. 120.

¹²⁴ NP, p. 118.

¹²⁵ NP, p. 123.

pensamento *pensa*, e Deleuze não se coíbe, a este respeito, de citar o célebre aforismo de Heidegger, de uma força excepcional por contestar as evidências do senso comum, segundo o qual «ainda não começámos a pensar»¹²⁶.

A imagem do pensamento proposta pelo Deleuze leitor de Nietzsche prescinde da verdade como elemento natural do pensamento, bem como das teses, directamente decorrentes desse primeiro postulado, de que o erro seria o efeito de uma força exterior do pensamento e de que bastaria um método para o conjurar. Estes postulados, que constituem o núcleo central da noção de «imagem do pensamento», serão aprofundados em *Proust e os Signos* e sistematizados em *Diferença e Repetição*.

A segunda determinação da expressão «imagem do pensamento» aflorada em *Nietzsche e a Filosofia* prende-se com a imagem do próprio filósofo. Sentido apenas residual da expressão, a sua fortuna na filosofia de Deleuze será relativamente efémera, ainda que lhe seja consagrada a 18ª série de *Lógica do Sentido* (1969), «acerca de 3 imagens de filósofos»¹²⁷. Às tradicionais imagens do filósofo como sábio, amigo da verdade, funcionário da história ou coleccionador dos valores em curso, Deleuze contrapõe a imagem nietzscheana do filósofo-artista, cometa inactual e intempestivo criando os seus conceitos contra a época presente e em nome de um tempo por vir¹²⁸. No prefácio a *Diferença e Repetição* encontramos outra ilustração de uma imagem de filósofo, quando Deleuze se compraz a imaginar «um Hegel filosoficamente barbudo, um Marx filosoficamente imberbe»¹²⁹. *Lógica do Sentido* justifica a pertinência teórica de uma tal abordagem: «não nos devemos contentar nem de biografia nem de bibliografia, é necessário atingir um ponto secreto onde a mesma coisa é anedota de vida e aforismo do pensamento»¹³⁰. Neste texto, Deleuze mostra como no platonismo a imagem do filósofo é a de um maníaco-depressivo, na sucessão de ascensões e quedas motivadas pela perseguição das Ideias. O mergulho na profundidade dos pré-socráticos releva, por seu turno, da imagem do esquizofrénico. A estas duas imagens o Deleuze de *Lógica do Sentido* prefere uma terceira, obtida a partir de uma leitura idiossincrática dos cínicos e dos estóicos, e a que corresponde o jogo de provocações que caracteriza a perversão: «O filósofo já não é o ser das cavernas, nem a alma ou o pássaro de Platão,

¹²⁶ NP, p. 123.

¹²⁷ Cf. LS, pp. 152-158.

¹²⁸ NP, p. 121-122.

¹²⁹ DR, p. 4.

¹³⁰ LS, p. 153.

mas o animal achatado das superfícies, a carraça, o piolho»¹³¹. Ao associar cada corrente de filosofia a uma imagem precisa e a uma determinada patologia Deleuze não faz mais do que retomar a ideia nietzscheana do artista – que aqui não se distingue do filósofo – como «médico da civilização». *Crítica e Clínica* (1993) desenvolverá autonomamente esta linha de reflexão.

A imagem do pensamento como imagem do próprio filósofo sofre, em *Nietzsche e a Filosofia*, e de forma particularmente visível em *Lógica do Sentido*, uma variação quase imperceptível em direcção a uma terceira determinação da expressão: a imagem em que o pensamento se projecta. Se o platonismo concebe a Ideia pairando no céu altíssimo da filosofia, a que nos alcandorariamos por intermédio de uma dialéctica ascendente, Nietzsche traça uma outra dimensão, a profundidade, denunciando assim a mistificação platónica da altura¹³². Para Deleuze, a influência do filósofo alemão na imagem do pensamento não se circunscreve portanto à transformação dos pressupostos da filosofia, mas na própria *imagem* que o seu pensamento convoca. Ao arrepio da sua imagem dogmática e moral, Nietzsche cria segundo Deleuze uma imagem assente num sistema de coordenadas extremas que, em última análise, conduzem ao que poderíamos designar por *imagem tropical do pensamento*. Nela se conquista uma nova região ou um novo continente, uma geografia¹³³ inusitada onde a questão «o que significa orientar-se no pensamento» receberá uma resposta radicalmente diferente, mais atenta aos seus aspectos concretos: «a nós de partir aos lugares extremos, às horas extremas, onde vivem e se erguem as mais altas verdades, as mais profundas. Os lugares do pensamento são as zonas tropicais, assombradas pelo homem tropical. Não as zonas temperadas, nem o homem moral, metódico ou moderado»¹³⁴. As imagens cartesianas e kantianas da filosofia, metódicas, circunspectas, onde um filósofo mascarado de Ariadne tece pacientemente o fio que o irá libertar do labirinto¹³⁵, são assim substituídas, em Nietzsche, pela imagem de um pensamento afirmativo, de um pensamento que dança, e que nesse movimento conquista novas regiões para o exercício do pensar.

¹³¹ LS, p. 158.

¹³² LS, p. 154.

¹³³ Em *Nietzsche e a Filosofia* anuncia-se portanto, desde logo, a vontade de conferir uma dimensão concreta à filosofia, tentativa que em *O que é a filosofia?* receberá o nome de «geofilosofia», conceito cujo teor é interrogado num capítulo autónomo e onde se procura determinar a relação da filosofia com a terra e com o território (Cf. QP, pp.82-108)

¹³⁴ NP, p. 126.

¹³⁵ NP, p. 126: «O método é em geral uma forma de nos impedir de ir a um certo lugar, ou para nos retirar a possibilidade de sair (o fio no labirinto). “E nós, nós vos imploramos obstinadamente, enforquem-vos com esse fio!».

Em *Lógica do Sentido*, por seu turno, a partir de uma leitura do estoicismo¹³⁶ e paralelamente à reinterpretação da imagem do filósofo, a superfície será a imagem do pensamento privilegiada por Deleuze: «É uma reorientação de todo o pensamento e do que significa pensar: já não há nem profundidade nem altura»¹³⁷. Nesta obra, a imagem da superfície, na continuidade que estabelece entre um direito e um avesso, possibilita o estabelecimento de uma fronteira imanente que dispensa a distinção entre o universal e o particular (altura), ou entre a substância e os acidentes (profundidade), recortando-se antes entre os corpos e as proposições¹³⁸.

Estas três determinações do sintagma «imagem do pensamento» formam-se aquando do aparecimento inicial da noção em *Nietzsche e a Filosofia* e não deixarão mais de se emaranhar nos textos de Deleuze, como no exemplo escolhido de *Lógica do Sentido*. Importa-nos sobretudo distinguir a primeira – o conjunto dos postulados prévios ao pensamento –, da terceira – a imagem em que o pensamento se projecta – uma vez que é no cruzamento entre estas duas determinações que a noção se torna operatória em Deleuze e que os problemas a que responde ganham expressão. A primeira chama a atenção para os pressupostos sobre os quais se estabelece o pensamento, e que apresentam um cariz implícito, tácito, minando do interior a filosofia antes mesmo de esta começar. Na segunda, imagem do pensamento significa, antes de mais, uma *stimmung* – se nos é permitida a utilização de um conceito proveniente de uma tradição radicalmente distinta¹³⁹ –, uma paisagem povoada de direcções, tonalidades, ritmos, afectos, cores e intensidades. Se esta paisagem dará origem, no Deleuze de *O que é a filosofia?* (1991)¹⁴⁰, ao conceito de geofilosofia, o que acentua a sua dimensão geográfica e é inseparável das noções de território e desterritorialização, que surgem em 1980 com *Mil Planaltos*, no Deleuze de *Nietzsche e a Filosofia*, de *Diferença e Repetição* e de *Lógica do Sentido*, as diferentes dimensões onde se move o pensamento – altura, profundidade, superfície, – devem ser entendidas não como dimensões da natureza mas como dimensões propriamente ontológicas e

¹³⁶ Guiada pela obra de Émile Brehier, *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, Vrin, 1953.

¹³⁷ LS, p. 155.

¹³⁸ Cf. LS, p. 158.

¹³⁹ Em *Diferença e Repetição*, todavia, Deleuze utilizará a noção de «hohe Stimmung» (DR, p. 313) para evocar a região ontológica e transcendental em que se move o pensamento do eterno retorno.

¹⁴⁰ QP, pp. 82-108.

transcendentais¹⁴¹. Esta distinção não nos deve fazer esquecer que, na prática, Deleuze sobrepõe frequentemente ambas as determinações, como quando, numa entrevista de 1988, esclarece que:

«Por imagem do pensamento não entendo o método, mas qualquer coisa de mais profundo, sempre pressuposta, um sistema de coordenadas, de dinamismos, de orientações: o que significa pensar, e “orientar-se no pensamento”. De qualquer das formas, encontramos-nos sobre o plano de imanência, mas é para erguer verticalidades, endireitar-se a si mesmo, ou pelo contrário para se estender, correr ao longo da linha do horizonte, empurrar o plano cada vez mais longe?»¹⁴²

Nesta definição é visível a imbricação das duas dimensões: o conjunto dos pressupostos transformou-se subtilmente num «sistema de coordenadas», ganhando assim a dimensão visual, dramatúrgica, que permite compreender por que razão Deleuze escolhe a noção de «imagem» para designar os postulados que pré-determinam o pensamento. Por outro lado, entrevê-se aqui o curto-circuito entre a noção de imagem do pensamento e o eixo central da sua filosofia – o plano de imanência –, num gesto que ainda não estamos porém em condições de avaliar, pois não apenas esta identificação só tardiamente se estabelece no interior do sistema como é a própria trajectória que a ela

¹⁴¹ Em Deleuze, o transcendental e o ontológico coincidem frequentemente, e um dos lugares dessa reunião é a própria noção de imagem do pensamento. A sobreposição dos dois domínios não se faz porém sem uma profunda reformulação quer da noção de transcendental quer do que Deleuze entende por ontologia. Notemos que é talvez a concepção do transcendental como lugar de uma génese e não de uma simples condição – na esteira das objecções de Maimon e Fichte ao sistema kantiano – que abre o pensamento de Deleuze a uma incursão na ontologia. Esta última não deve no entanto ser entendida, à maneira heideggeriana, como uma reflexão sobre o Ser, mas como um discurso que admite uma única proposição estritamente ontológica – a univocidade do ser – e que não se distingue da filosofia: «a filosofia confunde-se com a ontologia mas a ontologia confunde-se com a univocidade do ser» (LS, p. 210). Esta questão interessa-nos unicamente do ponto de vista da «migração» de conceitos entre os dois planos, pois consideramos que ainda que a apropriação das duas etiquetas possa servir como instrumento para a colagem de Deleuze a um determinado tipo de filosofia – como evidencia a polémica entre Alain Badiou (*Deleuze. La Clameur de l'Être*, Paris, Hachette, 1997) e François Zourabichvili («Introduction inédite (2004): l'ontologique et le transcendental» in AAVV, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 5-12) –, o fundo do problema é isomorfo e que o «ontológico» e o «transcendental» são apenas os nomes genéricos desse impensado do pensamento para o qual a filosofia de Deleuze pretende apontar. Esta hipótese parece ser confirmada por José Gil quando afirma que «o campo transcendental parece confundir-se com a própria ontologia. Com efeito, estabelece-se entre os dois uma articulação tão forte que vastos domínios de um e da outra se sobrepõem (como a teoria da individuação)» in *O imperceptível devir da imanência – sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, p. 118.

¹⁴² PP, p. 202.

conduz que nos propomos interrogar ao longo da história «complicada» (*embrouillé*) da noção de imagem em Deleuze.

*

Em *Proust e os Signos*, a noção de imagem do pensamento intitula a conclusão da primeira versão da obra (1964), o que é novamente revelador da importância que Deleuze lhe confere. Exceptuando a referência a um «pensamento concreto e perigoso»¹⁴³, expressão que remete para a segunda das determinações assinaladas, imagem do pensamento significará aqui, acima de tudo, o conjunto dos pressupostos de uma certa filosofia, que Deleuze qualifica de clássica e racionalista¹⁴⁴, forma alternativa de designar a imagem dogmática do pensamento criticada em *Nietzsche e a Filosofia*.

Deleuze situa o essencial do seu audacioso argumento numa inversão da tese habitual defendida pelos comentadores da *Recherche*, que lêem a obra de Proust como a exploração da memória por um narrador «em busca do tempo perdido». Segundo Deleuze, a memória, na *Recherche*, desempenha um papel apenas secundário, pois é para o futuro que se vira a aprendizagem do narrador¹⁴⁵. Atravessando os diferentes signos que povoam o romance – mundanos, amorosos, sensíveis e artísticos¹⁴⁶ –, percorrendo-os como a multiplicidade de uma Ideia ou essência que só será desvelada no último volume – no tempo finalmente reencontrado –, o narrador aprende não através de um saber abstracto, de uma *bildung* metódica e voluntária que visaria uma verdade intemporal, mas de uma violência primeira infligida sobre as faculdades: «nós não procuramos a verdade senão no tempo, constrangidos e forçados»¹⁴⁷. A inclinação de um tom de voz numa conversa de salão, o sabor de uma madalena à hora do chá, um ricto inusitado no rosto de Albertine, o *punctum* do «pequeno pedaço (*pan*) de muro

¹⁴³ PS, p. 122.

¹⁴⁴ Cf. PS, p. 115.

¹⁴⁵ Cf. PS, p. 66-82.

¹⁴⁶ É porventura a primeira manifestação do seu gosto pela taxonomia, que a obra ulterior revelará - em IM e IT sobretudo -, apetência a que não será alheio o método da divisão, um dos aspectos do platonismo que Deleuze, à semelhança de Bergson, nunca rejeitou.

¹⁴⁷ PS, p. 118.

amarelo» que provoca a morte de Bergotte, para evocarmos apenas os exemplos mais célebres, constituem na *Recherche* os signos apreendidos pela sensibilidade, interpretados pela memória e pensados pelo pensamento¹⁴⁸, distribuição que contém assim, implícitas, o esboço de uma doutrina reformulada das faculdades e de uma nova teoria do signo.

Deleuze denomina signo o objecto do encontro contingente que, no mesmo movimento, institui a *necessidade* de o pensar¹⁴⁹. À verdade da filosofia, abstracta e arbitrária, objecto de um método e de uma boa vontade, falta simultaneamente o acaso e a necessidade, que só a força do involuntário permite congregar. Só pela violência dos signos se desencadeia o exercício transcendente, leia-se *extremo*, de cada faculdade, que as arranca ao sono dogmático de uma certa imagem do pensamento. A doutrina deleuzeana das faculdades tem portanto como ponto de partida uma nova teoria do sensível – isto é, uma «estética transcendental» – que será desenvolvida, por exemplo, nos capítulos II e V de *Diferença e Repetição* e no ensaio sobre a pintura de Francis Bacon, *Lógica da Sensação* (1981). «Orientar-se no pensamento» significa aqui aprendizagem e criação, «aventura do involuntário»¹⁵⁰, sob a coacção primeira dos múltiplos e intensivos signos que põem em movimento a sensibilidade.

Desta leitura da obra de Proust ressaltam portanto duas teses fundamentais, que retomam a crítica dos postulados da imagem dogmática do pensamento efectuada em *Nietzsche e a Filosofia*. Ao mostrar como o narrador da *Recherche* busca *malgré soi* uma verdade que é fruto do tempo, Deleuze utiliza Proust para erguer uma imagem do pensamento onde pensar não é o exercício natural de uma faculdade e onde não basta um método para a alcançar. Os dois pressupostos são inseparáveis. Se pensar fosse o exercício natural de uma faculdade então bastaria um método, enquanto hipóstase de uma boa vontade, que actualizasse essa possibilidade. Se, pelo contrário, for concebida a origem do pensamento numa violência inicial exercida sobre as faculdades, num encontro que força a pensar, então, no mesmo movimento, revela-se impossível qualquer discurso do método e desenham-se os contornos de uma aprendizagem necessariamente involuntária.

¹⁴⁸ PS, p. 123 : «O signo sensível violenta-nos : mobilizando a memória, ele põe a alma em movimento ; mas a alma por seu turno provoca o pensamento, transmitindo-lhe a pressão da sensibilidade, forçando-a a pensar a essência, como a única coisa que deve ser pensada. Eis que as faculdades entram num exercício transcendente, onde cada uma afronta e reencontra o seu próprio limite : a sensibilidade que apreende o signo ; a alma, a memória, que a interpreta ; o pensamento forçado a pensar a essência».

¹⁴⁹ Cf. PS, p. 118.

¹⁵⁰ PS, p. 119.

Ao fazer do pensamento uma aprendizagem de signos a literatura restitui-lhe aquilo que a filosofia lhe tinha retirado: «a alegria do real reencontrado»¹⁵¹. De uma certa forma, era também este o movimento ensaiado na monografia sobre Nietzsche, onde se identificava o filósofo com o artista¹⁵² e se reconhecia na obra de arte o lugar onde a criação de uma «potência do falso» anunciava uma verdade mais extrema¹⁵³. A literatura serve assim a Deleuze – como mais tarde o cinema – para transformar a filosofia e reconfigurar a imagem de pensamento que esta pressupõe, não a partir de um ponto de vista exterior, como se a obra de arte se limitasse a alegorizar uma tese preexistente¹⁵⁴, mas de uma forma imanente, operando uma crítica « eminentemente filosófica »¹⁵⁵. Arte e filosofia são concebidas como potências comuns do pensamento, que diferem apenas no seu *modo*, nas suas práticas e procedimentos de efectuação, e que produzem por conseguinte imagens que se podem iluminar e criticar, *sobre um mesmo plano*, mutuamente¹⁵⁶.

Nietzsche e a Filosofia e Proust e os Signos formam na obra de Deleuze um díptico que comunga da mesma lógica no que diz respeito à noção de imagem do pensamento. Trata-se de uma *lógica de substituição*: contra uma «imagem dogmática» e contra uma «filosofia clássica de tipo racionalista» Deleuze propõe, via Nietzsche e Proust, uma nova imagem do pensamento. O sentido exacto da noção de «imagem» não é todavia definido ou mesmo sequer interrogado por Deleuze. A nossa análise permitiu porém recortar as duas determinações primaciais de que se reveste a expressão: o conjunto de pressupostos do pensamento e a imagem em que este se projecta. De acordo com esta distinção, a nova imagem do pensamento procede, por um lado, à substituição dos postulados que enfermavam a imagem dogmática: ao pensamento como exercício natural de uma faculdade Deleuze opõe a aventura do involuntário; ao verdadeiro como universal abstracto, uma verdade concreta, fruto de uma hora e de um lugar; ao erro como efeito de forças exteriores ao pensamento, a estupidez (*bêtise*) como sua condição imanente; ao método como hipóstase de uma boa vontade a aprendizagem infligida pelo encontro com os signos (Proust) ou pela violência selectiva da cultura (Nietzsche). Por

¹⁵¹ PS, p. 118.

¹⁵² Cf. NP, p. 125.

¹⁵³ Cf. NP, p. 119.

¹⁵⁴ Como defende Jacques Rancière em «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?» in *Gilles Deleuze, une vie philosophique*, (dir, Éric Alliez), Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998, pp. 525-536.

¹⁵⁵ PS, p. 122.

¹⁵⁶ Em *O que é a filosofia?* Deleuze teorizará a filosofia, a arte e a ciência como três formas distintas de pensamento que, sem qualquer hierarquia, traçam um plano contra o caos. Cf. em especial pp. 189-206.

outro lado, no que concerne a imagem em que o pensamento se projecta, as imagens ascensionais, metódicas e temperadas do pensamento dão lugar, por exemplo, às imagens de um pensamento «extremo» (Nietzsche) ou «concreto e perigoso» (Proust). Desta lógica de substituição infere-se que para Deleuze o pensamento possui diferentes imagens possíveis, quer ao nível dos postulados que o pré-determinam quer ao nível das imagens que convoca: ao propor uma nova imagem reúnem-se as condições que tornam possível a transformação do pensamento, ou seja, a irrupção do novo: ao orientar a sua crítica para os alicerces escondidos da filosofia Deleuze visa redesenhar os próprios contornos da disciplina.

Em 1968 porém, com a publicação de *Diferença e Repetição*, o desenho deste problema sofrerá consideráveis alterações. Trata-se de uma obra seminal no percurso filosófico de Deleuze, obra onde pela primeira vez não se disfarça sob os trajes de comentador¹⁵⁷ e onde se ergue um projecto ontológico que não faz a apologia de uma nova imagem do pensamento mas de um «pensamento sem Imagem»¹⁵⁸. Torna-se portanto imprescindível examinar as razões de tão ampla transformação, restituindo a eventual coerência secreta daquilo que, em aparência, se apresenta como uma evidente contradição.

*

Na letra do texto de *Diferença e Repetição* só por uma vez encontramos vestígios da lógica de substituição de imagens de pensamento presente em *Nietzsche e a*

¹⁵⁷ O jovem Deleuze, aquele que poderemos situar entre a primeira monografia sobre Hume, de 1953, e a tese complementar publicada em 1968 *Espinosa e o problema da expressão*, disfarçara-se até *Diferença e Repetição* de historiador da filosofia. O termo «disfarce» justifica-se por nesses textos se ter reconhecido uma espécie particular de comentário filosófico, que o próprio Deleuze qualificou, de forma prosaica, como pressupondo uma «imaculada concepção» (PP, p 15.). Este método caracteriza-se por operar torções e *per-versões* dos textos tutores, constituindo-se como uma forma de ventriloquismo, de acordo com a teoria do discurso indirecto livre que Deleuze esboçará em *A imagem-movimento* a propósito do cinema de Pasolini, mas que se pode ser lida como um esclarecimento suplementar às suas incursões na história da filosofia. O discurso indirecto livre é aí definido como uma «enunciação inscrita num enunciado que depende ele próprio de uma outra enunciação» (IM, p.106), procedimento que dificulta, ou torna mesmo impossível, a identificação do sujeito do enunciado, pois a segunda enunciação transforma e reflecte a primeira a partir das suas próprias coordenadas.

¹⁵⁸ DR, p. 173.

Filosofia e Proust e os Signos: «é necessário confrontar a imagem clássica do pensamento a uma outra imagem, a que sugere o renascimento actual da ontologia»¹⁵⁹. Deslize de pluma de Deleuze, que em todas as outras páginas pugnara veementemente por um pensamento sem Imagem? Ou sintoma de uma ferida aberta no coração do sistema, como indicia a teoria da imagem que percorre subterraneamente *Diferença e Repetição*, bem como o desenvolvimento ulterior do seu pensamento, que confrontará sucessivamente a filosofia às imagens da pintura (Bacon), do cinema e da televisão (Beckett), e que simultaneamente não cessará de propor novas imagens do pensamento, como as de «corpo-sem-órgãos» e de «rizoma»?

À semelhança do que acontecia nos estudos sobre Nietzsche e Proust, Deleuze consagra à «imagem do pensamento» um capítulo inteiro de *Diferença e Repetição*. Mas, mais do que um simples capítulo, estamos perante o seu núcleo central, o olho do turbilhão. Em 1988, numa entrevista concedida a Raymond Bellour e François Edwald, Deleuze confirmará esta importância «É o verdadeiro objecto de *Diferença e Repetição*, a natureza dos postulados da imagem do pensamento»¹⁶⁰. Dois anos antes, no texto dactilografado que servirá, em 1994, de prefácio à edição americana, Deleuze acentua esta intuição, que lhe parece ter surgido apenas retrospectivamente, reiterando que é a transformação na imagem do pensamento que funciona como condição para a descoberta dos dois conceitos que intitulam a obra:

«em *Diferença e Repetição*, esta investigação [da imagem do pensamento] autonomiza-se, e torna-se a condição para a descoberta dos dois conceitos. É também o capítulo III que me parece *agora* o mais necessário e o mais concreto, introduzindo os livros seguintes, até aos trabalhos com Guattari, quando invocámos para o pensamento um modelo vegetal de rizoma em oposição ao modelo da árvore, um pensamento-rizoma em vez de arborescente»¹⁶¹

É portanto em *Diferença e Repetição* que, pela primeira vez, Deleuze examinará detalhadamente a expressão, o que implicará quer a definição precisa do problema a que ela visa responder quer o exame crítico da noção de «imagem», que, como verificámos, era susceptível de receber diferentes interpretações.

¹⁵⁹ DR, p. 253.

¹⁶⁰ PP, p. 204.

¹⁶¹ RF, p. 283 (nós sublinhamos).

Teremos assim, em primeiro lugar, o reconhecimento por Deleuze que o problema da imagem do pensamento é o problema do começo em filosofia¹⁶². Não surpreende que esta identificação tenha lugar em *Diferença e Repetição*: Deleuze quer construir a partir do zero a sua filosofia e, de maneira clássica, pergunta-se como começar. Dos ensaios sobre Nietzsche e Proust retirara a lição que a filosofia é refém de uma imagem do pensamento que importa transformar, substituir. Em *Diferença e Repetição* o adversário mantém-se, e aparentemente não mudou de nome: a «imagem dogmática ou ortodoxa, imagem *moral*»¹⁶³. Só que uma diferença de monta se introduziu, subreptícia: as imagens do pensamento deixam, para Deleuze, de se suceder consoante o tipo de filosofia em jogo – racionalista, empirista, etc – para se tornarem numa «única Imagem em geral que constitui o pressuposto subjectivo da filosofia no seu conjunto»¹⁶⁴.

A maiúscula marca a emergência da nova noção, permitindo demarcá-la da anterior. Das determinações que definiam precedentemente a imagem do pensamento, Deleuze parece seleccionar a sua primeira versão – a imagem como conjunto dos pressupostos do pensamento – matizando-a porém com um importante traço da segunda: tratam-se de pressupostos subjectivos, isto é, «envoltos num *sentimento* em vez de o serem num conceito»¹⁶⁵. Um outro lance – sem dúvida o mais importante – diferencia a «Imagem» de *Diferença e Repetição* da dos ensaios sobre Nietzsche e Proust: os diferentes pressupostos ou postulados da imagem dogmática do pensamento ganham uma designação que já não nomeia apenas o seu conjunto mas a própria operação formal que os engendra, o que autoriza Deleuze, por um lado, a afirmar que a Imagem constitui o «pressuposto subjectivo da filosofia no seu conjunto» e, por outro, a analisar separadamente os diferentes pressupostos enquanto oito manifestações de um mesmo princípio latente.

A noção de Imagem parece ser assim explorada na direcção do seu sentido mais geral, ou seja, enquanto *representação*. Deleuze situa a origem dos pressupostos subjectivos da filosofia no senso comum. A filosofia elimina no seu combate contra a *doxa* os pressupostos objectivos mas guarda determinados pressupostos subjectivos, a

¹⁶² Cf. DR, p. 169.

¹⁶³ DR, p. 172 (nós sublinhamos).

¹⁶⁴ DR, p. 172.

¹⁶⁵ DR, p. 169 (nós sublinhamos).

saber, as proposições implícitas do que significa pensar, ser e eu (*moi*)¹⁶⁶. No exemplo cartesiano escolhido por Deleuze: «quando o filósofo diz “Eu penso, logo sou”, ele pode supor que esteja implicitamente compreendido o universal das suas premissas, o que ser e pensar querem dizer...»¹⁶⁷. A imagem do pensamento será, nesta nova acepção, não apenas o conjunto dos pressupostos que se tomam por universalmente partilhados mas, antes de mais, a própria forma desse discurso, a operação que o engendra: «A imagem do pensamento não é senão a figura sob a qual se universaliza a *doxa* elevando-a ao nível racional»¹⁶⁸. A elevação e a universalização são ambos procedimentos de *representação*, conceito que fora definido em *A filosofia crítica de Kant* (1963), em termos gerais, como a «retomada (*reprise*) activa do que se apresenta»¹⁶⁹. Em *Diferença e Repetição* a imagem do pensamento declina-se, por conseguinte, como a forma da representação, constituindo para Deleuze o impedimento maior, porque tácito, a um verdadeiro começo em filosofia: «Quando a filosofia assegura o seu começo em pressupostos implícitos ou subjectivos, ela pode, portanto, fingir-se inocente, pois nada guardou, salvo, é verdade, o essencial, isto é, a forma deste discurso»¹⁷⁰. A conclusão que Deleuze retira não poderia ser mais clara: a imagem do pensamento será entendida como «não-filosofia», um pensamento digno desse nome terá em primeiro lugar de partir de uma «crítica radical da Imagem e dos postulados que ela implica»¹⁷¹. Só assim se poderá responder à exigência inaugural (socrática) da filosofia, aquela que tinha como desígnio construir um discurso inteiramente distinto da opinião (*doxa*). Já não basta a Deleuze, como sucedia nos ensaios sobre Nietzsche e Proust, advogar uma nova imagem do pensamento para a filosofia: imbuída doravante de um valor nitidamente pejorativo, tornando-se o outro nome de uma tradição filosófica com que importa definitivamente romper¹⁷², a imagem do pensamento deve ser combatida mediante a elaboração de um pensamento sem Imagem.

Qual a razão que permite explicar tão ampla reconfiguração do problema? A crítica da «Imagem» em *Diferença e Repetição* parece ser indissociável do inquérito de natureza transcendental a que é submetida a noção. O motivo transcendental não surge

¹⁶⁶ Cf. DR, p. 171.

¹⁶⁷ DR, p. 170.

¹⁶⁸ DR, p. 176.

¹⁶⁹ PCK, p. 15, que se deve cotejar com DR, p. 79.

¹⁷⁰ DR, p. 170.

¹⁷¹ DR, p. 173.

¹⁷² Nos *Dialogues*, de 1977, Deleuze chega ao ponto de identificar a imagem do pensamento com a própria filosofia: «Uma imagem do pensamento, nomeada filosofia, constituiu-se historicamente e impede perfeitamente as pessoas de pensarem», p. 20.

porém *ex nihilo* na filosofia de Deleuze. Todas as suas publicações anteriores continham em gérmen essa preocupação, que sobressai particularmente quando notamos que até na primeira monografia, consagrada a Hume, ou seja, no campo aparentemente pouco propício e até antagónico do empirismo, Deleuze encontrava traços de uma reflexão de índole transcendental. Nessa obra, colocava-se o problema da constituição do sujeito e mostrava-se como, em Hume, o espírito se transforma em condição humana por intermédio da síntese do hábito enquanto actividade da imaginação:

«A imaginação, de simples colecção, torna-se uma faculdade; a colecção distribuída torna-se um sistema. O dado é retomado por um movimento que ultrapassa (*dépasse*) o dado; o espírito torna-se natureza humana»¹⁷³

Ao chamar a atenção, 1953, para um movimento que, no seio da própria experiência, aponta já para algo que a ultrapassa, isto é, ao traçar rigorosamente a diferença entre os termos e as relações que os constituem¹⁷⁴, Deleuze lê o empirismo do filósofo escocês a partir de um inesperado ponto de vista transcendental, operação que o conduzirá mais tarde à criação do «método» que escolheu para designar a sua filosofia: um empirismo transcendental. De modo similar, os ensaios sobre Bergson, Nietzsche, Proust e Kant reflectem, em graus e circunstâncias diversas, o pendor transcendental da filosofia de Deleuze, essa preocupação constante de «abrir para além do dado um novo horizonte não dado»¹⁷⁵, como se afirma na *Apresentação de Sacher-Masoch* (1967), outra das monografias do mesmo período.

O método transcendental não tinha sido porém explicitamente aplicado ao problema da imagem do pensamento, ainda que a escolha do termo «pressupostos» para nomear os diferentes postulados recenseados o pudesse indiciar e ainda que, num texto essencial de 1966 sobre *As palavras e as coisas* de Foucault encontrássemos já a antecipação implícita desta mutação. Deleuze aproximava aí a noção de imagem do pensamento da de *episteme* foucaultiana, definindo-a como o lugar das condições que determinam o pensamento e que configuram para o seu exercício uma topologia secreta,

¹⁷³ ES, p. 100.

¹⁷⁴ ES, p. 121: «se chamamos experiência a colecção de percepções distintas, devemos reconhecer que as relações não derivam da experiência; elas são o efeito dos princípios de associação, dos princípios da natureza humana que, na experiência, constitui um sujeito capaz de ultrapassar a experiência».

¹⁷⁵ PSM, p. 28.

subterrânea. Para Deleuze, Foucault empreendia nos seus diferentes trabalhos um «estudo do “subsolo” sobre o qual se exerce o pensamento, e no qual ele mergulha para formar os seus conceitos»¹⁷⁶, método que se afastava do estudo histórico ou sociológico das opiniões para se concentrar sobre as condições que as tornam possíveis, isto é, sobre a imagem do pensamento que organiza «os acontecimentos do pensamento puro, acontecimentos radicais ou transcendentais que determinam numa determinada época um espaço do saber»¹⁷⁷.

Diferença e Repetição tematizará, pela primeira vez, esta ligação, estabelecendo uma afinidade indubitável entre as noções de Imagem e de campo transcendental¹⁷⁸ e demonstrando, simultaneamente, porque razão já não se pode recorrer a uma simples lógica de substituição de imagens do pensamento:

«Quando a filosofia encontra o seu pressuposto numa imagem do pensamento que pretende valer de direito, não podemos, então, contentar-nos em opor-lhe factos contrários. É preciso conduzir a discussão no mesmo plano de direito e saber se esta imagem não trai a própria essência do pensamento como pensamento puro. Na medida em que vale de direito, esta imagem pressupõe uma determinada repartição do empírico e do transcendental; e o que é preciso julgar é esta repartição, *este modelo transcendental implicado na imagem*»¹⁷⁹

De inspiração claramente kantiana, esta crítica situa o problema da imagem do pensamento num plano de direito. Os diferentes postulados da imagem do pensamento serão assim objecto de um inquérito transcendental que encontra na própria noção de Imagem o seu princípio genético e formal: «Em todos os postulados da imagem dogmática, reencontramos a mesma confusão, que consiste em elevar ao transcendental uma simples figura do empírico, deixando cair no empírico as verdadeiras estruturas do transcendental»¹⁸⁰. Se Deleuze louva, por um lado, a descoberta kantiana do «prodigioso domínio do transcendental»¹⁸¹, não hesita, por outro, a levantar uma

¹⁷⁶ ID, p. 129.

¹⁷⁷ ID, p. 129.

¹⁷⁸ A noção de «campo transcendental» só surge em *Lógica do Sentido* (1969), quando, seguramente como consequência da sua leitura de Husserl, Deleuze apõe «campo» ao «transcendental» de DR (1968). Do ponto de vista do problema que temos em mãos esta nuance é de somenos importância, pelo que utilizaremos indiferentemente uma ou outra expressão.

¹⁷⁹ DR, p. 174. Nós sublinhamos.

¹⁸⁰ DR, pp. 200-201.

¹⁸¹ DR, p. 176.

objecção relativamente ao modo como o filósofo alemão decalca as suas estruturas à *imagem* dos campos empíricos correspondentes, isto é, dos actos e das formas de uma consciência psicológica, operação particularmente visível na primeira edição da *Crítica da Razão Pura*¹⁸².

Todos os postulados da imagem dogmática do pensamento se deduzem deste procedimento geral de cópia que Deleuze nomeia Imagem. A duplicação reflexiva, mimética, especular, dos elementos do senso comum num plano superior, traduzir-se-á na própria estrutura dual dos postulados, que assumem uma forma natural e uma forma filosófica¹⁸³. Os postulados assinalados em *Diferença e Repetição* retomam e aprofundam os de *Nietzsche e a Filosofia* e de *Proust e os Signos*, mas são agora acompanhados de uma análise transcendental que desvela na noção de Imagem o seu princípio latente, o que se reflectirá no valor claramente pejorativo que Deleuze confere ao campo lexical e semântico adjacente ao da noção – sombra, projecção, decalque, cópia, fantasma, ilusão, negativo, semelhança. Questionar a imagem dogmática do pensamento será, doravante, não apenas criticar os seus postulados mas denunciar a *passerelle* que a Imagem estabelece entre os domínios do transcendental e do empírico e que se funda sob o modelo da reconhecimento.

A reconhecimento é definida por Deleuze como o exercício concordante de todas as faculdades sobre um objecto supostamente idêntico¹⁸⁴. A imagem dogmática do pensamento parte, desde logo, de três pressupostos: que pensar é reconhecer, que as faculdades se reúnem num exercício concordante e que o objecto se apresenta sob a forma da identidade. Nesta imagem clássica da filosofia recusam-se para Deleuze as proposições do senso comum mas mantêm-se invariavelmente a sua *forma*. Purgada dos seus pressupostos objectivos, a filosofia não se distingue da *doxa* pois o seu começo arrasta ainda pressupostos subjectivos. É nítido o *modus operandis* da Imagem: o facto apenas empírico ou quotidiano de uma actividade de reconhecimento (isto é uma cadeira, olá Teeteto) é elevado arbitrariamente a modelo transcendental, ou seja, a uma teoria do pensamento puro; concomitantemente, o senso comum é *duplicado* na forma purificada de um Cogito, que, na versão kantiana, regula a colaboração de todas as faculdades e assegura a identidade quer ao Eu (*Moi*), quer ao objecto, que reflectirá essa

¹⁸² Cf. DR, pp. 176-177.

¹⁸³ DR, p. 217: «Se cada postulado tem duas figuras, é porque ele é uma vez natural e uma vez filosófico; uma vez no arbitrário dos exemplos e uma vez no pressuposto de essência».

¹⁸⁴ DR, p. 174.

identidade subjectiva. Segundo Deleuze, o senso comum é um princípio estático, pois «tal como não somos o Eu universal, não nos encontramos diante do objecto qualquer universal»¹⁸⁵, pelo que será necessária uma instância dinâmica – o bom senso – que assegure a individualização do Eu e a determinação particular do objecto em cada situação. Na imagem dogmática do pensamento, o bom senso «tem em conta a parte das coisas (*fait la part des choses*)»¹⁸⁶, mediatizando e uniformizando as diferenças. Princípios complementares, o senso comum e o bom senso formam para Deleuze as duas metades da *doxa*¹⁸⁷.

Este modelo da reconhecimento consubstancia-se para Deleuze naquele que é um postulado mais geral, o da representação¹⁸⁸. Se a reconhecimento pressupõe um mundo verídico, idêntico a si, homogêneo, a representação tornará possível essa identidade no plano do conceito: «O prefixo RE- na palavra representação significa a forma conceptual do idêntico que subordina as diferenças»¹⁸⁹. Identidade que, pressupondo a unidade do Cogito, declinará todas as diferenças sob a forma da oposição no conceito, da semelhança na percepção e da analogia no julgamento¹⁹⁰. O postulado da representação não constitui apenas mais um dos postulados mas, mais profundamente, aquele que condensa os restantes, a sua instância produtora: a representação é o outro nome da Imagem, a Imagem é como que o processo e a forma da representação¹⁹¹. Na conclusão a *Diferença e Repetição*, que pode ser lida na sua globalidade como uma crítica da razão representativa, o diagnóstico de Deleuze não poderia ser mais claro, deixando no mesmo lance entrever – significativamente – a equivalência entre *um*

¹⁸⁵ DR, p. 291.

¹⁸⁶ DR, p. 289.

¹⁸⁷ DR, p. 175.

¹⁸⁸ DR, p. 180.

¹⁸⁹ DR, p. 79.

¹⁹⁰ Cf. DR, p. 180.

¹⁹¹ Os diferentes pressupostos têm a forma do «toda a gente sabe..., ninguém pode negar» que é «a forma da representação e o discurso do representante» (DR, p. 170). Deste pressuposto decorrem portanto todos os outros, que não fazem mais do que o preencher. Ressalve-se que a representação é em Deleuze um princípio geral que sofre diversas mutações consoante o contexto que descreve e os adversários em que se encarna (e que, em *Diferença e Repetição* são sobretudo cinco: Platão, Aristóteles, Descartes, Leibniz e Hegel). Podemos no entanto distinguir, de forma necessariamente provisória, dois sentidos de «representação» em *Diferença e Repetição*: por um lado, o regime quádruplo (identidade concebida, semelhança percebida, oposição imaginada, analogia julgada) que, sob a acção do princípio de identidade, desnatura o conceito de diferença; por outro, o outro nome da Imagem dogmática do pensamento, o dispositivo formal que engendra os seus vários pressupostos. Só assim se poderá compreender porque motivo para Deleuze a representação é simultaneamente o lugar da ilusão transcendental sob quatro formas interpenetradas (DR, p. 341) e o 4º pressuposto da imagem dogmática do pensamento, pressuposto que contém porém a razão dos restantes (DR, p. 217).

determinado tipo de imagens e a história da representação: «a história do mais longo erro é a história da representação, a história dos ícones»¹⁹².

A forma mais geral da representação declina-se no primeiro postulado da imagem dogmática assinalado em *Diferença e Repetição*: pressuposição de um pensamento natural e de uma boa vontade do pensamento. O senso comum mascara-se assim, filosoficamente, com o pomposo nome de *cogitatio natura universalis*, e é atacado por Deleuze nos mesmos termos da sua crítica da reconhecimento: que todos os homens saibam pensar é um simples «gracejo»¹⁹³ que não pode ser projectado no plano de direito de uma teoria do pensamento *puro*. Puro significa aqui despojado de elementos empíricos, ou, como na formulação de *O que é a filosofia?*, que não se confunda com os «acidentes do cérebro» e as «opiniões históricas»¹⁹⁴. Paralelamente, segundo a imagem dogmática, a inclinação natural de todos os homens para o pensamento é inseparável da sua hipotética afinidade com o verdadeiro, que estabelece assim uma relação *a priori*, constitutiva, entre o pensamento e a verdade. Para Deleuze, a imagem dogmática revela deste modo o seu fundamento moral, pois só «só a Moral é capaz de nos persuadir que o pensamento tem uma boa natureza, e o pensador, uma boa vontade, e só o Bem pode fundar a suposta afinidade do pensamento com o Verdadeiro»¹⁹⁵.

No ensaio sobre Nietzsche, como tivemos oportunidade de observar, a *cogitatio natura universalis* produzia dois outros postulados, o do método e o do erro: a possibilidade de pensar actualizar-se-ia num método que conjurasse o erro, traçando *a priori* uma regra para encontrar as soluções; paralelamente, um pensamento naturalmente inclinado para a verdade encontraria no erro o seu negativo de direito, mas apenas como efeito de forças exteriores. No que concerne ao método, Deleuze frisa em *Diferença e Repetição* que «nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender – que amores tornam alguém bom em latim, por meio de que encontros se é filósofo, em que dicionários se aprende a pensar»¹⁹⁶, esboçando uma teoria da aprendizagem que é indissociável de uma doutrina reformulada das faculdades e da renúncia ao modelo do saber. Relativamente ao erro, Deleuze já não se contenta em propor a sua substituição

¹⁹² DR, p. 385. O capítulo II do presente estudo terá como objecto a teoria da imagem que paradoxalmente permite a Deleuze, em *Diferença e Repetição*, anunciar o derrube da representação, e nos servirá assim para clarificar a ideia de um «pensamento sem Imagem».

¹⁹³ DR, p. 173.

¹⁹⁴ QP, p. 40.

¹⁹⁵ DR, p. 172.

¹⁹⁶ DR, p. 215.

pela estupidez ou pela loucura como exemplos possíveis das forças negativas do pensamento, mas demonstra, de acordo com a nova aceção da noção de Imagem, como o erro forma um conceito híbrido que resulta de uma questionável repartição entre o empírico e o transcendental¹⁹⁷. Neste sentido, o conceito de erro é criticado por resultar da operação geral de decalque que caracteriza a Imagem dogmática: simples facto empírico ou banalidade do quotidiano – dizer «bom dia Teodoro» quando é Teeto que passa¹⁹⁸ – o erro transforma-se numa estrutura transcendental que, condição mais larga que o condicionado¹⁹⁹, englobará e representará todos os outros efeitos de forças supostamente exteriores, como a maldade, a mesquinhez (*bassesse*) ou a estupidez. Para Deleuze, são estas as verdadeiras estruturas do pensamento e a «paisagem do transcendental» deve ser animada mediante a introdução do lugar do «tirano, do escravo e do imbecil – sem que o lugar se *assemelhe* àquele que o ocupa e sem que o transcendental seja *decalcado* sobre as figuras empíricas que torna possíveis»²⁰⁰.

Para Deleuze, «o erro só ganha um sentido quando o jogo do pensamento deixa de ser especulativo para se tornar uma espécie de jogo radiofónico»²⁰¹. De acordo com esta imagem pensar seria encontrar a boa resposta, descobrir a verdade de uma solução preexistente: sob o modelo geral da reconhecimento, o verdadeiro e o falso são neste regime uma questão de adequação. A verdade seria assim proposicional, ou seja, encontraria na relação de designação o seu lugar, e o sentido seria o seu duplo neutralizado e indefinido²⁰². Se, no ensaio sobre Nietzsche, Deleuze tinha demonstrado a necessidade de substituir a categoria de verdade pela de sentido, em *Diferença e Repetição* sublinha que o sentido não pode ser reduzido, como no formalismo lógico do século XX, a uma simples cópia das proposições correspondentes: «extraíndo um *duplo* da proposição, invocou-se um simples *fantasma*. Assim definido o sentido é apenas um *vapor*

¹⁹⁷ DR, p. 194: «Daí o carácter híbrido deste insípido conceito, que não pertenceria ao pensamento puro se este não fosse desencaminhado de *fora*, mas que não resultaria deste fora se não estivesse *no* pensamento puro». Cf. igualmente QP, p. 53 que demonstra como em Descartes «o erro é o movimento infinito que recolhe todo o negativo». Contra o erro, Deleuze traça desde DR uma genealogia de noções rivais (p. 195), e, ao longo da sua obra, preferir-lhe-á o motivo kantiano da ilusão, que se configura no seu entender como o principal obstáculo à instauração da imanência (QP, p. 50).

¹⁹⁸ DR, p. 195.

¹⁹⁹ Aludimos a uma das críticas recorrentes de Deleuze ao modo como a imagem dogmática constitui um campo transcendental e a que teremos oportunidade regressar.

²⁰⁰ DR, p. 196 (nós sublinhamos). Interessa-nos apenas evidenciar o procedimento de decalque na construção do transcendental. Sobre a razão pela qual Deleuze reconhece na estupidez ou na maldade as verdadeiras estruturas transcendentais cf. DR, 196-198.

²⁰¹ DR, p. 195.

²⁰² Cf. DR, p. 217.

movendo-se no limite das coisas e das palavras»²⁰³. Ao fazer do sentido uma simples condição exterior da verdade cai-se uma vez mais no erro que atravessa todos os postulados da imagem dogmática: decalca-se o campo transcendental à imagem do campo empírico. Deleuze pugna por um transcendental verdadeiramente genético que mostre como a verdade é afectada, produzida e metamorfoseada pela introdução da instância do sentido, o que implicará portanto uma nova repartição do transcendental e do empírico: «o sentido é a génese ou a produção do verdadeiro, e a verdade é apenas o resultado empírico do sentido»²⁰⁴. *Lógica do Sentido* é em grande parte consagrado a esta complexa e delicada tarefa, que a cada passo se confronta com os escolhos de uma teologia negativa²⁰⁵.

Um derradeiro postulado assinalado por Deleuze revela a operação de cópia que caracteriza a imagem dogmática do pensamento. Recuperando, nas suas linhas gerais, a crítica de Bergson dos falsos problemas, já analisada em *O bergsonismo* (1966) – e que constitui um dos princípios essenciais da *ars philosophica* de Deleuze, como evidencia o seu aparecimento precoce desde a monografia sobre Hume²⁰⁶ – este postulado põe em relevo o facto da imagem dogmática se limitar novamente a «decalcar os problemas e as questões sobre as proposições correspondentes que servem ou podem servir de respostas»²⁰⁷. Impede-se desta forma a génese do pensamento pois circunscreve-se a filosofia ao domínio restrito das soluções, deixando a região dos problemas intacta, *naturalizada*, pairando como a *sombra* das proposições. Ora, para Deleuze, a actividade do pensamento só começa quando a prova do verdadeiro e do falso se instala no coração mesmo dos problemas: um problema não é nunca *dado*, engendrado *a posteriori* pela inversão de uma proposição, mas tem de ser colocado. A ordem de um problema filosófico é a da invenção e da criação, não a da resolução, como num jogo radiofónico ou num exercício escolar. Deleuze demonstra assim como a operação de rebatimento

²⁰³ DR, p. 203 (nós sublinhamos). Escondida sob outra terminologia – onde a verdade é equiparada a «extensão» e o sentido a «intensão» – encontramos a continuação deste debate contra Frege e Russel em QP, p. 129: «Por exemplo, o conceito de um só elemento, o conceito de Napoleão I, tem por intensão “o vencedor de Iena”, o “derrotado de Waterloo”...Vê-se bem que nenhuma diferença de natureza separa aqui a intensão e a extensão, uma vez que ambas dizem respeito à referência, sendo a intensão apenas condição de referência e constituindo uma endo-referência da proposição, enquanto a extensão constitui a exo-referência. Ninguém sai da referência elevando-se até à sua condição; permanece-se na extensionalidade».

²⁰⁴ DR, p. 200.

²⁰⁵ DR, p. 201: «Não é de admirar que seja mais fácil dizer o que o sentido não é do que dizer aquilo que ele é».

²⁰⁶ ES, p. 119: «Em filosofia, a questão e a crítica da questão são uma única coisa ; ou, se se preferir, não existe uma crítica das soluções, mas apenas uma crítica dos problemas».

²⁰⁷ DR, p. 204.

funciona no plano de constituição dos problemas mediante uma técnica de inversão e interrogação. A imagem dogmática é aqui vítima de uma dupla ilusão: natural, por um lado, pois por intermédio da técnica da interrogação cria os problemas *à imagem* das proposições; filosófica, por outro, pois modela a forma dos problemas sobre a *forma de possibilidade* das proposições, isto é, sobre a possibilidade lógica de receberem uma solução²⁰⁸.

Cópia, decalque, sombra, duplo, fantasma: Deleuze mobiliza o campo lexical e semântico adjacente à noção de Imagem e investe-o pejorativamente, de forma a evidenciar a origem impura dos diferentes postulados. O inquérito transcendental a que Deleuze submete a noção mostra assim como por detrás de cada postulado operava o mesmo dispositivo, «uma única Imagem em geral que constitui o pressuposto subjectivo da filosofia no seu conjunto». Imagem que, ao decalcar o campo transcendental a partir do campo empírico correspondente, desfigura o plano de direito do pensamento e produz as múltiplas ilusões que ganham corpo nos oito postulados. De forma a não incorrer nesse equívoco, a filosofia de Deleuze tentará um começo sem pressupostos, um verdadeiro começo, a que dará o nome de um pensamento sem Imagem.

É importante salientar que a aparente contradição deste «pensamento sem Imagem» com a «nova imagem do pensamento» proposta nos ensaios sobre Nietzsche e Proust é apenas terminológica, não correspondendo a uma alteração substantiva do pensamento de Deleuze. Em *Diferença e Repetição* mantém-se o essencial da crítica dos postulados desenvolvida anteriormente, com a diferença que a noção de «Imagem» se precisou, designando doravante como que o emblema da «representação», o procedimento de cópia do campo transcendental e, *a fortiori*, o conjunto global dos pressupostos do pensamento. No seu *opus magnum*, Deleuze descobre, por outras palavras, que a nova imagem do pensamento só pode advir, paradoxalmente, de um «pensamento sem Imagem», noção complexa que é necessário aprofundar.

*

²⁰⁸ Cf. DR, p. 207-208.

Se a análise dos diferentes pressupostos deixou já entrever, negativamente, o que pode ser o pensamento sem Imagem defendido por *Diferença e Repetição*, torna-se agora necessário abordá-lo positivamente. Uma vez que Deleuze recusa um pensamento que se dá uma imagem prévia do que significa pensar – inata, natural, premeditada, metódica, moral – tem de oferecer uma alternativa para o seu começo. Referindo-se à correspondência epistolar entre Jacques Rivière e Antonin Artaud, Deleuze mostra como o segundo sabe «que o problema não é dirigir, nem aplicar metodicamente um pensamento preexistente por natureza e de direito, mas de fazer com que nasça aquilo que ainda não existe (...) pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar “pensar no pensamento”»²⁰⁹. Não podendo limitar-se a actualizar uma possibilidade preexistente o pensamento não existirá antes do *encontro* com um fora que força a pensar. O pensamento sem Imagem torna-se assim indissociável de uma teoria do encontro (*rencontre*) que evidencie como o pensamento nasce «por arrombamento, do fortuito no mundo»²¹⁰.

Diferença e Repetição desenvolve neste sentido uma teoria do pensamento que completa a esboçada em *Proust e os Signos*, onde se defendia que «o leitmotiv do Tempo reencontrado é a palavra *forçar*: as impressões que nos forçam a olhar, os encontros que nos forçam a interpretar, as expressões que nos forçam a pensar»²¹¹. Mas nem todas as impressões, encontros, ou expressões forçam o pensamento. Socorrendo-se de um texto da *República* de Platão, Deleuze distingue entre as coisas que deixam o pensamento tranquilo e aquelas que forçam a pensar²¹². Enquanto as primeiras são objectos da reconhecimento, inscrevendo-se portanto no âmbito da imagem dogmática do pensamento, as segundas possibilitam o traçado de um pensamento que não se pressupõe a si mesmo. Não se trata, reiteremos, de negar a existência de actos de reconhecimento, mas de questionar a sua elevação ilegítima a uma teoria do pensamento puro, de distinguir cuidadosamente reconhecer e pensar, *quid facti* e *quid juris*.

O que força a pensar é um *sentiendum*: aquilo que só pode ser sentido. Se, no modelo da reconhecimento, o sensível é um objecto que, sob a regulação do senso comum

²⁰⁹ DR, p. 192.

²¹⁰ DR, p. 181.

²¹¹ PS, p. 117.

²¹² DR, p. 181 e PS, p. 122.

pode também ser visado por outras faculdades²¹³, na teoria do encontro o *sentiendum* de Deleuze não pressupõe ainda o exercício de outras faculdades, pela simples razão de que é ele que as irá engendrar, começando precisamente por fazer «nascer a sensibilidade no sentido»²¹⁴. O *sentiendum* não é o sensível mas o *ser do sensível*: «não é uma qualidade, mas um signo. Não é um ser sensível, mas o ser do sensível. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dado»²¹⁵. Se o empirismo de Deleuze privilegia a sensibilidade não estamos todavia perante um empirismo clássico, no qual o sensível seria fonte de representações ou sensações. O que força a pensar não é o sensível nas suas qualidades e extensões – ou seja, o sensível de um ponto de vista empírico – mas aquilo que no encontro *intensivo* força a faculdade a elevar-se a um exercício superior, a atingir o seu limite, a sua paixão e a sua potência. A faculdade encontra assim o seu domínio próprio, a sua diferença irreduzível face às outras faculdades. Neste movimento forçado visa-se não o sensível, mas as *condições do sensível* que o signo anuncia.

Num segundo momento o *sentiendum* transforma-se em *memorandum*: «eis, portanto, que a sensibilidade, forçada pelo encontro a sentir o *sentiendum*, força a memória, por sua vez, a recordar-se do *memorandum*, daquilo que só pode ser lembrado»²¹⁶. Aquilo que só pode ser recordado não é o passado, mas o *ser do passado*, o passado *em si*. Em *Proust e os Signos* Deleuze mostrava como o narrador, ao degustar a madalena, se recordava involuntariamente de Combray não como um antigo presente – o que pressuporia a colaboração de outras faculdades, como a percepção, ou a memória voluntária – mas «tal como ele não poderia ser vivido : não em realidade, mas na sua verdade (...) isto é, não como uma simples semelhança entre um presente que é actual e um passado que foi presente; nem mesmo uma identidade entre os dois momentos; mas, para além, o *ser em si do passado*, mais profundo que todo o passado que passou, que todo o presente que foi»²¹⁷. A distinção entre memória voluntária e memória involuntária presente em *Proust e os Signos* – distinção que recobre parcialmente as duas formas de memória em Bergson – transforma-se assim, em

²¹³ DR, p. 182: «o sensível, na recognição, nunca é o que o que só pode ser sentido, mas o que se relaciona directamente com os sentidos num objecto que pode ser lembrado, imaginado, concebido».

²¹⁴ DR, p. 182.

²¹⁵ DR, p. 182.

²¹⁶ DR, p. 183.

²¹⁷ PS, p. 76.

Diferença e Repetição, na diferença entre a faculdade da memória do seu ponto de vista empírico e a faculdade da memória no seu exercício superior, transcendental²¹⁸.

No terceiro e derradeiro momento a memória transcendental «força o pensamento a apreender aquilo que só pode ser pensado, o *cogitandum* (...) a Essência : não o inteligível, pois este é apenas o modo sob o qual se pensa aquilo que pode ser outra coisa além de pensada, mas o ser do inteligível como última potência do pensamento, que é também o impensável»²¹⁹. Só no confronto com o impensado, que a filosofia desposa sem portanto o rasurar, se começa verdadeiramente a pensar. Este impensado apresenta-se sob a forma de um limite, de uma diferença: «É preciso que o pensamento pense a diferença, este absolutamente diferente do pensamento que, todavia, faz pensar, lhe dá um pensamento»²²⁰. A imagem dogmática do pensamento encobria a diferença de um véu, mediatizando-a, num funcionamento que Deleuze aproxima do mecanismo da ilusão transcendental kantiana²²¹ e que tem lugar na representação. O pensamento sem Imagem prescinde das formas de mediação da diferença na representação – identidade concebida, semelhança percebida, oposição imaginada, analogia julgada²²² – e aproxima-se do impensado como diferença em si: não a diferença empírica, não o dado, mas «aquilo pelo qual o dado é dado»²²³. O pensamento sem Imagem torna-se inseparável de uma investigação transcendental.

Em vez da colaboração regrada de todas as faculdades sob o modelo kantiano da reconhecimento, Deleuze descobre um acordo livre ou discordante, uma cadeia forçada em que cada faculdade entra em comunicação paradoxal com as restantes no preciso momento em que atinge o seu limite. Faculdades que deixam, por outro lado, de se encerrar numa lista finita pois nada garante que um empirismo propriamente transcendental, que rejeitou o decalque das suas estruturas a partir das formas empíricas, não descubra novas e insuspeitadas figuras no decurso do processo de experimentação: «pode acontecer (...) que novas faculdades, que estavam recalcadas sob esta forma do senso comum, se levantem»²²⁴.

²¹⁸ Para a aproximação de Deleuze às duas formas de memória em Bergson cf. B. pp. 45-70.

²¹⁹ DR, p.183-184.

²²⁰ DR, p. 292.

²²¹ Cf. DR, p. 294.

²²² Cf. DR, p. 180.

²²³ DR, p. 286.

²²⁴ DR, p. 187. Deleuze enfatiza que são apenas as suas «exigências» ou condições que se propõe reformular e não o estabelecimento de uma doutrina global. Esta observação permite justificar a variação entre uma descrição que encadeia sensibilidade/memória/pensamento (182-183) e uma outra que faz

A operação levada a cabo sobre a doutrina kantiana das faculdades em *Diferença e Repetição* não resulta de um vago e irreprimível desejo de transgressão, mas de uma exigência e rigor que para Deleuze se prenuncia no próprio kantismo. O Deleuze leitor de Kant concentra-se, à semelhança de vários autores coevos – de Lyotard a Derrida²²⁵ –, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, propondo uma interpretação que atravessa toda a sua obra, num arco temporal que vai da monografia *A filosofia crítica de Kant* e do ensaio seminal «A ideia de gênese na estética de Kant», ambos de 1963, até ao artigo de *Crítica e Clínica* «Sobre quatro fórmulas que poderiam resumir a filosofia kantiana» (1993). É por conseguinte a partir destes trabalhos que deve ser compreendida a reformulação das condições de uma doutrina das faculdades em *Diferença e Repetição*.

Para Deleuze, Kant teria descoberto pela primeira vez, na Analítica do Sublime, uma faculdade liberada da forma do senso comum²²⁶. Haveria assim, no próprio texto de Kant, uma exceção ao modelo da reconhecimento, segundo o qual o senso comum unificava e regulava a colaboração das diferentes faculdades. A exceção seria a faculdade da imaginação que, quando confrontada com o informe e o colossal na experiência do sublime, atingiria o seu *limite*, isto é, a sua capacidade de imaginar, comunicando à razão a sua impotência que, por sua vez, seria forçada a abandonar o seu exercício empírico e a penetrar no domínio do supra-sensível. Na concepção deleuzeana do sublime, as faculdades:

«opõem-se uma à outra como lutadores (...). Um empurra o outro para o limite, mas cada um faz com que se ultrapasse o limite do outro. É no mais profundo delas próprias, e no que elas apresentam de mais estranho, que as faculdades entram em relação. Elas enlaçam-se na sua maior distância. É uma luta terrível entre a imaginação e a razão»²²⁷

Estaríamos assim perante um *acordo discordante* das faculdades, onde já não haveria lugar para um mesmo dado visado sob o ângulo diferente de cada faculdade – diferença de grau –, e de seguida recolhido e homogeneizado pelo senso comum, mas

intervir a imaginação e outras faculdades por descobrir (186-187). *O empirismo transcendental é um construtivismo*: ao recusar-se o decalque do transcendental a partir do empírico abre-se a sua constituição a um exercício de teor *especulativo*.

²²⁵ Veja-se por exemplo Derrida, J ; Descombes, V ; Kortian, G. ; Lacoue-Labarthe, P. ; Lyotard, J.F. ; Nancy, J.L. ; *La Faculté de Juger*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

²²⁶ Cf. DR, p. 187, ID, p. 87, CC, p. 48, PCK, p. 73.

²²⁷ CC, p. 49.

para um dado estilhaçado, objecto da potência e paixão *intrínseca* de cada faculdade – diferença de natureza –, um cinábrio proteiforme que não se deixaria subjugar pela imagem dogmática do pensamento e instauraria um delírio de direito, permitindo passar do sensível ao *sentiendum*, ao *ser do sensível*. Todavia, o aspecto fundamental deste acordo passa porventura menos pela sua força discordante do que pelo facto de, ao contrário do que sucedia nas duas primeiras *Críticas*, não ser *pressuposto* mas realmente engendrado.

Retomando, neste ponto particular, a objecção geral de Maimon ao sistema kantiano, a saber, que Kant se limitava a apresentar *condições extrínsecas* que não faziam mais do que duplicar o condicionado, que não conseguia produzir uma génese intrínseca, Deleuze indagava da proveniência do acordo harmonioso das faculdades sob a alçada do senso comum²²⁸. Ora, este não poderia ser senão pressuposto ou presumido, num procedimento que era consentâneo com a natureza profunda da imagem dogmática do pensamento. Contudo, na terceira *Crítica*, Kant teria para Deleuze respondido pela primeira vez aos seus adversários, demonstrando como no sublime as faculdades se engendravam a partir do choque com um fora que as obrigava a um acordo discordante. Este acordo discordante seria então a condição verdadeiramente genética do acordo harmonioso: «no fundo do desacordo, um acordo aparece; a aflição torna possível um prazer»²²⁹, pois a imaginação em apuros não tardava em despertar a razão para sua vocação supra-sensível, e pelo caminho teria sido desvelado um fundo enigmático, uma origem transcendental.

O fulcro da intervenção de Deleuze em *Diferença e Repetição* sobre a doutrina kantiana das faculdades será a de generalizar este movimento da imaginação no sublime, finalmente liberta das rédeas do entendimento e do senso comum, a todas as faculdades. É a partir de um exemplo do kantismo, exemplo que permite porém responder a uma exigência genética que faltava nas duas primeiras *Críticas*, que Deleuze elabora as condições para a sua doutrina das faculdades. O sublime kantiano é assim tomado como modelo para faculdades que nascem da irrupção de um fora que força a sentir, a imaginar, a esquecer, a falar, a pensar ou a viver, numa lista de que não se avista ao fim pois não corresponde a nenhuma imagem pré-determinada, e onde pela primeira vez as suas funções não são permutáveis. No decorrer deste processo as

²²⁸ ID, p. 85: «Como poderíamos escapar à questão : onde se origina o acordo livre e indeterminado das faculdades entre si?».

²²⁹ PCK, p. 75

faculdades descubrem a sua forma superior, paradoxal, transcendente²³⁰, num exercício desregulado (Rimbaud), aventura do involuntário ou aprendizagem amorosa – que não são mais do que os outros nomes do empirismo transcendental.

O «pensamento sem Imagem» apresenta por conseguinte, como principal característica, o facto de ser engendrado, de não se apoiar nos clichés que coalesciam na Imagem como pressuposto subjectivo da filosofia no seu conjunto. Na medida em que tem de ser construído e inventado, o pensamento sem Imagem é indissociável de uma teoria do encontro que implica uma reformulação das condições de uma doutrina das faculdades. Mas como provocar esse encontro? Como fazer as faculdades descolarem do seu exercício empírico? Deleuze alerta para a necessidade de uma «pedagogia dos sentidos (...) orientada para esse fim», que faria parte de um movimento mais vasto de «transcendentalismo» e no qual se incluiriam «experiências farmacodinâmicas ou experiências físicas como a vertigem»²³¹. Toda a sua obra mostra porém como é a arte que se constitui como domínio privilegiado de experimentação do transcendental, das monografias sobre Proust, Sacher-Masoch ou Bacon até aos livros sobre o cinema, sem contar com as inúmeras incursões estéticas de *Lógica do Sentido*, *Mil Planaltos* ou *A Dobra – Leibniz e o Barroco*. Em *Diferença e Repetição* existem vários índices desta orientação, como quando Deleuze atribui ao poeta Antonin Artaud o pressentimento e a «conquista de um novo direito que não se deixa representar»²³². Repare-se como a escolha do verbo «conquistar» e a alusão a um *quid juris* alude à caracterização de Kant como um grande explorador: «de todos os filósofos é Kant que descobre o prodigioso domínio do transcendental. Ele é o análogo de um grande explorador ; não de um outro mundo, mas de uma montanha ou subterrâneo deste mundo»²³³. Com a diferença extrema que Artaud sabe que essa «*terra incognita* nunca reconhecida nem

²³⁰ No Deleuze de *Diferença e Repetição* «transcendente» não ganhou ainda a conotação extremamente negativa que pontuará a sua obra a partir do momento em que a imanência é definida como o eixo e a tarefa primeira da sua filosofia (isto é, desde *Mil Planaltos*). Encontrar aqui uma contradição seria pueril, pois não só as condições da imanência estão desde logo antecipadas e definidas em DR, nomeadamente na teoria da univocidade, como os conceitos não habitam o céu inalterado da filosofia, sendo antes utilizados em contextos que os transformam profundamente – e de que o primeiro exemplo seria desde logo a aparição do «transcendental» em Kant. Deleuze tem contudo o cuidado de precisar que transcendente não significa aqui nenhum «além», DR, p. 186: «A forma transcendental de uma faculdade confunde-se com o seu exercício disjunto, superior ou transcendente. Transcendente não significa de modo algum que a faculdade se dirija a objectos situados fora do mundo, mas, pelo contrário, que ela apreende no mundo o que a concerne exclusivamente e que a faz nascer no mundo».

²³¹ DR, p. 300.

²³² DR, p. 192.

²³³ DR, p. 176.

reconhecível»²³⁴ «não se deixa representar», evitando o decalque kantiano do transcendental.

Nesta dramatização entre um Kant que teria interrompido a vertigem do transcendental – pois perante essa terra «rodeada de um largo e proceloso oceano»²³⁵ se teria apressado a construir uma barragem artificial, rebatendo as suas estruturas sobre as formas lenificantes de uma consciência empírica psicológica – e um Artaud que recusa esmagar o novo território sob o império da representação e decreta a «terrível revelação de um pensamento sem Imagem»²³⁶, joga-se porventura o destino da noção de imagem em Deleuze. Face ao enigma do transcendental²³⁷, Deleuze impõe-se um *double bind*: afrontar esse impensado do pensamento, «a dificuldade enquanto tal e o seu cortejo de problemas e questões»²³⁸, sem no entanto o *representar*, sem o decalcar à imagem das formas empíricas:

«É difícil descrever este fundo e, ao mesmo tempo, o terror e a atração que suscita. Revolver o fundo é a ocupação mais perigosa, mas também a mais tentadora nos momentos de estupor de uma vontade obtusa. Pois este fundo sobe à superfície com o indivíduo e, no entanto, não assume forma ou figura»²³⁹

Não constitui a filosofia de Deleuze, considerada no seu conjunto, uma infatigável tentativa de remexer e de se aproximar desse fundo, não como um fim em si mas como inspiração para novas formas de pensar?²⁴⁰ Não é essa a tarefa paradoxal do empirismo transcendental?

²³⁴ DR, p. 177.

²³⁵ Immanuel Kant, *Crítica da Razão Pura (Kritik der reinen Vernunft)* (trad. port Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 257.

²³⁶ DR, p. 192.

²³⁷ Cf. a este propósito o imprescindível curso de Deleuze de 1956/1957 no Liceu Louis Grand e que se intitula «Qu'est-ce que fonder?».

²³⁸ DR, p. 192.

²³⁹ DR, p. 197.

²⁴⁰ DR, p. 199: «a procura de um fundamento forma o essencial de uma “crítica” que deveria inspirar-nos novas formas de pensar».

É neste ponto preciso que, em *Diferença e Repetição*, a noção de «imagem do pensamento» se afasta da sua primeira determinação como conjunto de postulados para reencontrar a sua segunda determinação tal como a definimos a propósito do seu surgimento inicial em *Nietzsche e a Filosofia*: a imagem como plano ou dimensão em que o pensamento se projecta. Se, em *Lógica do Sentido*, se poderia ler esta determinação como uma ligeira inflexão ao problema da imagem do filósofo analisado na 18ª série, em *Diferença e Repetição* são os próprios postulados que perniciosamente «projectam do pensamento esta imagem deformada»²⁴¹. Ora, destruídos os postulados, Deleuze poderá enfim tentar fazer justiça ao transcendental, que é o terreno em que o problema da imagem do pensamento doravante se coloca. Esta operação ultrapassa os limites estritos de uma teoria do encontro e de uma doutrina das faculdades (que constitui apenas o ângulo a partir do qual o capítulo sobre a «Imagem do Pensamento» a enquadra²⁴²) e será tratada transversalmente nas restantes páginas de *Diferença e Repetição*, bem como na *Lógica do Sentido*, onde se autonomiza explicitamente²⁴³, guiando subrepticamente a integralidade do projecto filosófico de Deleuze até ao derradeiro texto publicado, «A imanência: uma vida...»²⁴⁴, que vem reiterar e relembrar a sua importância²⁴⁵.

Que estranho fundo é esse para que aponta e onde se engendra o acordo discordante das faculdades? Não se trata, para Deleuze, de «um outro mundo», mas de

²⁴¹ DR, p. 173.

²⁴² Para compreender esta passagem poderíamos recorrer à distinção estabelecida na *Lógica do Sentido* entre génese dinâmica e génese estática: enquanto a primeira vai dos estados de coisas aos acontecimentos, ou seja, do empírico ao transcendental - ou do actual ao virtual -, a segunda percorre um caminho inverso (Cf. LS, p. 217). A teoria do encontro e a doutrina das faculdades do capítulo III de *Diferença e Repetição* corresponderia neste sentido ao percurso do actual – mas um actual *intensivo*, dotado do poder de animar um exercício extremo das faculdade – ao virtual, enquanto os capítulos IV e V descreveriam a actualização do virtual, das razões seminais da Ideia e do campo de individuação intensivo às qualidades e extensões do mundo empírico e actual.

²⁴³ LS, p. 124 : «Procuramos determinar um campo transcendental impessoal e pré-individual, que não se assemelha aos campos empíricos correspondentes mas não se confunde com uma profundidade indiferenciada».

²⁴⁴ Cf. RF, pp. 359-363.

²⁴⁵ Importância que, de certo modo, tinha sido minorada nos trabalhos com Guattari, onde, malgrado se pressupor implicitamente uma repartição entre o transcendental e o empírico, se utilizam outros conceitos para a pensar, como por exemplo as oposições molecular /molar ou corpo-sem-órgãos/organismo.

um «subterrâneo *deste mundo*»²⁴⁶, afirmação que, fiel à revolução kantiana, visa distingui-lo de qualquer forma de transcendência²⁴⁷. *Diferença e Repetição* define-o como vimos como o lugar (*spatium*) de uma profundidade intensiva e original, num lance que a *Lógica do Sentido* virá porém desfazer, ao concentrar-se na sua emergência ao nível da superfície. Todavia, mais importante do que dar conta desta inflexão topológica – pois o próprio Deleuze reconhece que a maioria dos conceitos permanecem os mesmos²⁴⁸ – é aprofundar a o conjunto de torsões que ambas as obras, de diferentes maneiras, impõem à noção kantiana de transcendental.

Ao reivindicar um «pensamento sem Imagem» Deleuze pensa poder evitar o conjunto de desnaturações que conduziram Kant a trair a sua «prodigiosa» descoberta. A Imagem parece ser o axioma fundamental da traição do transcendental, aquele a partir do qual decorrem os restantes enquanto «sequelas» ou «corolários»²⁴⁹. Algumas destas «traições» foram já afloradas, mas a importância de que se revestem para aprofundar quer a natureza da filosofia de Deleuze, quer o que se entende precisamente por «Imagem», obrigam-nos a uma tentativa de sistematização que separe as contribuições específicas que *Diferença e Repetição* e *Lógica do Sentido* trouxeram a este problema.

Em *Diferença e Repetição*, a crítica do transcendental kantiano é feita em nome de um empirismo «superior» ou «transcendental». Para Deleuze, na esteira das objecções de Maimon e de Fichte ao filósofo de Königsberg, o ponto de vista do condicionamento deve ser substituído por o de uma verdadeira génese, tal como verificámos no caso preciso da doutrina das faculdades. Esta redefinição das condições transcendentais é indissociável de uma outra transformação, que lhe é correlativa: devem ser visadas as condições da experiência real e não do *todo* da experiência *possível*, atingindo-se desse modo «a realidade vivida de um domínio sub-

²⁴⁶ DR, p. 176.

²⁴⁷ NP, p. 104: «O génio de Kant, na *Crítica da Razão Pura*, foi o de conceber uma crítica imanente. A crítica não devia ser uma crítica da razão pelo sentimento, pela experiência, por uma instância exterior seja ela qual fosse».

²⁴⁸ RF, p. 59: «o meu livro *Diferença e Repetição* aspirava no entanto ainda a uma espécie de altura clássica e mesmo a uma profundidade arcaica (...) Em *Lógica do Sentido*, a novidade consistia para mim em aprender qualquer coisa das superfícies. As noções permaneciam as mesmas: “multiplicidade”, “singularidade”, “intensidade”, “acontecimento”, “infinito”, “problemas”, “paradoxos”, “proporções” – mas reorganizadas segundo esta dimensão».

²⁴⁹ Tese defendida por Gérard Lebrun num artigo a vários títulos fundamental: «Se houve desnaturações possuímos agora dois pontos de orientação para julgá-la: 1) axioma subreptício da semelhança da condição ao condicionado ; 2) a aceitação, de que é uma sequela, da figura do condicionamento (com o seu corolário: a recusa de uma génese)», «Le transcendental et son image» in *Gilles Deleuze, une vie philosophique*, (dir. Éric Alliez), Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998, p. 226.

representativo»²⁵⁰. Nietzsche com a «vontade de potência»²⁵¹ e Bergson com o «élan vital»²⁵² souberam para Deleuze criar condições que funcionam como verdadeiros princípios plásticos, que se moldam e se metamorfoseiam de acordo com o condicionado, determinando-o a cada caso e engendrando-o genética e diferencialmente.

A tábua de categorias kantiana ilustra para Deleuze a vã tentativa de definir as condições da experiência possível. As categorias kantianas são de tal forma gerais, tão mais largas do que aquilo que pretendem fundar, que deixam escapar a experiência real na sua singularidade irreduzível: «A rede é tão frouxa que os maiores peixes passam através dela»²⁵³. A tarefa do empirismo superior ou transcendental será então a de recortar para a experiência condições que não sejam mais largas do que o condicionado²⁵⁴. Estas condições relevam, para o Deleuze leitor de Bergson, menos da ordem dos conceitos que dos perceptos puros²⁵⁵, ou seja, num certo sentido, de imagens. Referindo-se em 1956 ao método da intuição bergsoniano, que considerava ser análogo ao de uma análise transcendental, Deleuze defendia que por seu intermédio nos elevamos com efeito:

«às condições do dado, mas que essas condições são tendências-sujeitos, elas são elas próprias dadas de um certo modo, elas são vividas. E mesmo mais, elas são simultaneamente o puro e o vivido, o vivo (*vivant*) e o vivido, o absoluto e o vivido. Que o fundamento seja fundamento mas não seja menos constatado, tal é o essencial, e sabemos o quanto Bergson insiste sobre o carácter empírico do élan vital»²⁵⁶

O transcendental é por conseguinte objecto de uma estranha e paradoxal torção: as condições são ainda condições, mas tornam-se inseparáveis do movimento que conduz à sua constituição e criação, mediante o qual as *depositamos* no plano de direito. O condicionado (i.e. o «dado») supõe um movimento que o engendra mas esse movimento não deve ser concebido à sua *imagem e semelhança*, como no duplo estéril

²⁵⁰ DR, p. 95.

²⁵¹ NP, p. 57.

²⁵² ID, p. 49.

²⁵³ DR, p. 94.

²⁵⁴ Cf. ID, p. 49.

²⁵⁵ Cf. B, p. 19.

²⁵⁶ ID, p. 49.

que a Imagem dogmática, vítima da «tara do possível»²⁵⁷, retrojecta no transcendental. Em *Diferença e Repetição* encontramos ainda um eco desta exigência quando se reclama, contra as categorias kantianas – ou seja, contra o transcendental como condição de *toda* a experiência possível –, as noções plásticas e nómadas que resultam dos encontros e das experimentações, e de que Deleuze entrevê a antecipação nas obras de Sartre, Bergson e Whitehead: «a filosofia foi com frequência tentada a opor às categorias noções de uma natureza radicalmente diferente, realmente aberta: “existenciais” contra “essenciais”, perceptos contra conceitos – ou então a lista de noções empírico-ideais que encontramos em Whitehead»²⁵⁸. Estas noções seriam não-representativas e «móveis»²⁵⁹, ou seja, não almejariam o estatuto de *a priori* universais como as categorias, mas resultariam antes dos encontros fortuitos que, desde *Proust e os Signos*, evidenciavam já a marca de um verdadeiro pensamento, de um pensamento que não depende nem de uma boa vontade nem de uma reconhecimento, mas cuja *necessidade* é imposta unicamente pela violência contingente do fora que nos força a pensá-la. Doravante, tal como se enunciará na *Imagem-Tempo*: «Já não faremos comparecer a vida diante das categorias do pensamento, mas injectaremos o pensamento nas categorias da vida».²⁶⁰ O transcendental deixa portanto de ser «decalcado» abstractamente como na Imagem dogmática do pensamento, tornando-se o alvo de um

²⁵⁷ DR, p. 273: O possível «é concebido como imagem do real, e o real como semelhança do possível. É por isso que se compreende tão pouco o que a existência acrescenta ao conceito, ao duplicar o similar o (*semblable*) pelo similar. Tal é a tara do possível, tara que o denuncia como produto posterior (*après-coup*), fabricado retroactivamente, feito à imagem daquilo a que ele se assemelha».

²⁵⁸ DR, p. 364.

²⁵⁹ DR, p. 365: «São complexos de espaço e de tempo, sem dúvida transportáveis, mas sob a condição de imporem a sua própria paisagem, de montarem a sua tenda lá onde se pousam por um momento: desta forma são também o objecto de um encontro essencial, e não de um reconhecimento». Deleuze acrescenta que Kant teria pressentido a importância desta «fantástica da imaginação» na noção de esquema, subordinando-a porém, infelizmente, às categorias, o que faria desta noção uma simples mediação no mundo da representação. Contra a especificação (esquematisação) lógica, exterior e miraculosa dos conceitos no kantismo, Deleuze pugna em *Diferença e Repetição* por dinamismos espaço-temporais que teriam o poder de dramatizar imediatamente as relações diferenciais da Ideia (DR, p. 282) como no exemplo do «mais curto», que não seria apenas o esquema do conceito de uma linha recta, mas «o sonho, o drama, ou a dramatização da Ideia de linha, enquanto expressão da diferenciação da recta e da curva» (DR, p. 282). Diversos problemas se entrecruzam e encadeiam nestas proposições: 1) substituição do ponto vista do condicionamento pelo de uma génese (que, em Deleuze, se efectua mediante uma passagem do possível lógico ao *virtual real*: «as larvas transportam as Ideias na sua carne, enquanto nós nos limitamos às representações do conceito. Elas ignoram o domínio do possível, estando muito próximas do virtual» (p. 283); 2) a crítica do conceito representativo que atravessa *Diferença e Repetição*, 3) a formulação de uma teoria objectiva e diferencial das Ideias; 4) a noção de *drama* que, conjugada com a observação de Deleuze que, em Bergson, as condições transcendentais da experiência real relevam menos dos conceitos que dos «perceptos» (B, p. 19), parece indicar uma das vias possíveis – mas obscura e misteriosa - de aproximação à noção de imagem em Deleuze, que o ângulo escolhido no presente trabalho nos impede porém de aprofundar.

²⁶⁰ IT, p. 246.

processo de experimentação, que Deleuze caracteriza por «muito particular»²⁶¹ na «Carta-Prefácio a Jean-Clet Martin» e sobre o qual acrescentará em *O que é a filosofia?* que é tributário de «meios pouco confessáveis»²⁶².

Como poderemos caracterizar esta experiência? São experiências raras, puras, onde os quadros subjectivos e psicológicos dão lugar à potência de uma vida impessoal, como as das crianças²⁶³, dos masoquistas²⁶⁴, do esquizofrénico²⁶⁵, ou de um canalha de Dickens à beira da morte²⁶⁶. É a partir delas que se torna possível pensar um exercício transcendente e disjunto das faculdades, e não será por acaso que tenha sido a experiência do sublime – isto é, da intrusão violenta e sensível de um fora que não se deixa pensar - que conduziu Kant à descoberta de um acordo discordante onde pela primeira vez se colocava fora-de-jogo a instância transcendente e representativa do senso comum. O empirismo transcendental não as preconiza estritamente – como demonstram as abundantes recomendações a uma ética da prudência em *Mil Planaltos*²⁶⁷ – mas deixa-se *guiar* por elas na construção dos seus conceitos.

A experimentação artística ocupa, entre todas estas práticas, um lugar de destaque. Proust, Bacon ou Beckett, são alguns dos inúmeros interlocutores em que Deleuze se apoia para estrategicamente destruir as condições abstractas que a Imagem dogmática que dá pelo nome de filosofia ergue em guisa de pensamento. A aliança entre a filosofia e a arte pressuposta pelo pensamento de Deleuze ganha uma evidência suplementar quando notamos que, para além das monografias consagradas a determinados artistas ou a uma das artes considerada na sua globalidade – como o cinema na *Imagem-Movimento* e na *Imagem-Tempo* – o empirismo superior ou transcendental recebe, em *Diferença e Repetição*, uma terceira qualificação: um empirismo *estético*²⁶⁸, identificação misteriosa que importa elucidar.

Quer em *Diferença e Repetição*, quer no apêndice à *Lógica do Sentido* que reformula o artigo de 1967 «Derrubar o platonismo», Deleuze menciona a dualidade pungente (*déchirante*) a que Kant submetera a estética: a teoria da sensibilidade como

²⁶¹ RF, p. 339.

²⁶² Cf. QP, p. 45.

²⁶³ Cf. «O que as crianças dizem» in CC, pp. 81-88.

²⁶⁴ Cf. PSM, passim e MP, pp. 185-190.

²⁶⁵ Cf. AE, passim.

²⁶⁶ RF, p. 361.

²⁶⁷ Cf. por exemplo MP, p. 187.

²⁶⁸ DR, p. 80: «O poeta Blood exprime a profissão de fé do empirismo transcendental como uma verdadeira estética».

forma da experiência possível e a teoria de arte como reflexão da experiência real²⁶⁹. A estética kantiana cindia assim, irreparavelmente, as formas *a priori* da sensibilidade na *Crítica da Razão Pura* e o sentimento do prazer e da dor na *Crítica da Faculdade de Julgar*, instaurando uma fronteira entre o elemento objectivo da sensação e a sua dimensão subjectiva, entre a ciência e a arte, o pensamento e a sensibilidade²⁷⁰. Kant deixava escapar o sensível duas vezes: ao limitá-lo às condições da experiência apenas possível (formas *a priori* da sensibilidade e categorias do entendimento) e ao reduzi-lo a uma forma subjectiva da representação. Ora, para Deleuze, a obra de arte moderna, ao abandonar o programa da representação, ao multiplicar os pontos de vista no interior de uma história que se metamorfoseia perpetuamente, ao diluir a sua própria identidade e com ela a do espectador – como no exemplo máximo de *Finnegan's Wake* (Joyce) ou nas estruturas hipnóticas e vertiginosas de *O último ano em Marienbad* (Resnais) - torna-se *experimentação* e abre no mesmo gesto a filosofia a uma crítica da representação: o pensamento deixa de se mover nas abstracções representativas do possível, que não recolhe do real senão a sua conformidade a uma distribuição prévia, e a obra de arte deixa, por seu turno, de reproduzir a realidade, transformando-se em «empirismo transcendental ou ciência do sensível»²⁷¹.

A obra de arte moderna torna-se literalmente investigação do transcendental, como se entrevê na leitura que Deleuze efectua da *Recherche*, segundo a qual Proust extrai uma Combray virtual e pura, como nunca fora vivida, irredutível ao presente que passa na representação e ao passado que foi um antigo presente, num movimento que convoca um *memorandum* como limite transcendente da faculdade da memória. Sob este ângulo já não há lugar, por conseguinte, para a distinção entre as duas estéticas: os princípios que condicionam a experiência são os mesmos que enformam a obra de arte, que, por sua vez, contribui para os revelar: «os dois sentidos da estética confundem-se, ao ponto do ser do sensível se revelar na obra de arte, ao mesmo tempo que a obra de arte aparece como experimentação»²⁷². Doravante unificada, a estética transcendental é simultaneamente ciência do sensível e filosofia da arte, e quando Deleuze escreve sobre Masoch, Bacon ou Proust, o seu interesse não se limita às formas subjectivas de que se

²⁶⁹ DR, p. 94, p. 130 e p. 364. LS, p. 300.

²⁷⁰ DR, p. 130: «[Kant] cortava as duas partes da Estética, o elemento objectivo da sensação garantido pela forma do espaço, e o elemento subjectivo incarnado no prazer e na dor». A este propósito cf. o comentário de Anne Sauvagnargues, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris, PUF, 2009, pp. 45-49.

²⁷¹ DR, p. 364.

²⁷² DR, p. 94.

reveste uma determinada obra, concentrando-se, antes de mais, no que nelas se revela sobre as *condições* da sensibilidade, sobre o *ser do sensível*, necessariamente invisível mas a partir do qual tudo se dá a sentir, a imaginar ou a pensar. Um artista moderno, Paul Klee, enunciou-o clarivamente: a tarefa da pintura «não é reproduzir o visível, mas tornar visível»²⁷³, num movimento que Deleuze generaliza a todas as artes e onde se torna mais explícito de que forma a obra de arte moderna indica à filosofia o caminho para a saída da representação,

A complexa reformulação do estatuto das condições da experiência implicará, em *Diferença e Repetição*, a introdução de um conceito que clarifique o seu estatuto modal. Se as condições já não são apenas possíveis como evitar a confusão com a própria realidade que pretendem condicionar? Deleuze continua neste ponto a seguir Bergson: ao possível lógico – reflexivo e representativo – opõe-se o *virtual real*²⁷⁴. O virtual, numa distinção que se situa no coração da sua ontologia, opõe-se não ao real mas ao actual: «o virtual possui uma realidade plena enquanto virtual»²⁷⁵. Para Deleuze, «a melhor fórmula para definir os estados de virtualidade seria a de Proust: “reais sem serem actuais, ideais sem serem abstractos”»²⁷⁶. A «Combray em si», que o narrador convoca na *Recherche* como fruto da memória involuntária e do paciente trabalho dos «anéis do estilo», é tão *real* como a Combray da memória empírica, voluntária, da Combray que foi vivida na representação, mas não é *actual*, o que significa que só uma experiência rara e pura – como aquela que a obra de arte promete - a pode soterrar, trazer à luz.

Ao contrário do possível, que se realizava intacto, o virtual actualizar-se-á mediante um processo de diferenciação criativa: «Actualizar-se, para (...) um virtual, é sempre criar linhas divergentes que *correspondem sem semelhança* à multiplicidade virtual. O virtual possui a realidade de uma tarefa por preencher, como de um problema por resolver; é o problema que orienta, condiciona, engendra as soluções, mas estas não se assemelham às condições do problema»²⁷⁷. Deleuze insiste na *diferença irreductível* entre o virtual e o actual, ou entre o transcendental e o empírico: as condições da experiência devem ser determinadas de tal forma que não nos limitemos a duplicar o condicionado, como na Imagem dogmática do pensamento, mas sem que nesse processo

²⁷³ Klee *apud* Deleuze, FBLS, p. 57.

²⁷⁴ Cf. DR, p. 269, B. 99.

²⁷⁵ DR, p. 269.

²⁷⁶ DR, p. 269, B, p. 99.

²⁷⁷ DR, p. 274 (nós sublinhamos)

percamos a sua necessária articulação, exigência consagrada pela expressão «correspondência sem semelhança». A noção de virtual permite assim romper com a exterioridade ou a indiferença entre a condição e o condicionado típica do kantismo²⁷⁸, e Deleuze detalha a sua definição qualificando-a como «uma parte estrita do objecto real – como se o objecto tivesse uma das suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objectiva»²⁷⁹. O ponto de vista do condicionamento é substituído por um processo propriamente genético: o virtual-transcendental já não se limita a condicionar o actual-empírico, sendo antes o foco de um processo que o engendra diferencialmente²⁸⁰. Este processo deve, por fim, ser compreendido temporalmente, como a dinâmica de um devir: o actual designa o estado de coisas presente, material, e o virtual a sua parte ideal, enquanto passado *puro*, isto é, como passado que não foi nunca presente²⁸¹.

Lógica do Sentido acrescenta um derradeiro ponto a esta reconfiguração do transcendental. A ênfase no empirismo transcendental e na doutrina das faculdades – bem como nas noções correlativas de «experiência», «experimentação» ou «vivido» - é posta provisoriamente de lado, e o acento será daqui em diante colocado na construção e na determinação conceptual de um «campo transcendental» enquanto «superfície metafísica»²⁸². Esta transformação deixava porém antecipar-se nas noções de «sem fundo», «paisagem» ou de «*spatium*» que, em *Diferença e Repetição*, pressupunham já a mesma lógica espacial. Do ponto de vista do problema da «imagem do pensamento» o adversário mantém-se contudo inalterado: Deleuze continua a fustigar a anexação do transcendental pelos procedimentos representativos da Imagem: «o erro de todas as determinações do transcendental como consciência é o de conceber o transcendental à imagem e à semelhança do que ele pretende fundar»²⁸³ ou «purgar o campo transcendental de toda a semelhança permanece a tarefa de uma filosofia que não quer cair nas armadilhas da consciência e do cogito»²⁸⁴. O que Deleuze continua a criticar são portanto, mais uma vez, os processos de decalque, que assentam numa cláusula de

²⁷⁸ Cf. NP, p. 104.

²⁷⁹ DR, p. 269.

²⁸⁰ Cf. DR, p. 224: «O génio de Maïmon é de mostrar o quanto é insuficiente o ponto de vista do condicionamento para uma filosofia transcendental».

²⁸¹ O próximo capítulo aprofundará a oposição virtual/actual do ponto de vista da filosofia do tempo de Deleuze.

²⁸² Cf. LS, p. 121 (nós sublinhamos). É em *Lógica do Sentido* que primeira vez Deleuze define o transcendental como *campo*, lance que decorre do exame aprofundado a que submete a tentativa husserliana de determinar o transcendental geneticamente.

²⁸³ LS, p. 128.

²⁸⁴ LS, p. 149.

semelhança entre a condição e o condicionado, e que nesse gesto desfiguram a *terra incognita* do transcendental ao projectarem-lhe as estruturas empíricas do sujeito e do objecto, numa «imagem do pensamento apresentada como originária»²⁸⁵

Da reforma do transcendental conduzida na *Lógica do Sentido* reteremos apenas um único traço, que se prefigurava em *Diferença e Repetição* mas que em 1969 se recorta mais claramente: o campo transcendental que Deleuze pretende pensar não se confunde com uma estrutura subjectiva, seja à maneira kantiana (forma pessoal de um Eu, unidade sintética da apercepção), seja à maneira husserliana (Ego, pessoa), seja ainda na tentativa mais radical de Sartre (consciência impessoal)²⁸⁶, pois construindo-o dessa forma não fazemos mais do que elevar a um plano superior as estruturas empíricas que devem elas próprias ser explicadas, engendradas, *deduzidas*. *Lógica do Sentido* demonstra contudo que Sartre se encontrava na pista para a boa solução e Deleuze felicita a sua hipótese de uma consciência impessoal, irreflectida, e cuja presença formal de um Eu (*Je*) e a presença material de um eu (*moi*) seriam apenas instâncias derivadas. Sartre procurava assim, tal como Deleuze, libertar o campo transcendental da forma de um sujeito, em nome de uma síntese mais originária. No entanto, para Deleuze:

«O que impede esta tese de desenvolver todas as suas consequências em Sartre é que o campo transcendental impessoal é ainda determinado como o de uma consciência, que deve então unificar-se por si própria e sem Eu (*Je*), por intermédio de um jogo de intencionalidades ou de retenções puras»²⁸⁷

De acordo com Deleuze, uma consciência implica necessariamente uma síntese de unificação que, por sua vez, implica a forma de um Eu (*Je*) e o ponto de vista de um eu (*Moi*)²⁸⁸. Por outras palavras, estaríamos ainda perante a cópia das sínteses activas psicológicas. Perseguindo a intuição de Sartre, que menciona na letra do seu texto a «vida impessoal»²⁸⁹ que impregnará a derradeira versão do transcendental deleuzeano

²⁸⁵ LS, p. 119.

²⁸⁶ Cf. LS, p. 128.

²⁸⁷ LS, p. 120, nota 5.

²⁸⁸ LS p. 124 : «Este campo não pode ser determinado como o de uma consciência : malgrado a tentativa de Sartre não se pode guardar a consciência como meio ao mesmo tempo que recusamos a forma da pessoa e o ponto de vista da individuação. Uma consciência não é nada sem uma síntese de unificação, mas não existe síntese de unificação de consciência sem a forma do Eu (*Je*) e ponto de vista do eu (*Moi*)».

²⁸⁹ Sartre, *La Transcendance de l'Ego*, Paris, Vrin, 2003 (1965), p. 43.

em «A imanência: uma vida...»²⁹⁰, Deleuze radicalizá-la-á pela eliminação da própria forma de uma consciência, e pela elaboração, na *Lógica do Sentido*, de uma teoria das singularidades pré-individuais enquanto «verdadeiros acontecimentos transcendentais» e que terá por função injectar consistência num plano que, sem a forma de um sujeito, corre o risco de se transformar num abismo indiferenciado. Detalhar o seu regime de funcionamento, para o qual concorrem simultaneamente uma metafísica da intensidade, uma teoria da individuação inspirada por Simondon, o estruturalismo e elementos da teoria leibniziana do cálculo diferencial²⁹¹, bem como inúmeros outros fios teóricos, ultrapassa contudo os limites do presente capítulo, que apenas perspectiva o problema do transcendental a partir das relações que entretece com a noção de Imagem.

Em síntese, purgado do funcionamento ilusório da Imagem, o campo transcendental que emerge de *Diferença e Repetição* e de *Lógica do Sentido* terá para Deleuze de ser construído à luz das seguintes exigências, que se encadeiam e pressupõem mutuamente: (1) nele se determinam as condições *virtuais* da experiência *real*; (2) ultrapassa o ponto de vista do condicionamento em direcção de uma verdadeira génese; (3) implica, para a sua «exploração», a criação de «noções descritivas»²⁹² irreduzíveis à universalidade das categorias assim como o desenho de uma nova estética transcendental; (4) não possui à forma de um sujeito, de um indivíduo ou de uma consciência. Estamos portanto perante a tentativa de pensar um *campo transcendental real, genético, impessoal e pré-individual*.

²⁹⁰ RF, pp.

²⁹¹ O motivo transcendental reina sobre todas as ferramentas que Deleuze convoca para o seu projecto filosófico, tornando-se o *filtro* a partir do qual lê os múltiplos objectos teóricos de que se apodera nos anos 60. Assim, da teoria da individuação de Simondon, Deleuze dirá que ela implica «uma nova concepção do transcendental» (LS, p. 126, nota 3), devido à importância que confere ao «pré-individual», formulação que reencontramos igualmente na sua apreciação do estruturalismo, que considera não ser «separável de uma nova filosofia transcendental» (ID, p. 244), na medida em que recorta estruturas que, não se confundindo com os objectos empíricos que subsumem, lhes são estritamente imanentes. Quanto à função do cálculo diferencial é por demais conhecido que é a ele que Maimon - figura de proa do transcendentalismo deleuzeano - recorre para suprimir a dualidade kantiana entre o conceito e a intuição (Cf. DR, p. 224), diluindo a coisa em si no inconsciente diferencial e sub-representativo das pequenas percepções, ou seja, fazendo do número a diferencial dos objectos que nos afectam enquanto fenómenos. Em Deleuze, o objecto subliminal das pequenas percepções são as Ideias problemáticas, virtuais e objectivas. (Cf. DR, p. 214).

²⁹² DR, p. 364.

As tentativas de *Nietzsche a Filosofia* e de *Proust e os Signos* de reformar a filosofia pelo apelo a uma «nova imagem do pensamento» e a defesa, em *Diferença e Repetição*, de um «pensamento sem Imagem», parecem apontar para uma tensão constitutiva no interior da filosofia de Deleuze. Traçar genealógicamente os diferentes avatares do sintagma «imagem do pensamento» - tarefa que, por sua vez, só se torna possível quando simultaneamente nos esforçamos por elucidar a acepção exacta em que o termo «imagem» é utilizado – são portanto requisitos indispensáveis para compreender o seu projecto filosófico. Se, em *Diferença e Repetição*, Deleuze procede a uma crítica da «Imagem», devemos por esta entender um conceito formado filosoficamente, e que só parcialmente recobre a utilização do termo pelo senso comum. Quando esquecemos que, em 1968, «Imagem» significa estritamente o dispositivo de duplicação do transcendental a partir do empírico, que «Imagem» é o outro nome da representação, tornamo-nos incapazes de compreender uma das vertentes essenciais em que o pensamento de Deleuze se declinará a partir – e no próprio interior – de *Diferença e Repetição*: a sua filosofia da imagem.

A oscilação entre o apelo a uma nova imagem do pensamento e a defesa de um pensamento sem Imagem sobressai não apenas entre duas obras distintas, mas na própria letra do texto de *Diferença e Repetição*. Aí, Deleuze caracteriza o «pensamento sem Imagem» nos seguintes termos:

«A teoria do pensamento é como a pintura, ela necessita dessa revolução que a faz passar da representação à arte abstracta: tal é o objecto de uma teoria do pensamento sem imagem»²⁹³

Ora, não é por a pintura se tornar abstracta que deixa de ser uma imagem. Este exemplo vem confirmar que o que Deleuze critica na «Imagem» é a sua sujeição ao

²⁹³ DR, p. 354.

regime da representação, e que não podemos por conseguinte generalizá-la a todo e qualquer tipo de imagens. Um outro exemplo, retirado de *Mil Planaltos* (1980), escrito em colaboração com Félix Guattari, reforça esta hipótese a partir de um ângulo ligeiramente diferente. Encontramos nessa obra a crítica habitual que Deleuze dirigiu contra a imagem dogmática do pensamento ao longo do seu percurso filosófico (e cujo teor se mantém inalterado malgrado a variação terminológica em torno da noção de «imagem»): ter prejudicado a filosofia não apenas pelos conteúdos conformistas que veicula mas, antes de mais, pela sua *forma*:

«O pensamento seria por ele mesmo já conforme a um modelo emprestado ao aparelho do Estado, e que lhe fixaria objectivos e caminhos, conductos, canais, órgãos, todo um *organon*. Existiria então uma imagem do pensamento que recobriria todo o pensamento, que faria o objecto de uma noologia e que seria como a forma-Estado desenvolvida no pensamento»²⁹⁴

O problema da «imagem do pensamento» seria tão importante que, para Deleuze e Guattari, mereceria inclusive a criação de uma disciplina específica, a noologia, que preencheria uma função de «prolegómenos» relativamente à filosofia²⁹⁵. A ênfase na «forma-Estado» aproxima esta crítica da desenvolvida em *Nietzsche e a Filosofia*, onde se condenavam igualmente as imagens do filósofo enquanto «filósofo do Estado», «coleccionador dos valores em curso» ou «funcionário da História»²⁹⁶. O vai e vêm entre a forma-Estado e a forma do pensamento desenrola-se para Deleuze e Guattari nos seguintes termos: o Estado conferiria ao pensamento a forma de uma interioridade, e o pensamento asseguraria ao Estado a forma de uma universalidade. Por um lado, o pensamento serviria ao Estado como meio de instituir um fundamento a partir do qual distinguir legisladores e sujeito: «É necessário que o Estado realize a distinção do legislador e do sujeito em determinadas condições formais, de modo a que o pensamento possa por sua vez nelas pensar a sua identidade. Obedeceis sempre, pois, quanto mais vós obedecereis, mais sereis o senhor, pois obedecereis somente à razão pura, isto é, a vós mesmos...»²⁹⁷; por outro, a partir do momento em que a filosofia se anexou a função de um fundamento, «não cessou de abençoar os poderes estabelecidos,

²⁹⁴ MP, p. 464.

²⁹⁵ Cf. PP, p. 203.

²⁹⁶ NP, p. 122.

²⁹⁷ MP, p. 466.

e de *decalcar* a sua doutrina das faculdades sobre os órgãos do poder de Estado. O senso comum, unidade de todas as faculdades como centro do Cogito, é o consenso do Estado levado ao absoluto. Foi nomeadamente a grande operação da “crítica” kantiana, retomada e desenvolvida pelo hegelianismo. Kant não cessou de criticar as más utilizações para melhor abençoar a função. Não surpreende que o filósofo se tenha tornado professor público ou funcionário do Estado»²⁹⁸.

O que se critica neste processo é a sujeição do pensamento a uma *imagem* que lhe é exterior, a um *modelo* de como pensar. Daqui decorre um elogio dos «pensadores privados» (Kierkegaard, Nietzsche, Chestov) contra os «professores públicos», com a ressalva que «privados» alude ainda a uma forma de interioridade e que o que importa a Deleuze e Guattari é um pensamento do fora – tal como fora preconizado no célebre artigo que Foucault consagrou a Blanchot²⁹⁹ – onde pensar resulta sempre de uma agressão exterior, onde não se recorre a nenhum modelo nem se procura reproduzir um qualquer método – e é neste sentido que pode ser dito «pensamento sem Imagem». Por outras palavras, o que Deleuze critica na Imagem é a sua dependência ao modelo da representação:

«A forma de exterioridade do pensamento (...) não é de todo uma *outra* imagem que se oporia à imagem inspirada pelo aparelho de Estado. É ao contrário a força que destrói a imagem e as suas cópias, o modelo e as suas reproduções, toda a possibilidade de subordinar o pensamento a um modelo do Verdadeiro, do Justo ou do Direito (o verdadeiro cartesiano, o justo kantiano, o direito hegeliano)»³⁰⁰

À imagem dogmática do pensamento Deleuze e Guattari contrapõem portanto uma «força» cuja característica principal seria a destruir a própria forma da representação. Para Deleuze e Guattari, o que uniria Kierkegaard, Nietzsche ou Chestov seria a ambição de «destruírem as imagens»³⁰¹. Mas mesmo esta força necessita, num certo sentido, de se tornar imagem, para se poder efectivar, num desenlace análogo ao da comparação com a arte abstracta de *Diferença e Repetição*. Com efeito, em *Mil*

²⁹⁸ MP, p. 467 (nós sublinhamos).

²⁹⁹ Cf. Michel Foucault, « La pensée du dehors » in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Gallimard, Paris, 2001, pp. 546-567.

³⁰⁰ MP, p. 468.

³⁰¹ MP, p. 467.

Planaltos, a imagem dogmática do pensamento e o pensamento sem Imagem degladiar-se-ão desde o primeiro capítulo sob a forma de duas imagens (ou, se preferirmos, de dois conceitos que, dotados de uma forte componente visual, funcionam na prática como imagens): a árvore e o rizoma.

A imagem da árvore desenha para o pensamento um modelo arborescente, «uma triste imagem do pensamento que não cessa de imitar o múltiplo a partir de uma unidade superior»³⁰², ou seja, transcendente, e que se desenvolvendo por intermédio de uma lógica binária e dicotômica, como na gramática generativa de Chomsky. No rizoma, pelo contrário, a multiplicidade prescinde do Uno, cada ponto se liga a qualquer outro sem passar por um pólo transcendente. Na árvore tudo funciona segundo uma lógica de *decalque*: «ela consiste em decalcar qualquer coisa que consideramos já feita (*qu'on se donne tout fait*), a partir de uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta. A árvore articula e hierarquiza os calques, os calques são como as folhas da árvore»³⁰³. O rizoma implica pelo contrário um processo de experimentação real que traça uma *carta* e que abandona o esquema *mimético* do decalque (e é neste sentido preciso que é tributário de um «pensamento sem Imagem»):

«O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como calque transcendentem, mesmo se engendra as suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que derruba o modelo e esboça uma carta, mesmo se constitui as suas próprias hierarquias, mesmo se suscita um canal despótico»³⁰⁴

Pressentimos aqui, no seio de uma reflexão que convoca o problema da imagem, a grande oposição que atravessa a filosofia de Deleuze: transcendência *versus* imanência. Deleuze e Guattari: «Trata-se do modelo que não cessa de se *erguer* e de se enterrar, e do processo que não cessa de se *alongar*, de se romper e de retomar»³⁰⁵. Tudo se passa como se duas imagens do pensamento se afrontassem num combate, uma dotada do poder transcendente de se *erguer* e a outra da potência imanente de se *alongar*. Mas se o rizoma, para Deleuze e Guattari, abre o pensamento à promessa de um fora, esse fora «não tem imagem»: «o pensamento é como o Vampiro, ele não tem

³⁰² MP, p. 25.

³⁰³ MP, p. 20.

³⁰⁴ MP, p. 31.

³⁰⁵ MP, p. 31 (nós sublinhamos).

imagem, nem para constituir modelo, nem para fazer cópia»³⁰⁶. Face a este aparente paradoxo, François Zourabichvili propôs a designação de «imagem de um pensamento sem imagem» para dar conta do rizoma³⁰⁷.

Pela nossa parte, insistiremos antes no facto da crítica da imagem em Deleuze ser inseparável da sua crítica da representação – como evidenciam os termos de «modelo», «cópia» ou «decalque» – não podendo por conseguinte ser generalizada a todo e qualquer tipo de imagens. Diferentes elementos, extremamente difíceis de conciliar entre si e que reflectem a equivocidade da noção de «imagem», motivam uma tal posição, elementos que para além do mais se revestem de uma importância que depende do ângulo escolhido para os registar. Em primeiro lugar, e recuperando as palavras do próprio Zourabichvili, «que valeria uma teoria que pretenderia passar-se de imagem, ao mesmo tempo que descreve as condições de um acto de pensar?»³⁰⁸. A este respeito, devemos notar que, após *Mil Planaltos*, Deleuze reabilitará o emprego da expressão «imagem do pensamento» enquanto sistema de coordenadas e de dinamismos a partir do qual se torna possível responder à questão «o que significa orientar-se no pensamento?», clarificando-a pela utilização de um exemplo visual e dramático onde emerge a mesma oposição entre transcendência e imanência que, em 1980, mobilizava na defesa de um «pensamento sem Imagem»: «de qualquer das formas, encontramos-nos sobre o plano de imanência, mas é para erguer verticalidades, endireitar-se a si próprio, ou ao contrário para se estender, correr ao longo da linha de horizonte, puxar o plano cada vez mais longe?»³⁰⁹. Este exemplo de 1988 é sintomático: nele se prepara a definição final, em *O que é a filosofia?* (1991), da imagem do pensamento – tantas vezes fustigada e deplorada – como uma das duas faces do plano de imanência.

Em segundo lugar, como uma incursão – mesmo que superficial – no interior do sistema permite confirmar, Deleuze não parou, desde 1968, de propor conceitos dotados de uma forte componente imagética e visual, de que o rizoma fornece o exemplo clássico. E, paradoxalmente, um dos lugares privilegiados que estes conceitos/imagens virão investir concerne a própria caracterização do transcendental, o prodigioso domínio que *Diferença e Repetição* se propunha purgar do funcionamento ilusório e nefasto da Imagem. As versões do transcendental proliferam no *magnum opus* de Deleuze: este

³⁰⁶ MP, p. 468.

³⁰⁷ François Zourabichvili, «Deleuze. Une philosophie de l'événement» in AAVV, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 64.

³⁰⁸ Ibid, p. 63.

³⁰⁹ PP, p. 202.

seria, sucessivamente, uma «montanha», um «subterrâneo», um «teatro», um «ovo, um «monstro», um «sem fundo» ou um «caosmos», para mencionarmos apenas aquelas que mais directamente funcionam como imagens. Nos trabalhos com Guattari, por seu turno, o transcendental será dito «corpo-sem-órgãos», a que se acrescenta porém, de modo a evitar qualquer confusão, que se trata do «corpo sem imagem»³¹⁰, nuance que deve ser compreendida à luz da defesa da literalidade que atravessa o pensamento de Deleuze, e da sua concomitante recusa da metáfora e das distinções entre um sentido próprio e um sentido figurado³¹¹. A exuberância literal e visual deste regime discursivo configura sem dúvida uma linha autónoma e legítima de investigação a quem pretender elucidar o que Deleuze entende por imagem. Não sendo esta a via que privilegiaremos ao longo do presente trabalho, limitamo-nos a reiterar que «pensamento sem Imagem» não significa qualquer condenação das imagens, ou de conceitos «visuais»³¹², mas unicamente dos procedimentos de decalque do transcendental e da ordem global da representação. Mais profundamente, talvez se pudesse explicar a proliferação destas insólitas noções por intermédio da crítica dos conceitos representativos que atravessa *Diferença e Repetição*, e contra os quais Deleuze propõe a «fantástica da imaginação» pressentida por Kant na noção de esquema e realizada nas filosofias de Bergson ou de Whitehead. O transcendental, enquanto «vulcão» ou «corpo-sem-órgãos», preencheria assim em Deleuze uma função comparável à de noções como o «élan vital» em Bergson³¹³, permitindo reter no conceito qualquer coisa da ordem da experiência e da intuição: dramatizando as Ideias, as imagens viriam contrariar a ordem reflexiva, representativa e por vezes «bloqueada» dos conceitos³¹⁴, imprimindo ao pensamento o movimento mesmo da vida, sugerindo na ordem do discurso filosófico as condições da experiência real, conferindo-lhes um espaço e um tempo próprios. Para Deleuze, a

³¹⁰ AE, p. 14.

³¹¹ Sobre este problema cf. François Zourabichvili, *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

³¹² Até porque, numa entrevista de 1983, Deleuze enxertará a noção de imagem na sua definição dos conceitos: «Os próprios conceitos são imagens, são imagens do pensamento», RF, p. 197.

³¹³ Para um estudo sobre a função das imagens em Bergson e Plotino, dois autores fundamentais para Deleuze, cf. a conferência de Émile Bréhier, «Images plotiniennes, images bergsoniennes» in *Les Études Bergsoniennes, Tome II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 105-128, bem como a discussão subsequente, onde participam Henri Gouhier, Jean Hyppolite, P.-M.Schuhl, entre outros (pp. 215-222).

³¹⁴ Sobre o conceito bloqueado cf. DR, p 20 e ss. Aqui, utilizamos conceito na acepção tradicional que Deleuze critica em *Diferença e Repetição*, mas a que opõe desde o prefácio a sua própria definição - «os conceitos são as coisas mesmas, mas as coisas em estado livre e selvagem, para além dos predicados antropológicos» (p.3) – entretecendo-a com uma compreensão particular do empirismo: «O empirismo não é de forma nenhuma uma reacção contra os conceitos, nem um simples apelo à experiência real. Ele empreende pelo contrário a mais louca criação de conceitos jamais foi vista ou entendida» (p.3).

utilização de tais noções «testemunharia de um sentido empírico e pluralista da Ideia»³¹⁵, Ideia que seria portanto inseparável das imagens que a percorreriam e *dramatizariam* como uma multiplicidade, fruto dos encontros que, forçando a pensar, solicitariam a criação de noções fantásticas e *provisórias*³¹⁶.

Em terceiro e último lugar, como compreender que o filósofo que pugna por um «pensamento sem Imagem» se tenha interessado tão de perto à pintura de Francis Bacon em *Lógica da Sensação* (1980), ao cinema considerado na sua globalidade – com duas monografias ímpares na história da filosofia, *A Imagem-Movimento* (1983) e a *A Imagem-Tempo* (1985) – ou às peças para a televisão de Beckett em *O esgotado (L'épuisé)* (1992)? Deleuze teria sido vítima de uma inclinação tardia pelas imagens? Nada é menos certo, pois não só o prefácio de *Diferença e Repetição* esboça desde logo uma teoria do duplo, como ao longo das suas restantes páginas Deleuze construirá uma filosofia da imagem que se revela ser uma peça essencial no seu projecto filosófico e abre caminho aos grandes livros dos anos 80. Se a «Imagem» é como vimos o emblema da representação, *Diferença e Repetição* narrará pacientemente a sua história, situando no platonismo o nascimento do «mais longo erro»: a imagem como *ícone*. Para o contornar, Deleuze formulará a hipótese de uma imagem que se liberta das exigências da semelhança e que, provocando o derrube da ordem representativa, instaura a vertigem em torno da qual a sua filosofia não mais cessará de girar: a univocidade do ser, que mais tarde receberá o nome de imanência.

Dos vários ângulos de abordagem possíveis ao problema da imagem em Deleuze escolheremos este último, pois é a partir dele que se deixa entrever uma relação particularmente sistemática entre a tarefa mais importante para a qual tende toda a sua filosofia – instaurar a imanência – e uma determinada teoria da imagem. Tornar-se-á então possível compreender o apelo, numa página de *Diferença e Repetição*, a essa «outra imagem» que o renascimento da ontologia convocava. É sobre esta imagem paradoxal que nos iremos agora debruçar.

³¹⁵ DR, p. 364

³¹⁶ DR, p. 365: «São complexos de espaço e de tempo, sem dúvida por todo o lado transportáveis, sob a condição porém de imporem a sua própria paisagem, de montarem a sua tenda lá onde se pousam um momento: assim, eles são o objecto de um encontro essencial, e não de uma reconhecimento».

II – Imagem e sistema do simulacro

Diferença e Repetição empreende um projecto que, se obnubilarmos o contexto e o significado preciso da defesa de um «pensamento sem Imagem», pode à partida parecer contraditório: «glorificar o reino dos simulacros e dos reflexos»³¹⁷. Na definição sinonímica de simulacro que propõe – «o sonho, a sombra, o reflexo, a pintura»³¹⁸ – Deleuze descarta nominalmente a noção de imagem, o que não impede que, noutros momentos do texto, os dois termos sejam equiparados, e se afirme que o simulacro é de facto uma imagem, mas uma imagem sem semelhança, imagem demoníaca, paradoxal³¹⁹. Este uso transversal da noção de simulacro em *Diferença e Repetição*, bem como o apêndice que lhe é consagrado na *Lógica do Sentido*, constituem assim a sua primeira teoria da imagem. Teoria que, longe de ser um mero complemento ou correlato da sua ontologia e filosofia transcendental, se encontra porventura no seu coração. Ao simulacro é atribuída uma missão essencial na filosofia do primeiro Deleuze: derrubar (*renverser*) o platonismo, instaurar aquilo que mais tarde receberá o nome de imanência, conceito que ainda não é directamente explorado em 1968 mas que se prefigura na doutrina da univocidade do ser³²⁰.

Para Deleuze, no simulacro, encontramos «o ponto mais essencial do platonismo e do anti-platonismo, do platonismo e do derrube do platonismo, a sua pedra de toque»³²¹. Se em Aristóteles o regime da representação está já plenamente estabelecido, com a ordenação do sensível em géneros e espécies, no platonismo, nomeadamente na doutrina da participação, que funda a representação sem porém lhe assegurar limites definidos, haveria para Deleuze ainda o pressentimento de um sem fundo, de um abismo, de um delírio que, a partir de dentro, minaria insidiosamente o edifício

³¹⁷ DR, p. 92.

³¹⁸ DR, p. 93

³¹⁹ Por exemplo em DR, p. 167.

³²⁰ Assinalemos desde já que para Deleuze, imanência = univocidade, fórmula que encontramos nas cartas a Badiou. Cf. Alain Badiou, *Breve tratado de ontologia transitória*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999, p. 64.

³²¹ DR, p. 165.

representativo³²². Num gesto típico da sua filosofia, Deleuze tentará deste modo encontrar no próprio Platão o gérmen para derrubar o platonismo. A operação articula-se em torno da noção de simulacro, que fornece uma noção de imagem irreduzível às regras da representação. O simulacro impõe-se deste modo, na filosofia de Deleuze, como a sua primeira «imagem de um pensamento sem Imagem», ou seja, como uma imagem que deixou de encontrar um garante na dicotomia modelo e cópia (ou original e derivado) pressuposta pela representação, bem como na figura da semelhança que assegurava a articulação entre as duas instâncias.

Tudo começa portanto por uma leitura de Platão. A sua ontologia, definida pelo regime da participação dos objectos sensíveis nas Formas inteligíveis, engendra os dualismos clássicos que não mais deixarão de ocupar a filosofia: essência e aparência, espírito e matéria, modelo e cópia, ideia e imagem. O platonismo não pode contudo ser reduzido a uma simples condenação da imagem em nome da ideia: a verdadeira oposição não se estabelece, para Deleuze, entre a forma inteligível da ideia e a matéria sensível da imagem, mas entre dois tipos de imagens³²³. No *Sofista*, Platão coloca a verdadeira questão: qual a natureza da boa imagem?³²⁴ A resposta constitui a teoria da imagem na qual Deleuze crê encontrar a brecha que permitirá derrubar o platonismo e anunciar a saída da representação.

Perguntar pela boa imagem é indissociável, segundo Deleuze, de uma tarefa de selecção: «em termos muito gerais, o motivo da teoria das Ideias deve ser procurado numa vontade de seleccionar, de triar. Trata-se de fazer a diferença»³²⁵. Caberá ao mito, enquanto discurso de uma fundação, levar a cabo o método de divisão e selecção, procedendo deste modo à hierarquização das diferenças de acordo com o seu grau de participação. À tríade do neo-platonismo – o imparticipável, o participado, o participante – Deleuze sobrepõe o fundamento, o objecto da pretensão e o pretendente:

«O fundamento é o que possui qualquer coisa em primeiro, mas que a dá a participar, que a dá ao pretendente, possessor em segundo se tiver sabido atravessar a prova do

³²² Cf. LS, p. 299.

³²³ Cf. LS, 296.

³²⁴ *Sofista* 235 b in *Œuvres Complètes* (dir. Luc Brisson), Paris, Flammarion, 2011. Ao colocar esta questão Platão procede à fundação da *mimesis* e não à sua simples condenação, como demonstra Elsa Grasso em «Platon ou l'aurore des idoles» in *L'image*, (dir. Alexander Schnell), Paris, Vrin, 2007, pp. 9-30.

³²⁵ LS, p. 292.

fundamento. O participado é o que o imparticipável possui em primeiro. O imparticipável dá a participar, dá o participado aos participantes: a justiça, a qualidade de ser justo, os justos»³²⁶

Se traduzirmos a doutrina da participação nos termos de uma teoria da imagem sob a alçada do regime da representação teremos: o modelo (o fundamento), a semelhança (o objecto da pretensão) e as imagens (os pretendentes). A boa imagem será aquela que, atravessando a prova do fundamento – a semelhança como *medida* da representação³²⁷ – se configurará como justo pretendente. A distinção entre os justos e os falsos pretendentes, as boas e as más imagens, resulta, por conseguinte, do seu modo de funcionamento mimético. No *Sofista*, Platão distinguirá então entre duas técnicas de produção de imagem, que correspondem a dois regimes da *mimesis*. Na primeira, que dá origem à imagem-cópia (*eikón*), o artista reproduz o modelo da forma mais exacta possível, tomando-lhe de empréstimo as suas proporções intrínsecas. Na segunda, pelo contrário, a imagem-simulacro (*phántasma*), o artista «sacrifica as proporções exactas para lhes substituir, nas suas figuras, proporções que produzirão ilusão»³²⁸.

Para Platão, a boa imagem será a imagem-cópia (ícone), que mantém uma relação de semelhança com o modelo mas que não pretende usurpar o seu lugar, assumindo o seu estatuto secundário relativamente ao original. A imagem-simulacro, por seu turno, ao visar uma semelhança máxima, será obrigada a utilizar meios não semelhantes para provocar a ilusão no espectador. Um escultor, por exemplo, deformará as proporções de uma estátua de modo a que o espectador que a veja de longe a tome por verdadeira. Introduce-se assim uma dissimilitude que não é senão uma estratégia para alcançar uma reprodução mais fiel: o seu objectivo é ser a tal ponto semelhante ao original que o espectador já não possa fazer a diferença entre os dois. Ora, segundo Deleuze, a prova do fundamento, no platonismo, tinha como motivação principal *fazer a diferença* entre os justos e os falsos pretendentes. Ao almejar o estatuto de duplo, o simulacro provoca a confusão: não sendo, por um lado, o original, de que se contenta ter a aparência, não é, por outro, apenas a sua cópia, pois visa uma semelhança máxima com o modelo e não exhibe o intervalo que a separa, como na imagem-cópia. Nem modelo nem cópia, a imagem-simulacro é a recusa em distinguir entre um primeiro e

³²⁶ LS, p. 294.

³²⁷ DR, p. 95: «a representação tem a identidade como elemento e um semelhante como unidade de medida».

³²⁸ *Sofista*, 236 a.

um segundo, um original e uma imitação. Percebe-se assim a sua condenação liminar pelo platonismo. Para Deleuze, ao examinar de perto o simulacro e identificando-o com a sofística – que representa a subversão, a destruição do princípio da hierarquia e das diferenças –, Platão teria, «no relâmpago de um instante», descoberto «que ele não é apenas uma cópia falsa, mas que põe em causa as próprias noções de cópia...e de modelo»³²⁹.

Entre o modelo e a cópia estabelecia-se uma relação de semelhança *interior*, noética: a imagem-cópia assemelhar-se-ia mais à Ideia do modelo do que ao próprio modelo, salvaguardando assim a sua distinção. Quanto à imagem-simulacro, ela não deve ser concebida, segundo Deleuze, nem como cópia nem como cópia de uma cópia, mas como uma imagem na qual se inscreveu uma diferença positiva que varia inclusive com o ponto de vista do espectador, num devir perpétuo e incontrolado onde a relação ao modelo já não é garantida pela semelhança, mesmo que infinitamente degradada ou esboroadá³³⁰. Na imagem-simulacro, a semelhança é produzida como efeito *exterior*, como um acidente de percurso. O simulacro «colocou a semelhança no exterior e vive de diferença. Se ele produz um efeito exterior de semelhança é como ilusão, não como princípio interno; ele é construído sobre uma disparidade, ele interiorizou a dissimilitude das suas séries constituintes»³³¹. O simulacro será, por definição, uma *imagem sem semelhança*. Na concepção desta imagem paradoxal, demoníaca, inseparável de uma *potência do falso*, Deleuze busca apoio, não sem humor, no catecismo, que nos «familiarizou com a ideia de uma imagem sem semelhança; o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, mas, pelo pecado, perdemos a semelhança ao mesmo tempo que guardámos a imagem»³³².

A posição e o estatuto da semelhança apresentam-se, por conseguinte, como o traço distintivo entre as imagens-cópia e as imagens-simulacro, estatuto que revela, no coração mesmo de uma teoria da imagem, duas ontologias diametralmente opostas, e que Deleuze resume em duas proposições: «só o que se assemelha difere» e «só as diferenças se assemelham»³³³.

³²⁹ LS, p. 295.

³³⁰ Cf. LS, p. 298.

³³¹ DR, p. 167.

³³² DR, p. 167.

³³³ DR, p. 153.

Tomadas de empréstimo a Lévi-Strauss – que tinha encontrado na linguística de Saussure o princípio heurístico que iria renovar profundamente a antropologia e desencadear a aventura do estruturalismo –, estas duas formulações fornecem uma síntese do platonismo e do anti-platonismo que se joga na teoria deleuzeana da imagem-simulacro. Na primeira proposição, «só o que se assemelha difere», a semelhança é posta como condição da diferença, e as figuras da identidade, da analogia e da oposição desenhar-se-ão invariavelmente relativamente a essa semelhança originária. Na segunda, «só as diferenças se assemelham», a posição da semelhança sofre uma transformação profunda, deixando de ser uma condição para se tornar a consequência de uma diferença primeira. Na primeira página de *Diferença e Repetição* afirmava-se que «o primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação»³³⁴. O pensamento de Deleuze, que tem precisamente como objectivo abandonar o regime da representação – e, no mesmo gesto, elaborar a ontologia da diferença que, pairando no «ar do tempo», faltaria ainda ao estruturalismo³³⁵, pois neste apenas se recolhiam os seus efeitos ou aplicações, fosse na linguística, na antropologia ou na psicanálise – conceberá assim a identidade e a semelhança como produtos simulados de um «jogo mais profundo que é o da diferença e da repetição»³³⁶.

A transformação do estatuto da semelhança que a imagem-simulacro implica não deve porém ser compreendida como a simples consequência da inversão de um princípio ontológico. Não se trata de substituir a identidade pelo seu conceito oposto – a diferença –, operação que permaneceria enredada na lógica do negativo de que Deleuze se pretende libertar, mas de criar um novo conceito de diferença, uma diferença livre, em si, interna, não dialéctica, que não pressuponha uma identidade prévia. Este movimento de pensamento encontra uma ilustração no âmbito da própria teoria da imagem-simulacro.

Como notámos, Deleuze socorre-se da noção de simulacro para «derrubar (*renverser*) o platonismo». Mas que significa, neste contexto preciso, a recuperação do

³³⁴ DR, p. 1.

³³⁵ Filosofia que, no entanto, não se limita a erguer uma ontologia a partir dos elementos disseminados no pensamento estruturalista mas constitui já a sua superação. Ressalve-se ainda que o «ar do tempo» coevo a *Diferença e Repetição* não inclui apenas o estruturalismo mas também, como Deleuze assinala, a filosofia de Heidegger, o romance contemporâneo e a potência da repetição em diferentes domínios (Cf. DR, p. 1). Sobre a relação de Deleuze com o estruturalismo veja-se o texto «A quoi reconnaît-on le structuralisme?» in ID, pp. 238-269.

³³⁶ DR, p.1.

programa de Nietzsche? É necessário analisar o significado do verbo «renverser» em francês. Se, por um lado, e em primeiro lugar, «renverser» significa «virar ao contrário» ou «inverter», por outro, quer dizer «deitar por terra» ou «derrubar»³³⁷. Parece-nos que é esta última acepção que Deleuze privilegia. Se a verdadeira oposição do platonismo não se situa entre o inteligível e o sensível ou a essência e a aparência, mas entre dois tipos de imagens que se diferenciam pela conformidade a um princípio superior, então de nada serviria *inverter* o critério que presidia à sua distinção. Manter-se-ia assim a lógica da hierarquia e do fundamento, o princípio que procederia à distinção entre os pretendentes. Ora, a teoria do simulacro persegue um desígnio radicalmente diferente: o simulacro não se limita a inverter o platonismo mas sim a derrubá-lo, afundando o fundamento que norteava a diferenciação entre o original e o derivado, a coisa e os simulacros. Imagem desprovida de semelhança, construída sobre uma diferença, o simulacro é imbuído da função de provocar a confusão (*troubler*)³³⁸ na instância transcendente que assegurava a legitimidade das imagens, confusão que acaba por a fazer *tombar*.

Na filosofia de Deleuze a potência de um conceito mede-se pelos seus efeitos práticos: «os conceitos devem intervir, com uma zona de presença, para resolver uma situação local»³³⁹. É por essa razão que a imagem-simulacro é definida não como uma imitação mas como um *acto*³⁴⁰. Se o platonismo desconsiderava o simulacro em nome das boas imagens que não colocavam em causa o fundamento, Deleuze tenta fazê-lo emergir da profundidade para a qual tinha sido relegado. O simulacro tornaria «impossível a ordem das participações, o carácter fixo da distribuição e a determinação da hierarquia. Ele instaura o mundo das distribuições nómadas e das anarquias coroadas. Longe de ser um novo fundamento, ele engole qualquer fundamento, assegurando uma derrocada (*effondrement*) universal, mas como um acontecimento positivo e feliz, como a-fundamento (*effondement*)»³⁴¹.

³³⁷ Em língua portuguesa, José Gil, que no prefácio à edição portuguesa de *Diferença e Repetição* propõe uma análise admirável desse movimento de torção dos conceitos na filosofia de Deleuze, também traduz «renverser» por «derrubar», ao contrário da «reversão» que a tradução em português do Brasil privilegiou. Cf. «O alfabeto do pensamento» in Deleuze, *Diferença e Repetição* (trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado), Lisboa, Relógio d'Água, 2000, pp. 9-29.

³³⁸ «Troubler» é outro dos significados possíveis para «renverser».

³³⁹ DR, p. 3.

³⁴⁰ DR, p. 95: «por simulacro não devemos entender uma simples imitação, mas sobretudo o acto pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, destruída».

³⁴¹ LS, p. 303.

Que estranho mundo é este das «distribuições nômadas e das anarquias coroadas»? Que tesouros escondia o mundo da representação e que se desvelam pelo movimento subversivo da imagem-simulacro? Se «a história do mais longo erro é a história da representação, a história dos ícones»³⁴², não surpreende que seja a partir de uma teoria da imagem que Deleuze tente derrubar o platonismo e construir a sua ontologia e filosofia transcendental. Afundar o fundamento, instaurar a univocidade do ser, não são porém tarefas fáceis, e o seu estudo pormenorizado obrigar-nos-á a uma análise prévia da ontologia de Deleuze, bem como das relações que entretece com a sua filosofia do tempo. Só depois de estabelecidos firmemente estes princípios poderemos reencontrar a imagem-simulacro e descobrir passo a passo as outras funções que *Diferença e Repetição* lhe prescreve.

*

Princípio de diferença, de catástrofe, indício de um fundo irreduzível à representação, o simulacro testemunha de um mundo onde «apenas as diferenças se assemelham». A um nível ontológico, este mundo traduz-se, para Deleuze, na tese da univocidade do Ser: «O ser unívoco é simultaneamente distribuição nômada e anarquia coroada»³⁴³. Se a equivocidade introduz no ser diferentes estádios hierárquicos, revestindo-o de diferentes sentidos, de acordo com a tese da univocidade o ser dir-se-á, literalmente, a uma só voz, isto é, num único sentido. No entanto, este sentido único não deve ser confundido com um procedimento de uniformização e rasura das diferenças: «O essencial da univocidade não é que o Ser se diga num único e mesmo sentido. É que ele se diga num único sentido de todas as suas diferenças individuantes ou modalidades intrínsecas. O Ser é o mesmo para todas estas modalidades, mas estas modalidades não são as mesmas»³⁴⁴. Na tese da univocidade do Ser encontramos pela primeira vez a formulação daquele que será o eixo da ontologia de Deleuze: um plano único de diferenças, imanente, onde o ser se diz *apenas* das diferenças que o constituem.

³⁴² DR, p. 385.

³⁴³ DR, p. 55.

³⁴⁴ DR, p. 53.

O grande adversário de Deleuze no que diz respeito à univocidade do ser – e da respectiva posição da diferença – é Aristóteles, na medida em que na sua metafísica o ser se diz em vários sentidos, de acordo com os géneros ou as categorias³⁴⁵. Contra o princípio da analogia, onde o ser se distribui sedentariamente e em relação a um princípio hierárquico³⁴⁶, Deleuze releva na história da filosofia três momentos fundamentais da univocidade do Ser: Duns Escoto, que teria pela primeira vez *pensado* a sua possibilidade; Espinosa, que a teria de seguida *afirmado*; e Nietzsche, que a teria por fim *realizado*³⁴⁷.

Segundo Deleuze, o lance fundamental de Duns Escoto situa-se na concepção de um Ser neutro, abstracto, «indiferente ao infinito e ao finito, ao singular e ao universal, ao criado e ao incriado»³⁴⁸. Esta neutralização impossibilita a oposição entre ser finito e ser infinito, bem como a participação do finito no infinito: finito e infinito não são mais as espécies de um ser substantivado, mas apresentam a mesma relação face a um ser doravante abstracto. A expressão «todo o ser é finito ou infinito» representa porventura a melhor tradução da posição escotista³⁴⁹. A par da neutralização do ser, que é indissociável de um combate contra os perigos da analogia – nomeadamente o risco de se cair numa teologia negativa, pois por seu intermédio não se poderia aceder a um conhecimento positivo (não analógico) de Deus –, Duns Escoto introduz duas distinções fundamentais: a *distinção formal* (real mas não numérica, como Deleuze sublinha em *Espinosa e o problema da expressão*³⁵⁰), que permite que o ser se diferencie qualitativamente nos seus atributos sem todavia perder a unidade: «não só a univocidade do ser (em relação a Deus e às criaturas) se prolonga na univocidade dos “atributos”, como, sob a condição da sua infinitude, Deus pode possuir estes atributos unívocos formalmente distintos sem nada perder da sua unidade»³⁵¹; e a *distinção*

³⁴⁵ Cf. Aristóteles, *Métaphisique, Lambda 2* (trad. fr. J. Barthélemy-Saint-Hilaire), Paris, Pocket, 1991, pp. 124-130.

³⁴⁶ Deleuze tem o cuidado de assinalar que Aristóteles não utiliza o termo de analogia, que aplicado ao problema do ser se encontra apenas na tradição escolástica (São Tomás de Aquino) (DR, p. 50, nota 1). Encontramos aí dois tipos de analogia: *de proporcionalidade*, que atribui uma medida comum (ser) a cada categoria de acordo com a sua natureza particular, e *de proporção*, onde a noção de ser assume o valor de um conceito serial que se relacionaria, formalmente e eminentemente, a um termo principal e, em menor grau, aos restantes. Sobre este problema veja-se o comentário rigoroso de Pierre Montebello, Deleuze, *La Passion de la Pensée*, Paris, Vrin, 2008, pp. 63-69. Note-se ainda que é contra os dois tipos de analogia que se erguem em Deleuze, respectivamente, as noções de «distribuição nómada» e de «anarquia coroada».

³⁴⁷ Cf. DR, p. 60.

³⁴⁸ DR, p. 57.

³⁴⁹ Cf. Sondag *apud* Montebello, *op. cit.*, p. 72.

³⁵⁰ Cf. SPE, p. 55.

³⁵¹ DR, p. 58.

modal, que se estabelece, simultaneamente, entre o ser e os atributos, e entre as variações intensivas de que eles são capazes (variações que são modalidades individuantes, onde o finito e o infinito desempenham a função de intensidades singulares, como no exemplo de um branco que aumenta ou diminui de intensidade sem se transformar noutra cor³⁵²).

De acordo com Deleuze, Duns Escoto apenas *pensou* a univocidade, pois o seu objectivo principal era escapar ao panteísmo que poderia resultar de uma determinada interpretação da analogia³⁵³. É necessário esperar por Espinosa para que a univocidade do ser seja segundo Deleuze efectivamente afirmada. O ser unívoco transforma-se na *Ética* num «objecto de afirmação pura. O ser unívoco confunde-se com a substância única, universal e infinita: é posto como *Deus sive Natura*»³⁵⁴. Se, em Escoto, o ser se indicava mediante um conceito neutralizado, indiferente ao finito e ao infinito, em Espinosa, pelo contrário, «o Ser unívoco é perfeitamente determinado no seu conceito como o que se diz num único e mesmo sentido da substância que é em si, e dos modos que são noutra coisa»³⁵⁵. O ser torna-se assim um conceito *expressivo*, abandonando a indiferença escotista para se *dizer* num único e mesmo sentido da substância e dos modos, que diferem porém no modo como o apresentam – a substância é em si (*in se*) e os modos noutra coisa (*in alio*)³⁵⁶. Espinosa recupera, transformando-as subtilmente, as distinções de Escoto: a distinção formal estabelece-se agora entre a unidade da substância e a pluralidade de atributos – os atributos comportam-se como os sentidos qualitativamente diferentes da substância sem deixarem porém de reenviar para o mesmo referente (*désigné*), ontologicamente comum, distinção fundamental pois ao contrário dos géneros e das categorias não introduz uma divisão no ser³⁵⁷; a distinção modal, por seu turno, faz valer os modos como graus de potência intrínsecos, que correspondem às variações intensivas dos atributos e exprimem diferentemente a substância – e que não se confundem com a espécie aristotélica pois são diferenças individuantes, isto é, graus *intensivos* da mesma substância considerados sob um

³⁵² Cf. DR, p. 58.

³⁵³ Cf. DR, p. 57.

³⁵⁴ DR, p. 58.

³⁵⁵ SPE, p. 58.

³⁵⁶ Cf. DR, p. 59.

³⁵⁷ Cf. DR, p. 388

determinado atributo³⁵⁸. Em suma, para Deleuze, a univocidade do ser de Espinosa anuncia-se já como *imanência*:

«Com Espinosa, a univocidade torna-se objecto de afirmação pura. A mesma coisa, *formaliter*, constitui a essência da substância e contém as essências de modo. É portanto a ideia de causa imanente que, em Espinosa, toma o lugar da univocidade, libertando esta última da indiferença e da neutralidade onde a mantinha a teoria de uma criação divina. E é nesta imanência que a univocidade encontrará a sua fórmula propriamente espinozista : Deus é dito causa de todas as coisas no mesmo sentido (*eo sensu*) pelo qual é dito causa de si»³⁵⁹

A univocidade do ser espinozista contém todavia, de acordo com o Deleuze de *Diferença e Repetição*, uma dificuldade que apenas Nietzsche logrou dirimir: a substância persiste independentemente dos modos. Por outras palavras, são os modos que giram em torno – que se dizem – da substância, substância que permanece assim numa relativa posição de exterioridade. Para Deleuze, de modo a realizar a ontologia que a teoria da imagem-simulacro implica, emblematicamente resumida na proposição «apenas as diferenças se assemelham», seria necessário que «a substância se diga ela própria *dos* modos, e somente *dos* modos. Tal condição só pode ser preenchida à custa de uma inversão categórica mais geral, segundo a qual o ser se diz do devir, a identidade se diz do diferente, o uno do múltiplo, etc»³⁶⁰.

Esta condição é efectuada para Deleuze por Nietzsche, em particular graças à doutrina do eterno retorno, que realizaria finalmente num último estágio a univocidade do ser³⁶¹. A oposição de Nietzsche à teoria da univocidade do ser, teoria que se prefigurara inicialmente como a resposta de Escoto aos perigos associados a um conhecimento apenas analógico de Deus, não se faz porém sem uma interpretação original do eterno retorno, facilitada, é certo, pelo laconismo e dispersão do *corpus* textual do filósofo de Sils Maria. Deleuze propõe, em *Diferença e Repetição*, uma interpretação do eterno retorno nietzscheano que prolonga as análises encetadas em *Nietzsche e a Filosofia*, afastando a ideia genérica de um retorno cíclico de determinados elementos, físicos ou astronómicos, que se subordinariam a uma

³⁵⁸ DR, p. 388.

³⁵⁹ SPE, p. 58.

³⁶⁰ DR, p. 59.

³⁶¹ Cf. DR; p. 55.

identidade prévia ou a uma regra de semelhança num *eterno retorno do mesmo*, e supondo, *a contrario*, um mundo «onde todas as identidades prévias são abolidas e dissolvidas»³⁶². Para o Deleuze leitor de Nietzsche:

«O eterno retorno não é a permanência do mesmo, nem o estado de equilíbrio, nem o tûmulo (*demeure*) do idêntico. No eterno retorno não é o mesmo ou o uno que regressam, mas *o retorno é ele próprio o uno que se diz unicamente do diverso e do que difere*»³⁶³

A torção sintáctica da frase em itálico, índice por excelência da univocidade do ser deleuzeana, é suficiente para aproximá-la da doutrina em aparência distante do eterno retorno, sendo simultaneamente um testemunho exemplar da orientação ontológica que percorre sem intermitências toda a obra de Deleuze. Eterno retorno não significa portanto que o Mesmo volta ou regressa (*revient*): a identidade não designa aquilo que retorna mas apenas a qualidade de voltar ou retornar. Deste ponto de vista, no eterno retorno, o único «Mesmo» pressuposto é o próprio facto de retornar, não aquilo que regressa: «Retornar é o ser, mas somente o ser do devir. O eterno retorno não faz o “mesmo” retornar, mas retornar constitui o único Mesmo do que devém (...) Retornar é portanto a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença»³⁶⁴. Se traduzirmos a doutrina do eterno retorno na teoria da univocidade do ser obtemos então uma equivalência entre o «mesmo» e a substância, e entre a «diferença» e os modos, mas onde se deu um passo mais à frente na destituição da identidade e na realização da univocidade e da imanência, pois já não são os modos que se dizem da substância, mas a substância *dos* modos, isto é, o mesmo *do* diferente, o uno *do* múltiplo, o ser *do* devir. Importância capital, por conseguinte, do genitivo, que Deleuze sublinha com frequência ao referir-se à ontologia realizada da univocidade do ser, mundo onde «apenas as diferenças se assemelham», onde a semelhança, o Uno ou a substância apenas se projectam como efeitos exteriores, remanescentes, de um estado mais límpido de diferenças.

³⁶² DR, p. 59. Para uma análise mais aprofundada cf. NP, pp. 53-55.

³⁶³ NP, p. 53 (nós sublinhamos).

³⁶⁴ DR, p. 59.

Só através de um cálculo «maldoso»³⁶⁵ e de uma efectiva obliteração não apenas do sentido mas da própria *letra do texto* de Deleuze se poderá associar o seu projecto filosófico a uma metafísica do Uno e afirmar, como Alain Badiou, que «o essencial é que o Ser é o mesmo para todos, que é unívoco, e que se diz portanto de todos os entes num único e mesmo sentido, de forma que a multiplicidade dos sentidos, o equívoco dos entes, não possui nenhum estatuto real»³⁶⁶. Contra as citações retiradas do seu contexto e arrastadas num movimento que apenas tem como objectivo a desfiguração absoluta dos seus propósitos, é suficiente reiterar textualmente as palavras de Deleuze acerca do que é verdadeiramente *essencial*: «o essencial da univocidade não é que o Ser se diga num único e mesmo sentido. É que se ele se diga, num único e mesmo sentido, de todas as suas diferenças individuantes ou modalidades intrínsecas»³⁶⁷. E sublinhar, mais uma vez, que o intrincado e subtil jogo de distinções – numéricas, formais, reais, modais – forjadas pelo Deleuze leitor de Escoto e Espinosa visam assegurar, *simultaneamente*, a multiplicidade e a afirmação das diferenças e a sua comunicação paradoxal num plano único de pensamento e de ser.

A univocidade do Ser, realizada no eterno retorno, pressupõe uma única igualdade, uma única identidade, e que é a medida comum – mas secundária – do absolutamente incomensurável: «o ser-igual de tudo o que é desigual»³⁶⁸. Neste movimento, que é por definição selectivo, a identidade muda de nome, pois tornou-se apenas o efeito de uma diferença não apenas originária, mas genética³⁶⁹: «tal identidade, produzida pela diferença, é determinada como “repetição”»³⁷⁰. A diferença, afirmada pelo eterno retorno, derruba o primado da identidade que definia o mundo da representação e recolhe no seu movimento apenas as formas mais extremas. As operações que definem o eterno retorno são a repetição e a selecção: em vez de se representar a diferença procede-se a uma repetição que não é o retorno do mesmo mas a sua transmutação (selecção) numa forma superior, excessiva. Quando a diferença passa no círculo descentrado do eterno retorno liberta-se do quádruplo jugo que a aprisionava

³⁶⁵ Aludimos à virulenta resposta de José Gil à monografia de Badiou, «Quatre méchantes notes sur un livre méchant» in *Futur Antérieur*, nº 43, 1998, pp. 71-84.

³⁶⁶ Alain Badiou, *Deleuze*, «La clameur de l'Être», Paris, Hachette, 1997, p. 41.

³⁶⁷ DR, p. 53.

³⁶⁸ DR, p. 60.

³⁶⁹ De uma diferença em si passa-se a uma diferença genética, movimento essencial de um pensamento que visa mostrar não só como a identidade, o negativo, a oposição são as formas veladas de uma diferença que lhes é anterior, mas como é a própria diferença que as *produz*, a título de ilusões transcendentais, ou seja, objectivas, inevitáveis. Sobre a representação como lugar da ilusão transcendental e as suas quatro formas cf. DR pp. 341-349.

³⁷⁰ DR, p. 59.

às formas da identidade, da semelhança, da oposição e da analogia³⁷¹. O eterno retorno, enquanto doutrina da univocidade do ser, «é simultaneamente produção da repetição a partir da diferença, e selecção da diferença a partir da repetição»³⁷². Traduzida no léxico espinozista, a substância dir-se-á dos modos, «produção da repetição a partir da diferença», modos que por sua vez já não se distinguem da substância e são seleccionados unicamente sob o ângulo da sua potência imanente de agir, da medida comum (ser) que os envolve³⁷³, «selecção da diferença a partir da repetição». É esta dupla exigência ontológica que se reveste de sentido e se consagra, no Deleuze de *Diferença e Repetição*, nas expressões complementares de «distribuição nómada» e «anarquia coroada».

Do ponto de vista da sua forma, o eterno retorno é uma doutrina do tempo, sendo inscrito por Deleuze na sua teoria tripartida das sínteses passivas e transcendentais. O eterno retorno não é por conseguinte apenas uma doutrina ontológica mas participa igualmente da vertente transcendental e crítica do pensamento de Deleuze: «ao mesmo tempo que as leis da natureza regem a superfície do mundo, o eterno retorno não cessa de rugir nesta outra dimensão, a do transcendental ou do *spatium* vulcânico»³⁷⁴. Encontramos aqui um novo exemplo da porosidade, na filosofia de Deleuze, entre o ontológico e o transcendental: a tarefa de realizar a univocidade do ser e a imanência é inseparável do traçado de um campo transcendental³⁷⁵. Mas para compreender o funcionamento do eterno retorno como princípio transcendental, bem como do *sistema* em que desembocará, é necessário expor previamente os rudimentos das duas sínteses passivas que, na filosofia do tempo de *Diferença e Repetição*, o precedem e preparam.

³⁷¹ Cf. DR, 382. O eterno retorno, e a teoria da imagem-simulacro de que é inseparável, são assim peças essenciais na destruição dos quatro caracteres que definem para Deleuze a representação.

³⁷² DR, p. 61.

³⁷³ DR, p. 55: «o menor torna-se igual ao maior, desde que não seja separado daquilo que pode. Esta medida envolvente é a mesma para todas as coisas, a mesma também para a substância, a qualidade, a quantidade, etc, pois forma um só máximo onde a diversidade desenvolvida de todos os graus toca a igualdade que a envolve».

³⁷⁴ DR, p. 310-311.

³⁷⁵ DR, p. 56: «quando dizemos que o ser unívoco se reporta essencialmente e imediatamente a factores individuantes, não entendemos por certo estes factores como indivíduos constituídos na experiência, mas como aquilo que neles age como princípio transcendental, como princípio plástico anárquico e nómada, contemporâneo do processo de individuação». Em *Nietzsche e a Filosofia* Deleuze considerava já o eterno retorno como expressão da vontade de potência, entendida como um princípio plástico e transcendental que, não sendo mais largo que o condicionado, o determinava a cada caso genética e diferencialmente, de acordo com as exigências do empirismo superior. Cf. NP, pp. 56-59. No seu último texto, «A imanência: uma vida...», Deleuze veio reiterar a identidade entre o plano de imanência e o campo transcendental: «Na ausência de consciência, o campo transcendental definir-se-ia como um puro plano de imanência, na medida em que escapa a qualquer transcendência do sujeito como do objecto» (RF, p. 360).

*

Para Deleuze, o tempo é irreduzível a uma sucessão de instantes: «Uma sucessão de instantes não faz o tempo, ela também o desfaz; nele, ela marca unicamente o seu ponto de nascimento, sempre abortado»³⁷⁶. Pensar o tempo a partir de uma sucessão de instantes é proceder à sua espacialização, à sua representação. A homogeneização dos instantes num tempo espacializado, de que o passado, o presente e o futuro seriam os momentos separados, esconde a sua síntese originária, transcendental. É deste movimento constituinte, genético, que Deleuze se pretende aproximar na sua filosofia do tempo. Constituinte não significa porém activo³⁷⁷. Não é o tempo que é produzido pelo sujeito mas o sujeito que se constitui *no* tempo. As sínteses do tempo serão por conseguinte passivas. A síntese «não é feita pelo espírito, mas faz-se no espírito que contempla, precedendo toda a memória e toda a reflexão. O tempo é subjectivo mas é a subjectividade de um sujeito passivo»³⁷⁸.

Sob a égide de Hume, Deleuze assinala uma primeira síntese do tempo como contemplação, contracção, a que dá o nome de Habitus e onde se constitui o presente vivido (*vécu/vivant*). Esta síntese *faz-se* na imaginação³⁷⁹, placa sensível que contrai «os casos, os elementos, os abalos, os instantes homogêneos, e funde-os numa impressão qualitativa interna de determinado peso»³⁸⁰. A sequência de AB, AB, AB, A... apenas se constitui temporalmente quando os instantes sucessivos e independentes se contraem, *se repetem*, na imaginação: a contracção forma um presente *espesso*, uma duração, onde os instantes contraídos são retidos no passado e a expectativa de novas contracções é antecipada no futuro. Passado e futuro são nesta primeira síntese do tempo as *dimensões*

³⁷⁶ DR, p. 97.

³⁷⁷ Cf. DR, p. 97.

³⁷⁸ DR, p. 97.

³⁷⁹ O carácter essencialmente passivo da imaginação é defendido por Deleuze desde a sua primeira monografia: «Isto não significa que a imaginação na sua essência seja activa, mas somente que ela *ecoa*, que ela *ressoa*», ES, p. 39.

³⁸⁰ DR, p. 97.

de um presente originário que os constitui e não mais os instantes distintos e consecutivos de um tempo homogêneo³⁸¹.

A análise do funcionamento da primeira síntese do tempo é acompanhada por uma metafísica da contemplação e do hábito que responde ao problema empirista da constituição do sujeito e que percorre como um fio condutor toda a obra de Deleuze, desde a sua leitura seminal de Hume até à súpula crepuscular *O que é a filosofia?*³⁸²:

«Quando dizemos que o hábito é contracção, não falamos portanto da acção instantânea que se compõe com a outra para formar um elemento de repetição, mas da fusão desta repetição no espírito que contempla. *É preciso atribuir uma alma ao coração, aos músculos, aos nervos, às células, mas uma alma contemplativa cujo papel é contrair o hábito.* Não há nisto qualquer hipótese bárbara ou mística: o hábito manifesta aí, pelo contrário, a sua plena generalidade, que não concerne unicamente os hábitos sensório-motores que temos (psicologicamente), mas, em primeiro lugar, os hábitos primários que somos, os milhares de sínteses passivas que nos compõem organicamente. É contraindo que somos hábitos, mas é pela contemplação que contraímos»³⁸³

Hábito, contracção e contemplação são para Deleuze os modos de constituição do sujeito ou, para retomarmos os termos da sua leitura de Hume, de transformação do espírito na natureza humana³⁸⁴. Deleuze não limita porém o campo de acção da contracção e da contemplação a um ponto de vista estritamente humano, estendendo-o antes a todas as modalidades da vida, considerada de um ponto de vista que a sua obra ulterior qualificará de *inorgânico*. Em *Diferença e Repetição* a contemplação não indica um aspecto meramente psicológico, instituindo pelo contrário uma realidade ontológica de que participam todos os fenómenos, entendidos como *pretensões* a contrair hábitos, a contemplar: «tudo é contemplação, mesmo as rochas e os bosques, os animais e os

³⁸¹ DR, p. 97: «O passado e o futuro não designam instantes, distintos de um instante supostamente presente, mas as dimensões do próprio presente, na medida em ele contrai os instantes. O presente não tem de sair de si para ir do passado ao futuro».

³⁸² ES, p. 15: «O empirismo não coloca essencialmente o problema de uma origem do espírito, mas o problema de uma constituição do sujeito». A este problema o Deleuze leitor de Hume responde: «O que é um princípio é o hábito de contrair hábitos» (ES, p. 62). Quase quarenta anos mais tarde esta posição será retomada sem modificações, o que denota o aspecto sistemático da sua filosofia: «Todos nós somos contemplações, logo hábitos. Eu (*Je*) é um hábito» (QP, p. 101).

³⁸³ DR, p. 101 (nós sublinhamos).

³⁸⁴ Cf. ES, p. 2.

homens, mesmo Actéon e o cervo, Narciso e a flor»³⁸⁵. Em *O que é a filosofia?* as «almas» que acima povoavam o coração, os músculos e as células transformar-se-ão em «micro-cérebros»³⁸⁶, mas o essencial da análise de Deleuze mantém-se: pressupor uma força que arranca uma diferença no seu movimento de contracção e repetição, uma sensibilidade fundamentalmente passiva, contemplativa³⁸⁷.

A primeira síntese do tempo, *Habitus*, apresenta-se como a *fundação* de todos os fenómenos³⁸⁸. Nela «só o presente existe. A síntese constitui o tempo como presente vivo e o passado e o futuro como dimensões desse presente»³⁸⁹. Se apenas o presente existe, isto é, se apenas o presente constitui o tempo, confrontamo-nos no entanto com um paradoxo: a natureza do presente é, por definição, uma contracção, mas como poderíamos contrair um outro presente se o primeiro não desse lugar a um novo? Por outras palavras, torna-se necessário explicar por que razão não vivemos num presente perpétuo, por que razão *o presente passa*: «O tempo não sai do presente, mas o presente não cessa de se mover, por saltos que se imbricam uns sobre os outros. É este o paradoxo do presente: constituir o tempo, mas passar neste tempo constituído»³⁹⁰. À *fundação* do tempo como *Habitus* Deleuze irá acrescentar a memória/Mnemosyne como *fundamento* do tempo que passa: o passado deixa de ser uma dimensão do presente para determinar, enquanto memória, uma segunda síntese do tempo da qual depende a primeira. Sem esta segunda síntese do tempo o presente não passaria: «o Hábito é a síntese originária do tempo que constitui a vida do presente que passa; a Memória é a síntese fundamental do tempo que constitui o ser do passado (o que faz passar o presente)»³⁹¹.

Mais precisamente, de que maneira a existência de uma segunda síntese do tempo fornece a razão do presente que passa? Hume dá lugar a Bergson, numa análise onde Deleuze recupera com uma ligeira inflexão os paradoxos do tempo expostos em *O*

³⁸⁵ DR, p. 102.

³⁸⁶ QP, p. 200.

³⁸⁷ DR, p. 101: «a sensibilidade dos sentidos [reenvia] para uma sensibilidade primária que nós somos. Somos água, terra, luz e ar contraídos, não só antes de reconhecê-los ou de representá-los, mas antes de senti-los». Distingue-se assim uma sensibilidade activa – que corresponde à dos sentidos – e uma sensibilidade primária, ontológica, de que não nos podemos apropriar, «antes de senti-los». De modo similar, *O que é a filosofia?* mencionará «uma pura contemplação sem conhecimento» (p. 201). Esta contemplação determina-se como sensação – «A sensação é a vibração contraída, tornada qualidade, variedade» (QP, p.199) – e Deleuze construirá a sua lógica em *Francis Bacon, Lógica da Sensação*.

³⁸⁸ Cf. DR, p. 107.

³⁸⁹ DR, p. 105.

³⁹⁰ DR, p. 108.

³⁹¹ DR, p. 109.

Bergsonismo, de 1966³⁹². É o primeiro paradoxo, a saber, *a contemporaneidade do passado com o presente que ele foi*, que explica o facto de o presente passar³⁹³. Se tivéssemos de esperar, a partir do presente espesso da primeira síntese do tempo, que um novo presente chegasse para constituir o actual como passado então seríamos incapazes de explicar a sua origem. Ao admitirmos como hipótese que, pelo contrário, cada novo presente é simultaneamente passado, libertamo-nos da ordem cronológica da sucessão, e fundamos, *geneticamente*, uma dupla temporalidade: a génese do tempo deixa de ser um presente que se torna passado aquando da chegada de um novo presente, para se tornar, num único lance, a produção do passado e do presente, ou seja, a razão da sua passagem: ao constituir-se como passado o presente *passa* sem pressupor outra coisa que si mesmo. É neste desdobramento – «cada presente reenvia para si mesmo enquanto passado»³⁹⁴ – que devemos, para Bergson e Deleuze, reconhecer a natureza profunda do tempo.

Os restantes paradoxos da segunda síntese do tempo devem ser lidos como o desenvolvimento deste paradoxo fundador. A contemporaneidade do passado e do presente acarreta a sua *co-existência*: «pois se cada passado é contemporâneo do presente que ele foi, *todo* o passado coexiste com o novo presente em relação ao qual é agora passado»³⁹⁵. O próprio do presente é de passar, o do passado de se conservar. Na célebre imagem do cone, Bergson exemplificava esta coexistência do passado com o presente segundo diferentes níveis de contracção³⁹⁶. Os diferentes cortes do cone não correspondem a determinados momentos do passado mas à sua totalidade segundo um certo estado de contracção. O presente, deste ponto de vista, representa-se na delicada ponta do cone, que não é senão o passado no seu momento máximo de contracção: «o próprio presente não existe senão como um passado infinitamente contraído que se constitui na ponta extrema do preexistente (*déjà-là*). O presente não passaria sem essa condição. Ele não passaria se não fosse o grau mais contraído do passado. É notável com efeito que o sucessivo não seja o passado, mas o presente que passa»³⁹⁷. Contracção opõe-se a sucessão: o tempo descreve-se agora em intensidade, proliferando em níveis e dimensões. E não apenas todo o passado coexiste com o presente (paradoxo

³⁹² Para a síntese dos quatro paradoxos cf. B., p. 57.

³⁹³ Cf. DR, p. 111, B., p. 54.

³⁹⁴ B., p. 54.

³⁹⁵ DR, p. 111.

³⁹⁶ Cf. Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (1896), p. 181.

³⁹⁷ IT, p. 130.

da coexistência) mas as diferentes dimensões do passado coexistem consigo mesmas, *repetindo-se* numa «infinidade de graus de desconstracção e de contracção diversos»³⁹⁸ (paradoxo que, em *O Bergsonismo*, Deleuze designava por repetição psíquica e que em *Diferença e Repetição* estará na origem de uma teoria da repetição espiritual, virtual, vestida, que se opõe à repetição material, actual, nua, que caracterizava a contracção na primeira síntese do tempo³⁹⁹).

Quais são as modalidades desta co-existência? Se o passado não chegou *depois* do presente, mas se formou antes simultaneamente, então é necessário aceitar a consequência de que todo o passado *insiste* sobre cada presente: «Não podemos dizer: ele era. Ele não existe mais, mas insiste, consiste, ele é. Ele insiste com o antigo presente, ele consiste com o actual ou o novo. Ele é o em-si do tempo como fundamento último da sua passagem»⁴⁰⁰. Deste modo, num resultado muito importante para a filosofia de Deleuze, na medida em que nele se transpõe num eixo temporal a distinção fundamental da sua ontologia, à existência *actual* do presente corresponde a insistência *virtual* do passado: «O presente existe, mas só passado insiste, e fornece o elemento em que o presente passa e os presentes se interpenetram (*télescopent*)»⁴⁰¹.

Em jeito de corolário aos paradoxos da segunda síntese do tempo, Deleuze extrai uma derradeira consequência da tese bergsoniana da contemporaneidade do passado e do presente : se o passado constitui o elemento que faz passar o presente então é porque se trata de um passado puro, de um elemento *a priori*, transcendental: «Com efeito, quando dizemos que ele é contemporâneo do presente que ele *foi*, falamos necessariamente de um passado que nunca *foi* presente, pois não se forma “depois”»⁴⁰². Deleuze designa-o por paradoxo da *preexistência*: o passado preexiste necessariamente ao presente pois constitui o fundamento genético da sua passagem, a sua condição de possibilidade. É precisamente neste sentido que o passado puro – Mnemosyne – aponta para uma segunda síntese passiva do tempo que se opõe, por um lado, às diferentes sínteses activas, e, por outro, ao tempo enquanto forma empírica e sucessiva:

³⁹⁸ DR, p. 112.

³⁹⁹ Cf. DR, p. 114.

⁴⁰⁰ DR, p. 111.

⁴⁰¹ DR, p. 115.

⁴⁰² DR, p. 111.

«Designamos por carácter empírico as relações de sucessão e de simultaneidade entre presentes que nos compõem, as suas associações segundo a causalidade, a contiguidade, a semelhança e mesmo a oposição. Mas por carácter numenal as relações de coexistência virtual entre níveis de um passado puro, cada presente só fazendo actualizar ou representar um desses níveis. Em suma, o que vivemos empiricamente como uma sucessão de presentes diferentes do ponto de vista da síntese activa, é também a coexistência sempre crescente dos níveis do passado na síntese passiva»⁴⁰³

Deleuze parece assim, à primeira vista, respeitar o propósito geral de *Diferença e Repetição*: construir um plano puro do pensamento, onde o transcendental não decalca as formas empíricas de uma consciência psicológica. A análise de um tempo não cronológico como razão seminal, genética, do tempo empírico e sucessivo, não faz mais do que aplicar ao domínio do tempo a reforma do transcendental que o capítulo sobre a imagem do pensamento desenhava. Será ainda como eco aos diferentes postulados da imagem dogmática do pensamento que, na *Imagem-Tempo*, Deleuze mostra como a sua filosofia do tempo retoma a exigência de um transcendental que não copia os campos empíricos correspondentes e que, por intermédio dessa unidade de princípio, se desdobra coerentemente nos mais variados domínios: «O que o passado é ao tempo, o sentido é à linguagem, e a ideia é ao pensamento»⁴⁰⁴.

Todavia, em *Diferença e Repetição* – num desenvolvimento que observamos também, explicitamente, em *Proust e os Signos*, e, implicitamente, na *Imagem-Tempo*⁴⁰⁵ – Deleuze revela-se insatisfeito com a segunda síntese do tempo, pois esta, sob um certo ponto de vista, não se liberta ainda das exigências da representação: o passado puro, numenal, funciona como o fundamento da passagem dos presentes, mas é ainda relativo ao fundado, na medida em que existe uma tendência para que se exprima ou se confunda com um antigo e mítico presente⁴⁰⁶. Por outras palavras, a condição (passado) é ainda decalcada (relação modelo-cópia) do condicionado (presente):

⁴⁰³ DR, p. 113.

⁴⁰⁴ IT, p. 131. *Lógica do Sentido* não tem outro objectivo : mostrar como o campo transcendental do sentido funciona relativamente à linguagem, prolongando assim a crítica do 6º postulado da imagem dogmática do pensamento, «postulado da função lógica, ou da proposição (a designação é considerada como o lugar da verdade, sendo o sentido apenas o duplo neutralizado da proposição, ou a sua duplicação infinita)» (DR, p. 217).

⁴⁰⁵ Como veremos mais detalhadamente no capítulo IV.

⁴⁰⁶ A interpretação de *Diferença e Repetição*, que encontra resíduos de platonismo na segunda síntese do tempo, é consentânea com as análises de *O Bergsonismo*, onde Deleuze assinalava que a teoria do passado puro de Bergson retomar as teses de Platão sobre a reminiscência: «a Reminiscência também

«Era já este todo o equívoco da segunda síntese do tempo, toda a ambiguidade de Mnemosyne, pois esta, do alto de seu passado puro, ultrapassa e domina o mundo da representação: ela é fundamento, em-si, númeno, Ideia. Mas ela é ainda relativa à representação que funda. Ela enaltece os princípios da representação, a saber, a identidade, de que faz a característica do modelo imemorial, e a semelhança, de que faz a característica da imagem presente: o Mesmo e o Semelhante»⁴⁰⁷

A segunda síntese do tempo deve, para Deleuze, dar lugar a uma derradeira síntese que, desembaraçando-se do fundamento, se desfaz simultaneamente da pressuposição de um original e de um derivado, de uma identidade na origem e de uma semelhança no derivado⁴⁰⁸. Operação sem dúvida complexa, e que concentra como num cristal a aposta filosófica de Deleuze. É por seu intermédio que o platonismo é efectivamente derrubado, que se anuncia a saída da representação através de uma *outra* teoria da imagem, que se realiza a univocidade do ser. Nela o pensamento afronta o seu próprio impensado, desposando um *sem fundo* para além do fundamento e estabelecendo uma coerência secreta que exclui a própria coerência daquele que a pensa. E se, na terceira síntese do tempo, confluem diferentes determinações, no seu centro reencontramos a interpretação deleuzeana da doutrina do eterno retorno, mediante a qual nos aproximamos do nosso problema.

*

afirma um ser puro do passado, um ser em-si do passado, uma Memória ontológica, capaz de servir de fundamento ao desenrolar do tempo. Mais uma vez, uma inspiração platónica faz-se profundamente sentir em Bergson» (B, p. 55).

⁴⁰⁷ DR, p. 119.

⁴⁰⁸ Cf. DR, p. 145. É este para Deleuze o problema da teoria do recalçamento de Freud, que evidencia a dependência da psicanálise ao jugo da representação e à teoria da imagem que lhe é correlativa: «Submete-se a repetição a um princípio de identidade no antigo presente, e a uma regra de semelhança no actual» (DR, p. 137). Para Deleuze, numa afirmação que prenuncia já a teoria da imagem-simulacro, «se os dois presentes, o antigo e o virtual, formam duas séries coexistentes em função do objecto virtual que se desloca nelas e relativamente a si, já nenhuma destas duas séries pode ser designada como original ou como derivada» (DR, p. 139). Este exemplo demonstra a centralidade da teoria da imagem, enquanto função de articulação de duas temporalidades distintas, na filosofia do tempo de Deleuze.

Na terceira síntese o tempo «sai fora dos seus gonzos»⁴⁰⁹, expressão hamletiana que para Deleuze significa que o tempo deixa de ser o número do movimento, como na *Física* da Aristóteles⁴¹⁰. A ideia de um tempo cardinal, periódico, circular, ritmando «a ordem das estações, dos anos e dos dias»⁴¹¹, é abandonada, em favor de uma *forma pura e vazia*:

«O tempo torna-se portanto unilinear e rectilíneo, de modo nenhum no sentido em que mediria um movimento derivado, mas em si mesmo e para si mesmo, na medida em que impõe a todo o movimento possível a sucessão das suas determinações. É uma rectificação do tempo. O tempo deixa de ser curvado por um Deus que o faz depender do movimento. Ele deixa de ser cardinal e devém ordinal, ordem do tempo vazia. No tempo já não há mais nada de originário e derivado que depende do movimento»⁴¹²

Deleuze credita a Kant a invenção filosófica do tempo como forma pura e vazia, elemento onde se dá a terceira síntese do tempo e que corresponde à descoberta do transcendental⁴¹³. O cogito cartesiano «Penso, logo existo» eliminava para Kant a forma do tempo: a determinação (Eu penso) incidia sobre a existência indeterminada (eu existo) sem passar pelo determinável ou forma da determinação, ou seja, pelo próprio tempo. Segundo Kant, não nos podemos abstrair do tempo como forma onde aparece o sujeito fenomenal, ou seja, onde a existência indeterminada se determina. O tempo cinde indelevelmente o sujeito: o Eu soberano de Descartes transforma-se assim, para o Deleuze leitor de Kant, num Eu fendido (*Je fêlé*) pela forma vazia do tempo; concomitantemente, a actividade do pensamento apenas se aplica a uma posição passiva (*moi*) que sofre a sua influência mas de que não se consegue apropriar⁴¹⁴. Deleuze

⁴⁰⁹ «Time is out of joint», Shakespeare, Hamlet, I, 5 *apud* CC, p. 40. Terá sido a filosofia do trágico de Chestov que chamou a atenção de Deleuze para esta expressão. Cf. Léon Chestov, *La philosophie de la tragédie: Dostoeïvski et Nietzsche*, Paris, Le Bruit du Temps, 2012.

⁴¹⁰ « É portanto evidente que o tempo é o número do movimento segundo o anterior e o posterior, e que é contínuo (pois aquilo de que é o número é contínuo)», Aristóteles, *Physique* (trad. fr. M. Dayan), Paris, Presses Universitaires de France, 1966, IV, 11, 220 a 24-26.

⁴¹¹ DR, p. 350.

⁴¹² CC, p. 41.

⁴¹³ Cf. DR, p. 117.

⁴¹⁴ Cf. DR, p. 117, CC., p. 42-45.

radicaliza deste modo a intuição de Kant, que não retirara todas as consequências da sua descoberta pois o Eu (*Je*) estilhaçado pelo tempo recuperava uma identidade sintética e activa, ao passo que o eu (*moi*) se definia exclusivamente por uma receptividade passiva⁴¹⁵. Em Deleuze, pelo contrário, como evidencia a primeira síntese, ao eu passivo é atribuído um poder de contracção, sob a forma de uma contemplação⁴¹⁶, ao passo que a terceira síntese afirmará um Eu (*Je*) fendido e um eu (*moi*) dissolvido, irremediavelmente atravessados por essa Diferença última que *Diferença e Repetição* persegue, diferença transcendental, irreduzível à diferença empírica entre duas determinações, diferença interna, intensiva, operando uma síntese estática uma vez que «o tempo já não é subordinado ao movimento: forma da variação (*changement*) mais radical, mas a forma do tempo não varia (*change*)»⁴¹⁷.

Forma pura e vazia, fora dos seus gonzos, o tempo devém *ordinal*, diferença última, cesura que distribui assimetricamente um antes e um depois numa ordem *a priori*, não empírica. Deleuze socorre-se de Hölderlin para pensar o tempo como um *conjunto* e uma *série*, onde um herói começa por recuar perante o demasiado grande do acontecimento (passado), onde se eleva de seguida à sua altura pela projecção de um eu ideal (presente da metamorfose que coincide com a *cesura*), e descobrindo por fim o futuro, o tempo do *novo*, onde a sua identidade se dissolve pela força do acontecimento e dá lugar à coerência secreta que Klossowski evoca e que, excluindo «a minha própria identidade, a do eu, a do mundo e a de Deus»⁴¹⁸, se organiza em torno de uma imagem sublime⁴¹⁹.

Nesta terceira síntese, o presente liberta-se finalmente da submissão ao passado que caracterizava equivocadamente a segunda síntese do tempo, o fundamento que garantia a sua passagem, abrindo caminho para o *novo*, isto é, para o *futuro*, que se torna o tempo a partir do qual se diz o passado e o presente:

«o presente e o passado, nesta última síntese do tempo, são apenas dimensões do futuro: o passado, como condição, e o presente, como agente. A primeira síntese, a do hábito, constituía o tempo como um presente vivo, numa fundação passiva da qual dependia o passado e o futuro.

⁴¹⁵ Cf. DR, p. 82.

⁴¹⁶ Cf. DR, p. 118.

⁴¹⁷ DR, p. 120.

⁴¹⁸ DR, p. 122.

⁴¹⁹ Cf. DR, p. 121.

A segunda síntese, a da memória, constituía o tempo como um passado puro, do ponto de vista de um fundamento que faz com que o presente passe e dele advenha um outro. Mas, na terceira síntese, o presente é apenas um actor, um autor, um agente destinado a apagar-se; e o passado é apenas uma condição operando por defeito. A síntese do tempo constitui aqui um futuro que afirma ao mesmo tempo o carácter incondicionado do produto em relação a sua condição e a independência da obra em relação ao seu autor ou actor»⁴²⁰

Se, para Deleuze, fundar é sempre *determinar o indeterminado*, isto é, instaurar a representação⁴²¹, na terceira síntese do tempo procura-se *afundar o fundamento*, anunciando-se a ruína da representação. Na conclusão a *Diferença e Repetição* Deleuze traça os diferentes sentidos do fundamento na história da filosofia ocidental⁴²², e fá-los corresponder aos estádios sucessivos da representação, desde o impulso inaugural de Platão – Ideia como fundamento que selecciona os ícones e rejeita os simulacros para o seu exterior; passando por Aristóteles – organização da representação finita em géneros e espécies; e terminando em Hegel e Leibniz – conquista do infinitamente grande e do infinitamente pequeno, através, respectivamente, dos conceitos de contradição e de compossibilidade⁴²³. Estes diferentes sentidos do fundamento reúnem-se para Deleuze num terceiro:

«Fundar, com efeito, é sempre dobrar, encurvar, recurvar, organizar a ordem das estações, dos anos e dos dias. O objecto da pretensão (a qualidade, a diferença) encontra-se posto num círculo: os arcos de círculo distinguem-se na medida em que o fundamento estabelece, no devir qualitativo, estases, instantes, interrupções compreendidas entre os dois extremos do mais e do menos. Os pretendentes são distribuídos em torno do círculo móvel, recebendo cada um o lote que corresponde ao mérito da sua vida: uma vida é aqui assimilada a um estrito presente que faz com que sua pretensão valha sobre uma porção de círculo, que “contrai” essa porção, que dela tira uma perda ou um ganho na ordem do mais ou do menos segundo a sua própria progressão ou regressão na hierarquia das imagens (um outro presente, uma outra vida contrai uma outra porção) (...) Fundar, neste terceiro sentido, é representar o presente, isto é, fazer com que o presente advenha à representação (finita e infinita) e nela se instale. Então, o fundamento aparece como Memória imemorial ou Passado puro, passado que

⁴²⁰ DR, p. 125.

⁴²¹ Cf. DR, pp. 349-351.

⁴²² Cf. DR, p. 349 e ss.

⁴²³ Para uma síntese deste processo veja-se LS, p. 299 e DR, pp. 349-351. Para uma análise detalhada cf. o primeiro capítulo de DR, «A diferença em si mesma», pp. 43-91.

nunca foi presente, que faz, pois, com que o presente passe, e em relação ao qual todos os presentes coexistem em círculo»⁴²⁴

Ora, o fundamento caracteriza-se para Deleuze pela sua ambiguidade, oscilando entre o representado que tenta fundar e o sem fundo a que se tenta arrancar. Platão apenas fundava a representação mediante a atribuição à Ideia de uma identidade que ela não possuía por si mesma, bem como pela introdução de um mito como discurso de uma fundação, modelo dogmático e moral a partir do qual se julgavam os pretendentes, se distinguiam as boas e as más imagens⁴²⁵. De igual modo, a segunda síntese do tempo tende, malgrado a reivindicação de um passado puro, a decalcá-lo a partir de um antigo presente, fazendo o fundamento entrar no círculo daquilo que pretende provar. Por fim, a representação mostra ainda a sua insuficiência quando Kant, após a descoberta do «prodigioso domínio do transcendental», arrepia caminho e apressa-se a copiá-lo das formas empíricas correspondentes⁴²⁶. Todos estes exemplos manifestam, para Deleuze, «o mais longo erro», ainda que sob formas diferentes: a teoria da imagem como ícone, imagem-cópia, pedra de toque do platonismo e dos seus sucessivos avatares.

Na terceira síntese do tempo Deleuze tenta aproximar-se o mais possível do sem fundo vertiginoso irreduzível à representação de forma a derrubar o platonismo: «quando a memória transcendental domina a sua vertigem e preserva a irreduzibilidade do passado puro a todo presente que passa na representação, é para ver este passado puro dissolver-se de um outro modo e desfazer-se o círculo em que ele distribuía de maneira demasiado simples a diferença e a repetição»⁴²⁷. O passado torna-se *condição por defeito*, isto é, condição sem a qual a experiência não seria o que é, condição verdadeiramente transcendental e não apenas o seu mero duplo fantasmático (imagem-cópia), o presente um *actor* destinado a sair de cena quando o seu papel estiver terminado – dissolução da identidade, experiência de uma morte impessoal que Deleuze, contra a concepção freudiana do instinto de morte⁴²⁸, retoma de Blanchot – e o

⁴²⁴ DR, p. 351.

⁴²⁵ Cf. DR, p. 85, LS, p. 294.

⁴²⁶ Cf. DR, p. 351.

⁴²⁷ DR, p. 351.

⁴²⁸ A análise das três sínteses do tempo é também o lugar onde Deleuze estabelece um diálogo crítico com a psicanálise. As sínteses do tempo são por natureza subrepresentativas e, por essa razão, inconscientes. Num *tour de force* prodigioso, Deleuze faz corresponder a teoria tripartida das sínteses passivas com as estruturas do inconsciente reveladas pela psicanálise: «A primeira síntese exprime a fundação do tempo sobre um presente vivo, fundação que dá ao prazer o seu valor de princípio empírico em geral, a que está

futuro abre-se ao *novo*, abandonando o movimento circular em torno de um centro único, análogo da Ideia em Platão, e dando lugar ao círculo irremediavelmente descentrado e tortuoso do Eterno Retorno: «assim acaba a história do tempo: cabe-lhe desfazer seu círculo físico ou natural, demasiado bem centrado, e formar uma linha recta, mas que, levada pelo seu próprio comprimento, torna a formar um círculo eternamente descentrado»⁴²⁹. A terceira síntese do tempo declina-se deste modo na forma pura e vazia do eterno retorno.

Vimos, anteriormente, como Deleuze propõe uma interpretação idiossincrática do eterno retorno e afasta a ideia de um retorno do Mesmo⁴³⁰. Através da doutrina do eterno retorno Deleuze aproxima-se do sem fundo sem o negar, *afirmando-o*, elevando contra o sem fundo o *pensamento* como «a mais elevada determinação»⁴³¹. Atente-se à complexidade da operação levada a cabo: o círculo descentrado do tempo, o modo como o passado retorna, tem de ser concebido de maneira a que quando o passado volta com um novo presente o faça sem nenhuma determinação, para que o *novo* possa finalmente irromper. Por outras palavras, é necessário que o passado se transforme de fundamento em simples *condição por defeito* para que o novo presente surja livre de determinações mas, num certo sentido, ainda determinável, sem o qual cairíamos num abismo sem diferenças onde «todas as vacas são negras»⁴³². Tem de se procurar «uma determinação que não se oponha ao indeterminado, e que não o limite»⁴³³: Deleuze encontra-a no pensamento, com a condição de este ter sido submetido à forma do determinável, isto é, ao tempo como forma pura e vazia que, constituindo a Diferença no pensamento, o engendra e o faz funcionar «em torno desse ponto de a-fundamento (*effondement*). É a

submetido o conteúdo da vida psíquica do Isso (*Ça*). A segunda síntese exprime o fundamento do tempo por um passado puro, fundamento que condiciona a aplicação do princípio de prazer aos conteúdos do Eu. Mas a terceira síntese designa o sem-fundo em que o próprio fundamento nos precipita: Tanatos é descoberto em terceiro, como este sem-fundo para além do fundamento de Eros e da fundação de Habitus» (DR, p. 151). Deleuze procede no entanto a uma crítica das concepções freudianas, ainda marcadas pelas estriagens da representação, arrancando o instinto de morte às formas do negativo e do conflito (oposição), e destruindo a crença numa realidade psíquica originária que se repetiria segundo uma regra de semelhança no actual (ilusão do *em-si* do fundamento, concepção materialista da repetição). Sobre as intrincadas relações entre Deleuze e a psicanálise cf. Monique David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, em especial pp. 43-65, que incidem sobre a filosofia da repetição e as três sínteses do tempo. Para uma análise da experiência da morte impessoal na terceira síntese do tempo cf. José Gil, «A morte e o começo do pensar» in *O imperceptível devir da imanência – sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008, pp. 93-113.

⁴²⁹ DR, p. 152.

⁴³⁰ Cf. DR, pp. 380-382, ID, pp. 163-177.

⁴³¹ DR, p. 353.

⁴³² DR, p. 355. Deleuze refere-se à acusação de Hegel a Schelling, que retoma na conclusão de *Diferença e Repetição*,

⁴³³ DR, p. 352.

diferença, ou a forma do determinável, que faz funcionar o pensamento, ou seja, a máquina inteira do indeterminado e da determinação»⁴³⁴. O *pensamento*, e não mais a memória⁴³⁵, enquanto determinação pura que não recua perante a dificuldade *de jure* de pensar, desenha então uma linha abstracta contra o sem fundo indeterminado, linha abstracta onde o que não se deixa pensar designa simultaneamente a potência mais elevada do pensamento.

Esta operação só se torna possível, no Deleuze de *Diferença e Repetição*, pela doutrina do eterno retorno, que é aqui o outro nome da «máquina do indeterminado e da determinação». Reiteremos que nela a identidade – o Mesmo do fundamento – não designa a natureza do que retorna, mas *apenas o facto de retornar para o que difere*. A terceira síntese do tempo acrescenta assim uma terceira repetição à repetição nua do Hábito e à repetição espiritual da Memória: uma repetição real ou ontológica, repetição do futuro, repetição por excesso, repetição em que nada do que se repete permanece idêntico ou semelhante, repetição que o pensamento máximo do eterno retorno faz coincidir agora com a própria diferença⁴³⁶. O fundamento é definitivamente afundado e o passado deixa de pontificar sobre presente, subsistindo apenas enquanto *condição por defeito*, razão suficiente⁴³⁷, fazendo com que o mesmo se diga apenas *do* diferente, o ser *do* devir, o uno *do* múltiplo, a repetição *da* diferença:

«Em suma, o mundo do eterno retorno é um mundo intensivo, um mundo de diferenças, que não supõe nem o Uno nem o Mesmo, mas que se constrói sobre o túmulo do Deus único como sobre as ruínas do eu (*Moi*) idêntico. O próprio eterno retorno é a única identidade desse

⁴³⁴ DR, p. 354.

⁴³⁵ Com efeito, e malgrado Deleuze não articular plenamente esta relação, ao encadeamento das sínteses passivas do tempo associa-se a doutrina das faculdades de que o capítulo central de *Diferença e Repetição* esboçava as condições: a primeira síntese envolve a sensibilidade e a imaginação; a segunda a memória e a terceira o pensamento.

⁴³⁶ Cf. DR, p. 126. Repetição que Deleuze qualifica, no prefácio a *Diferença e Repetição*, de «complexa» e que é inextricável de uma «diferença pura», DR, p. 2.

⁴³⁷ NP, p. 55: «O eterno retorno depende então ele próprio de um princípio que não é a identidade, mas que deve, a todos estes respeito, preencher as exigências de uma verdadeira razão suficiente». Existe, em nosso entender, toda uma história por escrever sobre a adesão de Deleuze ao princípio da razão suficiente. Esta história deveria começar por notar que, em *Diferença e Repetição*, a razão suficiente do fenómeno, a condição do que aparece, se determina como «diferença de intensidade» (p. 287), relevar as suas ocorrências e modalidades nas monografias sobre Nietzsche e Bergson, e estudar a sua formalização mais detalhada no capítulo «Razão suficiente» de *A Dobra. Leibniz e o Barroco*, pp.55-78. Esta história colocaria em evidência o facto de Deleuze, ao indagar sobre a génese dos fenómenos, ter de explicar a passagem do indeterminado à determinação – isto é, do espaço intensivo às qualidades e extensões – sem pressupor uma identidade pré-concebida.

mundo que não a constitui senão “retornando”, a única identidade de um mundo onde o “mesmo” se efectua somente pela repetição»⁴³⁸

O pensamento do eterno retorno *determina o indeterminado* sem lhe sucumbir, *desposando-o*, conferindo-lhe um mínimo de consistência disjuntivo e paradoxal: «o ser-igual de tudo o que é desigual, e que soube realizar plenamente a sua desigualdade»⁴³⁹. Não se trata, como em Platão, de impor uma ordem exterior ao caos para o dominar, de instaurar o reino do Uno sobre o múltiplo. Não se trata, por outro lado, de celebrar ingenuamente a desordem do caos, de afirmar os direitos do múltiplo contra o Uno, pois dessa forma o pensamento, ao exaltar apenas as diferenças, perder-se-ia nas «representações da alma ingénua (*belle-âme*)»⁴⁴⁰. O que Deleuze procura é pensar um «caosmos» – neologismo que retoma de Joyce – e afirmar a identidade imanente do caos e do cosmos, numa coerência secreta, errante, que se opõe à coerência da representação⁴⁴¹.

Verdade esotérica⁴⁴², doutrina paródica⁴⁴³ ou simulacro de doutrina⁴⁴⁴, como o próprio Deleuze reconhece, o eterno retorno não se distingue de uma *crença* intempestiva no futuro, de uma afirmação superior que funciona como uma prova onde se abre uma região desconhecida e inexplorada. Tudo o que passa na sua roda perde a identidade e é devolvido enquanto forma superior que ainda não tem nome⁴⁴⁵. E no que não sabemos ainda designar, no que não se deixa pensar, esconde-se um ponto de afundamento imune às formas da reconhecimento e da representação, limite a partir do qual se engendra o pensamento.

Cai assim por terra o platonismo. O eterno retorno, ao fazer o pensamento girar em torno da ponta incandescente da diferença, realiza para Deleuze a univocidade do ser e é elevado ao estatuto de princípio transcendental. A potência de afundamento que o

⁴³⁸ ID, p. 171.

⁴³⁹ DR, p. 60.

⁴⁴⁰ DR, p. 2.

⁴⁴¹ Cf. DR, p. 94, LS, p. 305. Em *O que é a filosofia?* esta oposição permanece operatória e Deleuze continua a referir-se ao «caosmos» de Joyce como forma de escapar simultaneamente à opinião (*doxa*) e ao caos (cf. p. 192).

⁴⁴² Cf. DR, p. 122.

⁴⁴³ Cf. DR, p. 92.

⁴⁴⁴ Cf. DR, p. 127.

⁴⁴⁵ Cf. ID, p. 174.

eterno retorno implica não se efectua porém sem o apelo a uma *outra* noção da imagem, o simulacro, numa relação que importa agora precisar.

*

De que modo a forma do eterno retorno implica os simulacros e com eles uma teoria da imagem? Deleuze é bastante claro a este respeito: «É que, entre o eterno retorno e o simulacro, existe um elo tão profundo que um não pode ser compreendido sem o outro»⁴⁴⁶. *Diferença e Repetição* desenha inclusive uma oposição entre forma e conteúdo: forma pura e vazia, as imagens-simulacro seriam o único «conteúdo» possível do eterno retorno: «Mas qual é o conteúdo deste terceiro tempo, deste informal no fim da forma do tempo, deste círculo descentrado que se desloca no fim da linha recta? Qual é este conteúdo afectado, “modificado” pelo eterno retorno? Tentámos mostrar que se trata do simulacro, exclusivamente dos simulacros»⁴⁴⁷. Mas até que ponto é legítima a introdução da imagem-simulacro na forma do eterno retorno?

Em «A imagem imemorial», Giorgio Agamben cita o poeta italiano Dino Campana, que teria apontado para uma relação entre o eterno retorno e a imagem: «No círculo vertiginoso do eterno retorno, a imagem morre imediatamente»⁴⁴⁸. De seguida, com vista a elucidar este problema e a justificar a pertinência da associação, Agamben interroga o estatuto etimológico do «mesmo» (*Gleich*) no eterno retorno, do «ewige Wiederkehr des Gleichen»:

⁴⁴⁶LS, p. 305. Cf. igualmente DR, p. 165: «O eterno retorno não concerne e não faz retornar senão os simulacros ou fantasmas».

⁴⁴⁷ DR, pp. 382-383.

⁴⁴⁸ Cf. Giorgio Agamben, «L’image immémoriale» in *La Puissance de la pensée – essais et conférences*, (trad. Joël Gayraud e Martin Rueff), Paris, Rivages poche, 2011, pp. 379-392.

«Atardemo-nos um momento sobre esta palavra *Gleich*. Ela é formada pelo prefixo *ge* (que indica um colectivo, um agrupamento) e do termo *leich*, que remonta ao médio-alto alemão *lich*, ao gótico *leik* e, por fim, à raiz **lig*, indicando a aparência, a figura, a semelhança e que se tornou no alemão moderno *Leiche*, o cadáver. *Gleich* significa portanto : que tem o mesmo **lig*, a mesma figura. É esta raiz **lig* que encontramos no sufixo *lich*, com o qual muitos adjectivos são formados em alemão (*weiblich* significa originalmente : que tem uma figura de mulher) e mesmo no adjectivo *solch* (de modo que a expressão filosófica alemã *als soch*, ou inglesa, *as such*, significa: quanto à sua figura, à sua forma própria). Em inglês temos o exacto correspondente com a palavra *like*, que encontramos tanto em *likeness* como nos verbos *to liken* e *to like*, bem como sufixo na formação de adjectivos. Neste sentido, o eterno retorno do *Gleich* deveria ser traduzido à letra como eterno retorno do **lig*. Existe portanto no eterno retorno qualquer coisa como uma imagem, como uma semelhança, e a afirmação de Campana é, deste ponto de vista, perfeitamente fundada (...). Só a partir desta dimensão o eterno retorno adquire a sua verdadeira significação»⁴⁴⁹

As raízes etimológicas do eterno retorno, tal como expostas por Agamben, parecem justificar cabalmente a introdução deleuzeana da imagem no seu círculo descentrado. Não é exclusivamente por intermédio de uma noção de imagem que podemos pensar a natureza do que retorna, que obtemos uma função de articulação entre dois momentos do ciclo? O problema reside porém na natureza desta imagem. No círculo do eterno retorno, afirma Campana, a imagem morre. Para Deleuze, no eterno retorno, há também uma imagem que morre, a imagem-cópia (ícone), para dar lugar à forma superior da imagem-simulacro: «pois é no eterno retorno que se decidem o derrube dos ícones e a subversão do mundo representativo»⁴⁵⁰.

A posição da semelhança, que distingue as duas imagens, constitui no mesmo lance o segredo do eterno retorno segundo Deleuze. No seu conteúdo manifesto, e de acordo com a orientação geral do platonismo, o eterno retorno significa o modo como o mesmo (fundamento) faz retornar o semelhante (imagem-cópia). Mas, segundo um conteúdo que o Deleuze de *Lógica do Sentido* designa por latente⁴⁵¹, e que decorre da interpretação de Nietzsche que expusemos precedentemente, o único «mesmo» do eterno retorno constitui o facto de retornar para o que é diferente (imagem-simulacro). Neste sentido, poderia inclusive avançar-se que o único «mesmo» é a qualificação de

⁴⁴⁹ Agamben, *op. cit.*, p. 380.

⁴⁵⁰ LS, p. 304.

⁴⁵¹ Cf. LS, p. 304.

imagem que o eterno retorno imprime a tudo o que retorna no seu círculo descentrado: «É o motivo pelo qual o eterno retorno é dito “paródico”: ele qualifica aquilo que faz ser (e regressar) como sendo simulacro. O simulacro é o verdadeiro carácter ou a forma daquilo que é – “o ente” – quando o eterno retorno é a potência do ser (o informal). Quando a identidade das coisas é dissolvida, o ser escapa-se, atinge a univocidade, e põe-se a girar em torno do diferente»⁴⁵². A imagem, no círculo selectivo do eterno retorno, perdeu a semelhança, isto é, transmutou-se de imagem-cópia em imagem-simulacro.

Esta interpretação do eterno retorno por Deleuze tem o mérito de executar duas operações distintas, mas inseparáveis: explicar o nascimento da representação no platonismo e, no mesmo lance, entrever a possibilidade de o derrubar. O platonismo exorcizava as imagens-simulacro por estas testemunharem de uma diferença irreduzível às regras da representação. A submissão da diferença operada pela instauração das imagens-cópia em Platão denunciava, para Deleuze, o quádruplo jugo da representação em Aristóteles: 1) na definição do modelo ou fundamento, de uma posição de identidade como essência do Mesmo; 2) na definição da cópia, de uma Semelhança interna com o modelo; 3) numa relação Analógica do modelo e da cópia ao ser e ao verdadeiro; 4) no modo como a cópia é construída mediante a escolha do predicado que, numa Oposição, convém melhor ao modelo⁴⁵³. A distinção de Platão entre as boas e as más imagens, entre os ícones e os simulacros, fundava assim a representação, na medida em que por seu intermédio se condenava irremediavelmente «o estado das diferenças livres e oceânica, as distribuições nómadas, as anarquias coroadas, toda esta malignidade que contesta a noção de modelo e a noção de cópia»⁴⁵⁴.

Ora, a interpretação de Deleuze tentará demonstrar como no círculo descentrado do eterno retorno os caracteres da representação – a identidade, a semelhança, a analogia, a oposição – são apenas potências secundárias produzidas como efeitos do jogo mais originário da diferença e da repetição:

«eis que o próprio eterno retorno suscita ao girar uma certa ilusão, na qual ele se fita, da qual ele se regozija e da qual ele se serve para redobrar a afirmação daquilo que difere: ele

⁴⁵² DR, p. 92.

⁴⁵³ Cf. DR, p. 340-341.

⁴⁵⁴ DR, p. 341.

produz agora uma imagem de identidade como se fosse o fim do diferente. Ele produz uma imagem de semelhança como o efeito exterior do “díspar” (*dispars*). Ele produz uma imagem do negativo como a consequência daquilo que afirma, a consequência de sua própria afirmação. Com essa identidade, com essa semelhança e com esse negativo ele envolve-se a si próprio e envolve o simulacro. Mas, justamente, trata-se de uma identidade, de uma semelhança e de um negativo simulados»⁴⁵⁵

No eterno retorno, doutrina da univocidade do ser realizada, «apenas as diferenças se assemelham», razão pela qual a semelhança, a identidade e o negativo, serão entendidas por Deleuze como simulações de um estado primitivo de diferenças, de uma «causa ontológica que aí actua como a tempestade»⁴⁵⁶. No entanto, que «o mesmo e o semelhante sejam simulados não significa que sejam aparências ou ilusões. A simulação designa a potência de produzir um *efeito*»⁴⁵⁷. Como qualificar este efeito complexo? *Diferença e Repetição* fornece uma resposta inequívoca: estamos perante uma ilusão, mas uma ilusão objectiva, ou seja, transcendental: «o mesmo, o semelhante, são ficções engendradas pelo eterno retorno. Existe aí, desta vez, já não um erro, mas uma ilusão: ilusão inevitável, que está na origem do erro, mas de que pode ser separada»⁴⁵⁸. O capítulo «Imagem do Pensamento» de *Diferença e Repetição* defendia que o erro, enquanto obstáculo exterior ao pensamento, devia ser substituído por uma noção genética mais profunda. Por seu turno, perspectivada no seu conjunto, a imagem dogmática do pensamento não representava, de modo similar, apenas um impasse contingente do pensamento, mas uma estrutura de direito que caberia à filosofia combater⁴⁵⁹. *Diferença e Repetição* prolongava assim as análises de *O Bergsonismo*, onde Deleuze lembrava como Bergson se propunha «lutar contra a ilusão, reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza ou as articulações do real», num método análogo ao de uma análise transcendental⁴⁶⁰.

⁴⁵⁵ DR, p. 385.

⁴⁵⁶ DR, p. 385.

⁴⁵⁷ LS, p. 304.

⁴⁵⁸ DR, p. 165.

⁴⁵⁹ Os exemplos desta ilusão abundam em *Diferença e Repetição*. Na passagem da segunda para a terceira síntese do tempo Deleuze determinava-a como um efeito óptico: «a segunda síntese do tempo ultrapassa-se em direcção de uma terceira que denuncia a ilusão do em-si como sendo ainda um correlato da representação. O em-si do passado e da repetição na reminiscência seriam uma espécie de “efeito”, como um efeito óptico, ou melhor como o efeito erótico da própria memória» (p. 119).

⁴⁶⁰Cf. B, p. 11.

A representação, enquanto lugar da ilusão transcendental⁴⁶¹, nasce portanto, para Deleuze, quando os meros efeitos da cintilação da diferença no eterno retorno adquirem um estatuto ontológico:

«Mas como a representação não se aproveitaria disso? Como a representação, no oco de uma onda, não nasceria a favor da ilusão? Como, da ilusão, não faria ela um “erro”? Eis que a identidade do simulacro, a identidade simulada, encontra-se projectada ou retrojectada sobre a diferença interna. A semelhança exterior simulada encontra-se interiorizada no sistema. O negativo torna-se princípio e agente. Cada produto do funcionamento ganha uma autonomia. Supõe-se, então, que a diferença só vale, só é e só é pensável num Mesmo preexistente que a compreende como diferença conceptual e que a determina pela oposição dos predicados»⁴⁶²

De simples efeitos, a identidade, a semelhança e o negativo são tomados como princípios autónomos que têm como missão subordinar a diferença e a repetição, isto é, as suas instâncias genéticas. Ao revelar a sua génese, Deleuze dispõe agora das ferramentas que permitem a sua destituição: se o mesmo e o semelhante devêem simples efeitos do funcionamento da imagem-simulacro, e não princípios primeiros, então abrem-se as portas, desde logo, para o derrube do platonismo e do mundo da representação. O eterno retorno recebe assim uma última qualificação: trata-se de um dispositivo *selectivo* que, por virtude de ter como única lei o retorno imanente da diferença – fazendo com que o um se diga apenas *do* múltiplo, o ser *do* devir, a identidade *da* diferença – implica necessariamente a eliminação dos pressupostos da representação:

«O Negativo não retorna. O Idêntico não retorna. O Mesmo e o Semelhante, o Análogo e o Oposto não retornam. Só a afirmação retorna, isto é, o Diferente, o Dissimilar. Tanta angústia antes de extrair a alegria de uma tal afirmação selectiva: não retorna nada do que nega o eterno retorno, nem o defeito nem o igual, só o excessivo retorna»⁴⁶³

⁴⁶¹Cf. DR, p. 341.

⁴⁶²DR, p. 386.

⁴⁶³DR, p. 382.

Ao elevar a repetição à sua última potência, ao torná-la o instrumento excessivo que apenas se diz da diferença, diferença que a cada vez que se repete retorna diferentemente, o eterno retorno transforma-se numa ardósia mágica e elimina no seu círculo tortuoso e descentrado as formas da representação. A terceira repetição – repetição ontológica – faz desaparecer as duas precedentes, num tempo futuro e incondicionado que é o único onde se opera uma verdadeira criação:

«Como vimos, a condição da acção por defeito não retorna, a condição do agente por metamorfose não retorna; apenas retorna *o incondicionado* no produto como eterno retorno. A força expulsiva e selectiva do eterno retorno, a sua força centrífuga, consiste em distribuir a repetição nos três tempos do pseudo-ciclo, mas fazendo com que as duas primeiras repetições não retornem, que elas sejam uma vez por todas e que, para todas as vezes, para a eternidade, só retorne a terceira repetição que gira sobre si mesma. O negativo, o semelhante, o análogo são repetições, mas não retornam, banidos para sempre pela roda do eterno retorno»⁴⁶⁴

As imagens-ícone, esse longo erro que no platonismo antecipava o mundo da representação, são definitivamente engolidas e apenas retornam as imagens-simulacro, que constituem a sua razão seminal. Este movimento é inseparável de uma afirmação superior, de uma *crença*, de uma última prova onde o pensamento se transporta da imagem dogmática que o petrificava em direcção das regiões tórridas e excessivas onde reconhecemos a nova imagem do pensamento que *Nietzsche e a Filosofia* anunciava: «em todas as coisas, o eterno retorno tem por função separar as formas superiores das formas médias, as zonas tórridas ou glaciais das zonas temperadas, as potências extremas dos estados moderados»⁴⁶⁵. Eterno retorno que tem por função, nos termos de uma teoria da imagem, isolar «o duplo ou simulacro»⁴⁶⁶.

A forma superior do que é, a diferença, o ente considerado do ponto de vista da intensidade como criação do pensamento máximo do eterno retorno⁴⁶⁷, não é por conseguinte senão uma imagem, mas uma imagem sem semelhança, uma imagem-simulacro. Deleuze cita a este propósito Blanchot:

⁴⁶⁴ DR, p. 380.

⁴⁶⁵ ID, p. 174.

⁴⁶⁶ DR, p. 127.

⁴⁶⁷ ID, p. 174 : «"Separar" ou "extrair" não são inclusive palavras suficientes, pois o eterno retorno *cria* a formas superiores».

«A imagem deve deixar de ser segunda relativamente a um suposto primeiro objeto e deve reivindicar uma certa primazia, do mesmo modo que o original e, depois, a origem vão perder os seus privilégios de potências iniciais... Já não existe um original, mas uma eterna cintilação, em que se dispersa, no fulgor do desvio e do retorno, a ausência de origem»⁴⁶⁸

Esta cintilação irreparável, ausência de fundamento ou origem que o eterno retorna instaura, traduz-se, ao nível ontológico, na afirmação da univocidade do ser. Se a univocidade do ser se realiza quando cada ente, imprimido no movimento do eterno retorno, atinge o seu «estado de excesso»⁴⁶⁹, se a este estado de excesso corresponde a forma superior do que é – a forma da intensidade⁴⁷⁰ –, se o simulacro, por seu turno, «imagem sem semelhança»⁴⁷¹, «é o verdadeiro carácter daquilo que é – o ente – quando o eterno retorno é a potência do Ser (o informal)», então não podemos senão confirmar a hipótese avançada: «pedra de toque»⁴⁷² do platonismo e do anti-platonismo – como mais tarde a imanência será a da filosofia⁴⁷³ –, é a uma noção de imagem que o Deleuze de *Diferença e Repetição* recorre para derrubar o platonismo e esboçar a saída da representação. E é na direcção do eterno retorno, esse «cruel saber esotérico», que devemos procurar a equação final, quando o sensível é arrancado ao estado de submissão a que o esquema modelo-cópia o condenava no platonismo e é elevado ao estatuto de imagem-simulacro, dessa *outra* imagem que brilha doravante na ontologia *realizada*:

«A coisa é o próprio simulacro, o simulacro é a forma superior, e o que é difícil para todas as coisas é atingirem o seu próprio simulacro, o seu estado de signo na coerência do eterno retorno»⁴⁷⁴

⁴⁶⁸ Blanchot *apud* Deleuze, DR, p. 164.

⁴⁶⁹ DR, p. 389.

⁴⁷⁰ Cf. ID, p. 171.

⁴⁷¹ DR, p. 167.

⁴⁷² DR, p. 91.

⁴⁷³ QP, p. 47: «Da imanência podemos estimar que ela é a pedra de toque escaldante de toda a filosofia, pois chama a si todos os perigos, todas as condenações, perseguições e negações que ela tem de afrontar» Repare-se como Deleuze retoma aqui os mesmos termos com que em *Diferença e Repetição* descrevia o simulacro, o que deixa entrever a afinidade entre as duas noções: a imagem-simulacro contém em si uma promessa de imanência e é por esse motivo que é objecto de uma condenação moral no platonismo.

⁴⁷⁴ DR, p. 93.

Resta-nos elucidar um derradeiro aspecto da teoria do simulacro, e que confirma o lugar central que Deleuze lhe atribui em *Diferença e Repetição* e no apêndice à *Lógica do Sentido*. Com efeito, o simulacro não é apenas a imagem que, imbuída de uma promessa de imanência, derruba o platonismo e instaura a univocidade do ser, mas o próprio nome do *sistema* positivo que Deleuze ergue contra o sistema da representação e que estabelecerá o funcionamento do «mundo cintilante das metamorfoses, das intensidades comunicantes, das diferenças de diferenças, dos sopros, das insinuações e expirações: mundo de intensivas intencionalidades, mundo de simulacros ou de “mistérios”»⁴⁷⁵. Quando a terceira síntese afunda o fundamento abre-se portanto o mundo unívoco dos simulacros, único «contéudo» a que o eterno retorno enquanto forma pura e vazia se aplica⁴⁷⁶. A terceira síntese reina sobre as duas sínteses precedentes, mas incorpora-as como «etapas»⁴⁷⁷ ou alicerces em direcção de um «teatro último que de uma certa maneira recolhe tudo; e de uma outra maneira destrói tudo; e ainda de outra maneira selecciona tudo»⁴⁷⁸. Importa sublinhar, neste sentido, que só a terceira síntese se organiza como *sistema* em *Diferença e Repetição*, e que Deleuze a completará com um conjunto de outras determinações. A sua principal característica decorre todavia da doutrina do eterno retorno e da teoria da imagem-simulacro: um

⁴⁷⁵ DR, p. 313.

⁴⁷⁶ DR, p. 153: «Quais são estes sistemas afectados pelo eterno retorno?», questão a que Deleuze responde no início da secção seguinte: «Estes sistemas diferenciais de séries díspares e ressonantes, de precursor sombrio e movimento forçado, são designados simulacros ou fantasmas. O eterno retorno faz retornar somente os simulacros, os fantasmas» (DR, p. 165). Para uma outra aproximação ao simulacro como sistema intensivo de diferenças a que se aplica o eterno retorno cf. DR, pp. 382-383.

⁴⁷⁷ Era por este termo que, em *Proust e os Signos* (p. 81), Deleuze designava as diferentes estações do cortejo de signos, faculdades e concepções do tempo, que progrediam numa dialéctica ascendente (p. 108) em direcção da revelação final da arte e de uma concepção da essência como diferença serial. Em *Diferença e Repetição* encontramos uma trajectória análoga, e o sistema do simulacro em que desemboca a terceira síntese do tempo corresponde à passagem, em *Proust e os Signos*, da faculdade da memória – que Deleuze considerava desde então insuficiente e secundária – à faculdade do pensamento puro, e que é analisada num capítulo significativamente intitulado «Série e grupo», onde se recolhem e se *elaboram em forma de sistema* os resultados precedentes. Na nossa análise da *Imagem-Tempo* (capítulo IV) veremos como esta «progressividade» subsiste no pensamento de Deleuze, quer ao nível da doutrina das faculdades, quer da teoria do tempo, quer ainda de uma filosofia da imagem.

⁴⁷⁸ DR, p. 374.

mundo onde «apenas as diferenças se assemelham», onde a dispersão excessiva da diferença conhece como único «mesmo» a qualidade de retornar.

Deleuze coloca aqui com um problema. Se a lei imanente do eterno retorno postula que apenas as diferenças retornam, será necessário, por outro lado, conceber as modalidades da sua articulação: «é preciso, de acordo com a intuição ontológica de Heidegger, que a diferença seja em si mesma articulação e ligação, que ela relacione o diferente ao diferente sem qualquer mediação pelo idêntico ou o semelhante, o análogo ou o oposto»⁴⁷⁹. Só assim o fundo informal dos simulacros, a univocidade do ser revelada pelo eterno retorno, não se confundirá com um abismo indiferenciado, e que o projecto filosófico de Deleuze, na sua luta contra a representação, poderá escapar ao perigo diametralmente oposto: o caos, a ausência de consistência, as determinações demasiado evanescentes, o relativismo ou o cepticismo. Não basta portanto louvar os simulacros ou «a inocência do devir»: referindo-se a Schelling, a Schopenhauer, e ao primeiro Nietzsche, que constituem a este respeito os seus precursores, Deleuze afirma, em *Diferença e Repetição*, que neles «o sem fundo não suporta a diferença»⁴⁸⁰. É talvez em *Lógica do Sentido* que melhor se enuncia este problema:

«O que é comum à metafísica e à filosofia transcendental é desde logo esta alternativa que elas nos impõem : ou um fundo indiferenciado, sem-fundo, não-ser informe, abismo sem diferenças e sem propriedades – ou então um Ser soberanamente individuado, uma Forma fortemente personalizada. Fora deste Ser ou desta Forma, tereis somente o caos...»⁴⁸¹

Para escapar à alternativa entre uma instância transcendente que media e recolhe todas as diferenças e o caos informe da «noite do mundo», Deleuze elabora um sistema «onde o diferente se liga ao diferente pela própria diferença»⁴⁸², e que dirime a oposição entre a forma e o informe, o cosmos e o caos. Abre-se assim espaço a um novo discurso que «já não é nem o da forma, nem o do informe: ele é antes o informal puro»⁴⁸³.

⁴⁷⁹ DR, p. 154.

⁴⁸⁰ DR, p. 354.

⁴⁸¹ LS, p. 129. Mas em *Diferença e Repetição* este problema é também aflorado: «O que a filosofia da diferença recusa: *omnis determinatio negatio*...Recusamos a alternativa da representação infinita: ou o indeterminado, o indiferente, o indiferenciado, ou então uma diferença já determinada como negação, implicando e envolvendo o negativo» (DR, p. 74).

⁴⁸² DR, p. 355.

⁴⁸³ LS, pp. 130-131.

Substituindo-se ao sistema da representação, o «sistema *do simulacro*» deve portanto ser compreendido à letra, na medida em que reúne a dupla determinação de um cosmos (sistema) e de um caos (simulacro), não numa superação (*Aufhebung*), mas preservando a sua indiscernibilidade, a sua identidade imanente: um *caosmos*. Esta construção de um «sistema do simulacro» em *Diferença e Repetição* e no apêndice à *Lógica do Sentido* deve, em nosso entender, ser interpretada como *uma* das vias mediante as quais Deleuze procurou criar uma lógica e uma organização imanente às multiplicidades, injectando-lhes consistência sem recorrer às formas transcendentais da representação⁴⁸⁴.

Estamos, em linhas gerais, perante um sistema sub-representativo, serial, intensivo e transcendental, que pretende desposar as condições da experiência real. A diferença, de que o simulacro constitui a figura por excelência, não designa o dado, mas a sua forma *superior* quando imprimida no círculo descentrado do eterno retorno: «a diferença não é o diverso. O diverso é dado. Mas a diferença é aquilo pelo qual o dado é dável»⁴⁸⁵. Atingir e traçar o campo intensivo e transcendental das diferenças positivas ou intrínsecas, penetrar no *spatium* sub-representativo onde jazem as modalidades individuantes do ser unívoco, é a tarefa que Deleuze se impõe em *Diferença e Repetição*, sem o decalcar a partir dos campos empíricos correspondentes, como na imagem dogmática do pensamento, mas sem cair por outro lado num abismo indiferenciado.

A primeira característica do sistema do simulacro é a sua natureza intensiva⁴⁸⁶ e transcendental enquanto *spatium* ou dimensão original onde actua o eterno retorno⁴⁸⁷. O puro *spatium* remete, simultaneamente, para a profundidade do ser unívoco – «a profundidade é a intensidade do ser, ou inversamente»⁴⁸⁸ – e para o campo das condições da experiência real – «se é verdade que as condições da experiência possível se reportam à extensão, existem também as condições da experiência real que,

⁴⁸⁴ Cf. DR, p. 236.

⁴⁸⁵ DR, p. 286.

⁴⁸⁶ DR, p. 355: «O simulacro é este sistema onde o diferente se relaciona com a diferença por intermédio da própria diferença. *Tais sistemas são intensivos, eles repousam em profundidade sobre a natureza das quantidades intensivas*, que entram precisamente em comunicação pelas suas diferenças» (nós sublinhamos). Cf. igualmente DR, p. 155.

⁴⁸⁷ Cf. DR, pp. 310-311. O eterno retorno é a «lei do sem fundo», do *spatium* intensivo, na medida em que recolhe e selecciona todas as outras, mas às duas sínteses anteriores Deleuze atribuirá igualmente uma função específica, mostrando como «as sínteses espaciais puras retomam aqui as sínteses temporais precedentes» (DR, p. 296).

⁴⁸⁸ DR, p. 298.

subjacentes, se confundem com a intensidade enquanto tal»⁴⁸⁹. Evidencia-se aqui, novamente, o curto-circuito que Deleuze provoca entre os registos ontológico e transcendental, legitimando que mencionemos indiferentemente o traçado do plano da univocidade do ser e da imanência ou a construção do campo transcendental segundo os critérios estabelecidos no capítulo precedente. Deleuze frisa que esta profundidade intensiva ou campo transcendental se recorta efectivamente *sob* todas as coisas, *sob* todos os sistemas, independentemente da sua qualificação ulterior como físicos, biológicos, psíquicos, sociais ou estéticos⁴⁹⁰, e confere-lhe o estatuto de um princípio transcendental. Da complexa teoria da intensidade de Deleuze podemos reter unicamente o facto de se cancelar no mundo empírico das qualidades e extensões:

«ainda que a experiência nos coloque sempre na presença de intensidades já desenvolvidas em extensões, já recobertas por qualidades, devemos conceber, precisamente como condição da experiência, intensidades puras envoltas numa profundidade, num *spatium* intensivo que preexiste a toda a qualidade como a toda a extensão»⁴⁹¹

Esta anulação da intensidade no mundo empírico encarna para Deleuze uma nova forma de ilusão transcendental, objectiva: «existem portanto não apenas ilusões sensíveis, mas uma ilusão física transcendental»⁴⁹². A intensidade anula-se *realmente* quando deflagra – i.e. quando se actualiza e *explica* – nas qualidades e extensões do mundo empírico, mas permanece *implicada em si*, e um dos objectivos do empirismo superior ou transcendental será o de restituir à intensidade o seu estatuto real, investigando a «vida subterrânea» da diferença «quando se turva a sua imagem reflectida pela superfície»⁴⁹³. *Diferença e Repetição* prossegue assim a aventura

⁴⁸⁹ DR, p. 299.

⁴⁹⁰ Cf. DR, p. 155 e p. 310: «existe um espaço intensivo sem outra qualificação, e neste espaço uma energia pura. O princípio transcendental não rege nenhum domínio, mas dá o domínio a reger ao princípio empírico».

⁴⁹¹ ID, p. 135. Cotejar igualmente com DR, p. 310 e p. 72: «O que nos escapa, de qualquer das formas, é a profundidade original, intensiva, que é a matriz do espaço inteiro e a primeira afirmação da diferença».

⁴⁹² DR, p. 294.

⁴⁹³ DR, p. 310. Não podemos infelizmente aprofundar a complexa teoria da intensidade de Deleuze, que atravessa a sua obra de *Nietzsche e a Filosofia* a *Lógica da Sensação*, passando pelo capítulo V de *Diferença e Repetição*, que a sistematiza pormenorizadamente. Realce-se no entanto que esta teoria deve ser compreendida a partir do texto fundador da *Crítica da Razão Pura* «As antecipações da percepção», que lhe fornece o *motivo*, e do *Ensaio sobre a Filosofia Transcendental* de Salomon Maimon, que desenha as possíveis linhas de uma *crítica*, bem como dos comentários de Herman Cohen sobre Kant e de Martial Guérout sobre Maimon. A obra de referência sobre a intensidade em Deleuze, onde se recorta exemplarmente a posição de Deleuze face a Kant, Maimon, Cohen e Guérout, é da autoria de Juliette

encetada em *Nietzsche e a Philosophie*: a conquista da profundidade⁴⁹⁴ enquanto imagem em que o pensamento se projecta – segunda determinação da imagem do pensamento.

A segunda característica do sistema do simulacro é a sua organização em séries, característica que revela, neste ponto preciso, a inspiração em parte estruturalista⁴⁹⁵ do Deleuze de *Diferença e Repetição*: «É necessário que um sistema se constitua sobre a base de duas ou várias séries, cada série sendo definida pelas diferenças entre os termos que a compõem»⁴⁹⁶. A condição fundamental da organização em séries situa-se na abolição da hierarquia entre um original e um derivado típica da representação⁴⁹⁷. E, em última análise, é por este motivo que o campo imanente, sub-representativo e intensivo que Deleuze pretende construir – onde se cruzam fios teóricos das mais diversas proveniências, nem sempre fáceis de entretecer e conciliar entre si – recebe o nome, em *Diferença e Repetição*, de sistema do simulacro:

«O simulacro é a instância que compreende uma diferença em si, como (pelo menos) duas séries divergentes sobre as quais ele actua, *toda a semelhança tendo sido abolida*, sem que se possa portanto indicar a existência de um original e de uma cópia. *É nesta direcção que é*

Simont, *Essai sur la quantité, la qualité, la relation chez Kant, Hegel, Deleuze – Les 'fleurs noires' de la logique philosophique*, Paris, L'Harmattan, 1997. Para uma compreensão da intensidade deleuzeana do ponto de vista, não menos importante, de uma teoria da individuação inspirada pelos trabalhos de Simondon, cf. Anne Sauvagnargues, «Deleuze, De l'animal à l'art» in *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004, pp. 133-138. Acrescente-se, por fim, que os textos sobre a intensidade se contam entre os mais difíceis da obra de Deleuze, e que nesse sentido reproduzem a complicação que enfermava já o texto tutor que os inspira - «As antecipações da percepção» -, que Alexis Philonenko considerava como «sem dúvida o mais difícil da *Crítica da Razão Pura*» (*L'œuvre de Kant*, Tome I, Paris, Vrin, 1975, p. 196).

⁴⁹⁴ No entanto, em *Lógica do Sentido*, a profundidade, enquanto imagem do pensamento privilegiada por Deleuze, dá lugar à superfície, numa passagem habilmente estudada por José Gil em «Uma viragem no pensamento de Deleuze» in *O imperceptível devir da imanência*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008, pp. 159-179.

⁴⁹⁵ No importante artigo «A quoi reconnaît-on le structuralisme?» de 1967 (ID, pp. 238-269), Deleuze examina os critérios de uma estrutura em Lévi-Strauss, Jakobson, Foucault, Lacan e Barthes, estabelecendo um conjunto de exigências que coincidem, em grande parte, com as do «sistema do simulacro» de *Diferença e Repetição* e com a teoria das séries de *Lógica do Sentido*. Neste período, anterior ao encontro com Guattari e à subsequente crítica da estrutura, Deleuze encarava o estruturalismo como uma teoria que permitiria renovar a filosofia transcendental (cf. ID, p. 244), pois nele se recortaria um plano formal imanente às determinações empíricas que subsume sem porém se confundir com elas, escapando assim ao procedimento de decalque da imagem dogmática do pensamento (cf. ID, p. 268). Deleuze caracteriza inclusive a estrutura mediante a fórmula de Proust que utiliza habitualmente para descrever o virtual – «da estrutura diremos: real sem ser actual, ideal sem ser abstracta» (ID, p. 250) – associando-a, por outro lado, a uma topologia transcendental e à sua teoria do puro *spatium* (cf. ID, p. 245). Sobre a relação entre Deleuze e o estruturalismo cf. Anne Sauvagnargues em *Deleuze, L'empirisme transcendantal*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, pp. 173-207.

⁴⁹⁶ DR, p. 154.

⁴⁹⁷ DR, p. 95.

*necessário procurar as condições da experiência, já não da experiência possível, mas da experiência real (selecção, repetição). É aí que encontramos a realidade vivida de um domínio sub-representativo»*⁴⁹⁸

O simulacro é construído sobre uma disparidade, e interioriza a dissimilitude das suas séries constituintes: «a coisa é reduzida à diferença que a esquarteja (*écartèle*), e a todas as diferenças implicadas nesta última»⁴⁹⁹. Cada série define-se pelas diferenças dos seus elementos constituintes e pelas diferenças em segundo grau entre as próprias séries. Em ambos os casos, a sua natureza é para Deleuze intensiva: «o próprio da intensidade é o de ser constituída por uma diferença que remete ela própria para outras diferenças: (E-E' onde E remete a *e-e'*, e e £-£'...)»⁵⁰⁰. Diferença e intensidade são sinónimos e constituem a razão suficiente de todos os fenómenos, a «condição do que aparece»:

«Todo o fenómeno é composto, porque cada uma das duas séries que o bordam não apenas é heterogénea, como é também composta de termos heterogéneos, subentendida por séries heterogéneas, que formam sub-fenómenos. A expressão “diferença de intensidade” é uma tautologia. A intensidade é a forma da diferença como razão do sensível»⁵⁰¹

As séries heterogéneas e divergentes do simulacro distribuem-se num caosmos informal, formando um campo de individuação intensivo, transcendental. Mas para que a divergência das séries possa ser efectivamente *afirmada*⁵⁰², para que se ligue o diferente ao diferente sem passar pelas instâncias transcendentais da representação (o idêntico, o semelhante, o análogo, o oposto), Deleuze impõe-se a necessidade de criar o

⁴⁹⁸ DR, p. 95 (nós sublinhamos). Cf. também LS, p. 305.

⁴⁹⁹ DR, p. 92.

⁵⁰⁰ DR, p. 155

⁵⁰¹ DR, p. 286-287.

⁵⁰² A divergência das séries é pensada por Deleuze a um nível pré-individual, à luz da noção leibniziana de impossibilidade. Mas se Leibniz se servia dela como princípio transcendente e regra de exclusão dos acontecimentos em nome do melhor dos mundos possíveis, para Deleuze a divergência das séries deve ser o objecto de uma afirmação: as séries divergentes devem comunicar pela sua própria diferença, a partir da distância que as une enquanto diferentes: «a divergência cessa de ser um princípio de exclusão, a disjunção cessa de ser um meio de separação, o impossível é agora um meio de comunicação» (LS, p. 203). *Lógica do Sentido* designa esta comunicação positiva das séries divergentes por «síntese disjuntiva». (cf. LS, pp.50-56). Mas *Diferença e Repetição*, sem a nomear, pensava-a desde logo no âmbito da terceira síntese do tempo, dando como exemplo o «jardim de caminhos que bifurcam» de Borges (cf. DR, p. 153).

conceito que assegure essa comunicação, o «diferenciante da diferença», o «em-si da diferença»⁵⁰³. *Diferença e Repetição* designa-o por precursor sombrio:

«Qual é este agente, esta força que assegura a comunicação ? O relâmpago (*foudre*) fulgura entre intensidades diferentes, mas é precedido por um precursor sombrio, invisível, insensível, que lhe determina de antemão o caminho invertido, como num oco (*creux*)»⁵⁰⁴

A invisibilidade do precursor sombrio decorre do facto de se tratar do em-si intensivo da diferença que desaparece no mundo empírico e desnaturado da representação. Duas grandes fontes teóricas presidem à elaboração deste conceito: por um lado, o estruturalismo, que tinha teorizado, em Lévi-Strauss ou Lacan, um significante flutuante como termo paradoxal e vazio de sentido que circula entre as diferentes séries de uma estrutura; por outro, a teoria da individuação de Simondon⁵⁰⁵, motivo pelo qual é também designado por *díspar*: «chamamos *díspar* (*dispars*) o precursor sombrio, esta diferença em si, em segundo grau»⁵⁰⁶. Irredutível às figuras da identidade, da semelhança, da oposição e da analogia, o precursor sombrio ou o *dispar* pode ser capturado *a posteriori* de acordo com as categorias da reflexão e pelos efeitos que induz, mas em si, do interior do sistema, não possui nenhuma identidade, e é esta indeterminação fundamental que é constitutiva do próprio conceito. Deleuze, inspirando-se de Lacan, afirma que ele «só tem como lugar aquele ao qual ele "falta" e só tem como identidade aquela à qual ele falta: ele é precisamente o objeto = x, aquele que "falta ao seu lugar" como à sua própria identidade»⁵⁰⁷. O precursor sombrio rompe deste modo com o círculo da representação : a determinação determina o indeterminado sem lhe sucumbir, o «fundamento» já não *tomba* nem se confunde com aquilo que funda – como sucedia na segunda síntese do tempo –, metamorfoseando-se num *sem*

⁵⁰³ Cf. DR, p. 154. No capítulo «Série e Grupo» de *Proust e os Signos*, versão anterior do sistema do simulacro de *Diferença e Repetição*, Deleuze apontava já para a necessidade de «uma instância a partir da qual as séries se expliquem, os índices e as leis se desenvolvam» (p. 89), o que revela o aspecto claramente sistemático da sua filosofia.

⁵⁰⁴ DR, p. 156.

⁵⁰⁵ Cf. Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2005.

⁵⁰⁶ DR, p. 157. Anne Sauvagnargues nota perspicazmente que a designação do precursor sombrio como «*díspar*» serve para inflectir o diferenciante estrutural, simbólico, numa direcção intensiva e real. Cf. *L'empirisme transcendantal*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 312.

⁵⁰⁷ DR, p. 157.

fundo como lugar de uma síntese heterogénea e incondicionada que reúne em si «a neutralidade e a potência genética»⁵⁰⁸.

Quando a comunicação entre as séries heterogéneas é estabelecida formam-se contracções (*couplages*), ressonâncias e movimentos forçados no sistema, conceitos que indicam a operação das três sínteses passivas do tempo: à síntese de *Habitus* corresponde uma contracção (*couplage*) entre as séries, à de *Mnemosyne* uma «ressonância» e à do eterno retorno um «movimento forçado»⁵⁰⁹. Deste movimento de fulguração intensiva resultam dinamismos espaço-temporais que «preenchem o sistema, exprimindo ao mesmo tempo a ressonância das séries acopladas e a amplitude do movimento forçado que as transborda»⁵¹⁰, e é então que o sistema do simulacro se povoa de sujeitos larvares e eus (*moi*) passivos. Por fim, aparecem as qualidades e extensões do mundo empírico, que recobrem a intensidade dos factores de individuação precedentes sem porém os eliminar por completo, nuance que salvaguarda a *reserva de devir* inerente a qualquer sistema, a insistência do virtual sobre o actual, o seu futuro potencial de individuação.

Na conclusão a *Diferença e Repetição*, Deleuze propõe uma síntese do funcionamento do sistema do simulacro, descrevendo o processo de actualização das suas razões seminais e intensivas até ao mundo empírico das qualidades e extensões:

«Em suma, o sistema do simulacro deve ser descrito com a ajuda de noções que, desde o início, parecem muito diferentes das categorias da representação: 1.º, a profundidade, o *spatium*, no qual se organizam as intensidades; 2.º, as séries disparatadas (*disparates*) que elas formam, os campos de individuação que delineiam (factores individantes); 3.º, o “precursor sombrio” que as coloca em comunicação; 4.º, os acoplamentos, as ressonâncias internas, os movimentos forçados que se seguem; 5.º, a constituição de eus (*moi*) passivos e de sujeitos larvares no sistema e a formação de puros dinamismos espaço-temporais; 6.º, as qualidades e as extensões (*extensions*), as espécies e as partes que formam a dupla diferenciação do sistema e que vêm recobrir os factores precedentes; 7.º, os centros de envolvimento que, todavia, testemunham da persistência desses factores no mundo desenvolvido das qualidades e dos extensos (*étendues*). O sistema do simulacro afirma a divergência e o descentramento; a única unidade, a única convergência de todas as séries é um caos informal que compreende todas elas.

⁵⁰⁸ LS, p. 149.

⁵⁰⁹ Cf. DR, p. 155.

⁵¹⁰ DR, p. 155.

Nenhuma série goza de um privilégio sobre a outra, nenhuma possui a identidade de um modelo, nenhuma possui a semelhança de uma cópia»⁵¹¹

É neste sistema intensivo e serial do simulacro que, de acordo com a ontologia de *Diferença e Repetição*, as Ideias – compreendidas como multiplicidades virtuais, problemáticas, objectivas e diferenciais⁵¹² – se actualizarão. As singularidades pré-individuais e virtuais das Ideias inscrevem-se sobre as séries intensivas e individuantes do simulacro que, por sua vez, produzem as qualidades e extensões do mundo empírico, mas todo este processo é regulado por uma cláusula absoluta de não-semelhança : «a espécie ou a qualidade não se assemelham às relações diferenciais que actualizam, nem as partes orgânicas se assemelham às singularidades»⁵¹³. O sistema do simulacro serve deste modo para assegurar o encaixe (*emboîtement*) entre a metade virtual e a metade actual de cada objecto⁵¹⁴, assegurando um processo de individuação real e diferencial que renuncia ao procedimento de decalque da imagem dogmática do pensamento em benefício de uma *correspondência sem semelhança*⁵¹⁵ entre os dois planos. Não deixa de ser curioso, a este respeito, que na conferência de 1967 intitulada «O método da dramatização» Deleuze descreva a Ideia recorrendo à própria definição da imagem-simulacro : «A Ideia é uma imagem sem semelhança : o virtual não se actualiza por semelhança, mas por divergência e diferenciação»⁵¹⁶.

*

⁵¹¹ DR, p. 355-356.

⁵¹² Cf. DR, pp. 218-285. Para uma análise da teoria das Ideias em Deleuze, cf. José Gil, *O imperceptível devir da imanência*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008, pp. 45-68.

⁵¹³ DR, p. 357.

⁵¹⁴ Cf. DR, pp. 356-359.

⁵¹⁵ Cf. DR, p. 274.

⁵¹⁶ ID, p. 141.

Poderemos então considerar o sistema intensivo e serial do simulacro elaborado em *Diferença e Repetição* como a primeira versão do campo transcendental de que recortámos os critérios no capítulo precedente? A resposta a esta questão não é fácil. Começamos por notar que só na *Lógica do Sentido* Deleuze apõe pela primeira vez «campo»⁵¹⁷ ao transcendental de *Diferença e Repetição*, mas que as modalidades da sua determinação – recusa simultânea do decalque dos campos empíricos e do abismo indiferenciando –, bem como os conceitos que o descrevem – singularidades pré-individuais e individuações impessoais –, permanecem grosso modo os mesmos. Todavia, em *Diferença e Repetição*, a delimitação entre dois níveis do transcendental, que reencontramos na *Lógica do Sentido*⁵¹⁸, é mais acentuada, e este separa-se claramente em duas metades: as singularidades pré-individuais e virtuais da Ideia, objecto do capítulo IV, e o campo de individuação impessoal e intensivo, objecto do capítulo V, a que corresponderiam, respectivamente, uma dialéctica e uma estética transcendental⁵¹⁹. Por outras palavras, «virtual» e «intensivo» não são sinónimos, e correspondem a duas ordens distintas no interior da ontologia de Deleuze.

Assim, se *Diferença e Repetição* confere claramente um estatuto transcendental à intensidade quando elabora uma teoria do *spatium* intensivo como lugar da univocidade do ser no eterno retorno e das condições transcendentais da experiência real, todo esse domínio – que é aquele que o sistema serial e individuante do simulacro descreve – revela-se interdependente da teoria das Ideias e das singularidades pré-individuais e virtuais que nele encontram as condições que determinam a sua actualização⁵²⁰. Paralelamente, em *Diferença e Repetição*, o transcendental é ainda considerado com frequência, ao contrário do que sucede na *Lógica do Sentido*, a partir do prisma de uma doutrina das faculdades, doutrina que descreveria o seu uso extremo, não decalcado do seu regime empírico. Todas estas ambiguidades tornam extremamente

⁵¹⁷ Em *Diferença e Repetição*, Deleuze utiliza a noção de «mundo» como envelope das entidades que, em *Lógica do Sentido*, povoam o campo transcendental: «um mundo de individuações impessoais, e de singularidades pré-individuais (...) verdadeira natureza do profundo e do sem fundo que transvaza a representação e faz advir os simulacros» (DR, p. 355). Deleuze nota ainda que o sistema do simulacro, que descreve a dimensão intensiva de qualquer sistema, se aplica, «em última análise, ao sistema do mundo» (DR, p. 154).

⁵¹⁸ Em *Lógica do Sentido*, a metade intensiva e «estética» do transcendental de *Diferença e Repetição* é designada por «sistema metaestável» (p. 125), sendo pensada por Deleuze à luz da teoria da individuação de Simondon. É neste sistema, composto por séries heterogéneas, que as singularidades-acontecimentos se inscrevem e onde circula uma energia potencial definida como a «energia do acontecimento puro, enquanto que as formas de actualização correspondem às efectuações do acontecimento» (LS, p. 125).

⁵¹⁹ Cf. DR, p. 285 e p. 315.

⁵²⁰ DR, p. 317: «A individuação é o acto da intensidade que determina as relações diferenciais a actualizarem-se».

difícil o traçado de uma fronteira exacta entre o virtual e o actual, ou entre o transcendental e o empírico, em *Diferença e Repetição*, dificuldade que conduziu inclusive determinados comentadores a proporem desta obra uma interpretação que se apoia num sistema tripartido: virtual-intensidade-actual⁵²¹.

Apenas podemos considerar este problema do ponto de vista do estatuto do simulacro e a partir dos tópicos que *Diferença e Repetição* e o apêndice à *Lógica do Sentido*⁵²² elegem como os seus domínios de actuação: a teoria da imagem, a crítica da representação e do platonismo que lhe é correlativa, a doutrina das faculdades e a possibilidade de um empirismo superior ou transcendental que invista directamente as condições intensivas da experiência real. Neste sentido, importa regressar a uma das várias definições que Deleuze propõe do simulacro em *Diferença e Repetição*, definição onde parece considerá-lo como um sensível superior, intensivo, não submetido à ordem desnaturada da representação, e de que o eterno retorno deteria o segredo :

«A coisa é o próprio simulacro, o simulacro é a forma superior, e o que é difícil para todas as coisas é atingirem o seu próprio simulacro, o seu estado de signo na coerência do eterno retorno»⁵²³

A identidade do simulacro e do signo permite-nos aprofundar uma questão deixada em aberto pelo nosso comentário ao capítulo «Imagem do Pensamento» de *Diferença e Repetição*. Verificámos aí que o exercício extremo das faculdades dependia do encontro com um fora que forçava a pensar. Para Deleuze, este fora poderia ser qualquer coisa – «Sócrates, o templo ou o demónio» –, sob a condição que não fosse um objecto da recognição, ou seja, um sensível «empírico», mas um signo : «Não é uma qualidade, mas um signo. Não é um ser sensível, mas o ser *do* sensível. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dável»⁵²⁴. Deleuze parece assim distinguir duas modalidades distintas do sensível ou, de acordo com a formulação do capítulo V de

⁵²¹ Cf. Manuel DeLanda, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, London, Continuum, 2002.

⁵²² O apêndice sobre o simulacro em *Lógica do Sentido* corresponde a uma reformulação de um artigo de 1966 intitulado «Derrubar o platonismo», o que indicia um estado anterior do sistema, hipótese corroborada pela quase ausência da noção no interior do corpo principal da obra, bem como pelo seu subsequente abandono. Importa notar ainda, também neste sentido, que na segunda metade de *Diferença e Repetição* – capítulos IV e V – o simulacro praticamente desaparece, para regressar apenas na conclusão, o que provoca dificuldades de interpretação quase intransponíveis.

⁵²³ DR, p. 93.

⁵²⁴ DR, p. 182.

Diferença e Repetição, entre «dois estados da qualidade, dois estados da extensão»: «Um onde a qualidade fulgura como signo na distância ou intervalo de uma diferença de intensidade ; o outro onde, como efeito, ela reage já sobre a sua causa e tende a anular a diferença»⁵²⁵. Teríamos assim, por um lado, as coisas consideradas sob a ordem da representação, sujeitas à ilusão transcendental mas objectiva que cancela as intensidades no processo de actualização e explicação (e que, no contexto do platonismo, corresponderiam às imagens-ícone, sujeitas ao jugo da Ideia); por outro, as coisas perspectivadas na sua «forma superior», desembaraçadas da ordem mediatizada da representação, «estados livres ou selvagens da diferença em si»⁵²⁶, imagens-simulacro, signos ou intensidades. Toda a dificuldade se situa, por conseguinte, em fazer as coisas «atingirem o seu próprio simulacro», de se transmutarem nas imagens-demoníacas que, transportando os signos, desencadeariam o exercício extremo das faculdades⁵²⁷. O problema, tal como Deleuze o coloca, é que esta distinção não pode ser efectuada na experiência – pois a intensidade, submetida à ilusão transcendental, anula-se objectivamente, permanecendo todavia *implicada* –, e só se torna possível do ponto de vista da doutrina do eterno retorno. O eterno retorno ganha então uma conotação claramente utópica e profética⁵²⁸ :

«E se o eterno retorno, mesmo à custa da nossa coerência e em proveito de uma coerência superior, reduz as qualidades ao estado de puros signos e só retém das extensões aquilo que se combina com a profundidade original, aparecerão então qualidades mais belas, cores mais brilhantes, pedras mais preciosas, extensões mais vibrantes, uma vez que, reduzidas às suas razões seminais, tendo rompido toda relação com o negativo, permanecerão para sempre fixadas no espaço intensivo das diferenças positivas - e então realizar-se-á, por seu turno, a predição final do *Fédon*, quando Platão promete, à sensibilidade libertada do seu exercício

⁵²⁵ DR, p. 314

⁵²⁶ DR, p. 187.

⁵²⁷ Para Deleuze o simulacro é uma imagem demoníaca precisamente na medida em que é desprovida de semelhança: «o homem é à imagem e semelhança de Deus, mas pelo pecado nós perdemos a semelhança ao mesmo tempo que guardámos a imagem» (DR, p. 167). Ora, quando Deleuze menciona as «figuras livres da diferença» que, forçando a pensar, engendrariam o exercício extremo das faculdades, refere que «não são os deuses que são encontrados; mesmo escondidos, os deuses são apenas formas para a reconhecimento. O que é encontrado são os demónios, potências do salto, do intervalo, do intensivo ou do instante, e que só preenchem o diferente com o diferente: eles são os porta-signos» (DR, 189). É portanto a imagem-simulacro que, transportando os signos, força as faculdades a alcançarem-se ao seu regime disjuncto e involuntário.

⁵²⁸ Devemos a José Gil a chamada de atenção para este problema, que é tratado em *O imperceptível devir da imanência* em articulação com o da génese do negativo. Cf. José Gil, *op. cit.*, pp. 78-79 e pp. 224-227.

empírico, templos, astros e deuses como nunca se viu, afirmações inauditas. A predição só se realiza, na verdade, com o derrube do próprio platonismo»⁵²⁹

Diferença e Repetição esboça contudo uma via alternativa – menos «ideal» ou «utópica» – de realizar aquela que era a missão atribuída ao *pensamento* do eterno retorno: penetrar no «espaço intensivo das diferenças positivas», restituir as intensidades recobertas no mundo empírico, ou, nos termos de uma teoria da imagem, extrair o duplo e o simulacro⁵³⁰, derrubando nesse gesto o platonismo. De facto, as análises transcendentais propostas pelo capítulo IV têm por objectivo mostrar que «a intensidade permanece implicada em si mesma e continua a envolver a diferença, no momento em que se reflecte na extensão e na qualidade que cria»⁵³¹, e apelam simultaneamente a um certo tipo de experiência que a poderia apreender, a uma:

«pedagogia dos sentidos orientada para esse fim, e que faria parte integrante do “transcendentalismo”. As experiências farmacodinâmicas, ou as experiências físicas como as da vertigem, aproximam-se dela : elas revelam-nos esta diferença em si, esta profundidade em si, esta intensidade em si»⁵³²

Vislumbra-se neste texto o modo como o empirismo superior ou transcendental convoca necessariamente um determinado tipo de experiência, ou para utilizarmos a expressão que Deleuze privilegia, de *experimentação*. E, num certo sentido, todas os sistemas filosóficos a requerem, independentemente da parte de racionalismo que pretendam resguardar: Deleuze considera, por exemplo, que a experiência da morte define a filosofia desde Platão⁵³³, mas podemos igualmente mencionar a dúvida e o sonho em Descartes, a intuição em Bergson, o sublime em Kant ou a *epoché* e as variações imaginárias nas diferentes correntes da fenomenologia. Em Deleuze, o tipo de experimentação que a sua filosofia implica deriva em linha directa da sua metafísica da

⁵²⁹ DR, p. 314.

⁵³⁰ DR, p. 127: «O eterno retorno (...) isolou o duplo ou simulacro».

⁵³¹ DR, p. 309.

⁵³² DR, p. 305.

⁵³³ IT, p. 271: «Os filósofos são seres que passaram por uma morte, a partir da qual nasceram, e que se dirigem para uma outra morte, a mesma talvez...O filósofo regressou dos mortos e para lá retorna. Foi a fórmula viva (*vivante*) da filosofia desde Platão». Experiência da morte a que Deleuze atribui, quando considerada sob uma forma impessoal e blanchotiana, um lugar essencial na sua filosofia, no coração da terceira síntese do tempo.

intensidade. O próprio da intensidade é o de habitar num entre-dois, oscilando entre o virtual e o actual, o transcendental e o empírico: ela é simultaneamente aquilo que não pode ser sentido (no regime empírico das faculdades), mas que não pode ser *senão* sentido (do ponto de vista do seu exercício extremo ou superior), e que nesse paroximo *força* portanto a sentir. Este entre-dois pode ser objecto de um protocolo de experimentação, e Deleuze não cessou, na sua filosofia, de os estabelecer, como quando teoriza a conquista das quantidades intensivas pelo esquizofrénico ou pelo masoquista⁵³⁴.

É no entanto por intermédio da experimentação artística que esta tentativa de atingir «o espaço intensivo das diferenças positivas» encontra, no interior do sistema, a sua via de prossecução paradigmática, numa aliança entre a arte e a filosofia jamais desmentida ao longo da obra, do longo e ascendente cortejo de signos, sínteses do tempo e faculdades na aprendizagem das essências de *Proust e os Signos*, à potência impessoal e à imanência de *uma* vida num canalha de Dickens, passando pela sensação e o corpo-sem-órgãos na pintura de Francis Bacon, pela imagem intensiva como puro processo espiritual nas peças para a televisão de Becket, pelo cinema, pelo teatro (Carmelo Bene), ou por tantos outros exemplos possíveis.

Diferença e Repetição não constitui uma excepção a esta trajectória e, paralelamente à «doutrina esotérica», ideal e utópica do eterno retorno como dispositivo de conquista das intensidades, Deleuze avança a possibilidade de um «transcendentalismo» que encontraria na arte em geral, e na obra de arte *moderna* em particular, o seu teatro por excelência, as condições da sua dramatização. Salientemos, neste sentido, que o simulacro não é somente a imagem que Deleuze pretende resgatar do opróbrio moral e arbitrário a que o platonismo o condenou, mas a imagem que, no seu entender, prolifera na experiência artística e na vida quotidiana contemporânea, sendo coextensiva à própria modernidade: «o mundo moderno é o dos simulacros»⁵³⁵,

⁵³⁴ Sobre a esquizofrenia a obra de referência é o *Anti-Édipo*, ainda que *Diferença e Repetição* a pensasse já ao abrigo do «caso Artaud» (cf. DR, pp.191-192). Quanto ao masoquismo ele interessa Deleuze pelo menos desde *Apresentação de Sacher-Masoch*, livro que considera os seus diferentes protocolos (denegação, suspensão, expectativa) como modalidades da *imaginação* que possibilitam «um segundo nascimento» (PSM, p. 84) e a elevação a um *sem fundo transcendental* onde reina o instinto de morte como terceira síntese do tempo na ordem do inconsciente. A experimentação masoquista como forma de atingir o transcendental será também o objecto do capítulo «Como se construir um Corpo-sem-Órgãos» de *Mil Planaltos* (MP, pp. 185-204), corpo-sem-órgãos que não é *senão* o nome ou a versão do campo transcendental nos trabalhos publicados em colaboração com Félix Guattari.

⁵³⁵ DR, p. 1. E, no apêndice à *Lógica do Sentido*: «Definimos a modernidade pela potência do simulacro» (p. 306).

afirmação que encontramos na primeira página de *Diferença e Repetição*, índice extremamente significativo da importância que lhe é conferida, das esperanças teóricas e práticas que nele foram depositadas.

Para Deleuze, o elemento distintivo da arte moderna situa-se no abandono do paradigma e das estruturas da representação. Ao abandonar o primado da identidade – quer do espectáculo como do espectador⁵³⁶ –, ao multiplicar vertiginosamente os pontos de vista e ao contar *ao mesmo tempo* diferentes histórias sem as submeter a uma regra de convergência (como no «jardim de caminhos que bifurcam» de Borges⁵³⁷), ao unir paradoxalmente a diferença, a intensidade e a repetição, a obra de arte moderna teria sabido, na literatura (Joyce), na pintura (Warhol) ou no cinema (Resnais)⁵³⁸, aproximar-se do que não pode ser sentido nem pensado mas que é simultaneamente o limite, o foco incandescente ou o «ponto aleatório» a partir do qual começamos verdadeiramente a sentir e a pensar⁵³⁹. Contraponto *prático* ao pensamento do eterno retorno, a obra de arte moderna teria para Deleuze conseguido aceder a *um regime superior, intensivo e não representativo da imagem*, transmutando as «coisas» em «signos», as imagens-cópia em imagens-simulacro, e impondo nesse movimento às faculdade os «estados livres ou selvagens da diferença»⁵⁴⁰ que as forçariam a um exercício superior⁵⁴¹:

«A arte não imita, mas isso acontece, primeiramente, porque ela repete, e repete todas as repetições, conforme uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é simulacro, *ela transforma (reverse) as cópias em simulacros*)»⁵⁴²

⁵³⁶ DR, pp. 94-95: «Aí [no *Livro* de Mallarmé ou no *Finnegans Wake* de Joyce], a identidade da coisa lida dissolve-se realmente nas séries divergente definidas pelas palavras esotéricas, tal como a identidade do sujeito que lê se dissolve nos círculos descentrados da multi-leitura possível».

⁵³⁷ DR, p. 153.

⁵³⁸ Cf. DR, pp. 374-376.

⁵³⁹ Cf. DR, p. 188.

⁵⁴⁰ DR, p. 187.

⁵⁴¹ Sobre o modo como, na luta contra a representação, a obra de arte moderna força o espectador «a fazer o movimento»: «A representação deixa escapar o mundo afirmado da diferença. A representação tem apenas um centro, uma perspectiva única e fugidia e, portanto, uma falsa profundidade; ela mediatiza tudo, mas não mobiliza nem move nada. O movimento, por sua vez, implica uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação: *um quadro ou uma escultura são desde logo “deformadores” que nos forçam a fazer o movimento*, isto é, a combinar uma visão rasante e uma visão mergulhante, ou a subir e descer no espaço na medida em que se avança» (DR, pp.78-79, nós sublinhamos).

⁵⁴² DR, p. 375 (nós sublinhamos).

Ao transformar as cópias em simulacro – «crepúsculo dos ícones»⁵⁴³ – ao passar da representação à experimentação, a obra de arte moderna realiza ainda uma derradeira operação. Em *Diferença e Repetição* e no apêndice à *Lógica do Sentido*, Deleuze serve-se da teoria do sistema do simulacro como preâmbulo a um dos objectivos mais misteriosos do empirismo transcendental : a supressão da dualidade kantiana entre as duas estéticas⁵⁴⁴. Definida como sistema serial do simulacro, a obra de arte torna-se *experimentação*, investindo directamente um domínio imediato e sub-representativo que remete para as condições da experiência *real*, para o *ser do sensível*. No empirismo superior, estético ou transcendental, que a obra de arte moderna realiza, forjar-se-ia então uma estética transcendental doravante unificada e que reuniria :

«as condições da experiência real e as estruturas da obra de arte : divergência das séries, descentragem dos círculos, constituição do caos que as engloba, ressonância interna e movimento de amplitude, agressão de simulacros»⁵⁴⁵

Comprendemos então por que motivo, na construção do sistema intensivo do simulacro como lugar das condições transcendentais da experiência real, Deleuze multiplica as referências e descreve pormenorizadamente o funcionamento das obras de arte modernas (as séries heterogêneas de diferenças em Raymond Roussel, Gombrowicz, Joyce ou Proust). Em todas elas, é o ser *do sensível*, intensivo, transcendental, que é percorrido e atravessado, graças à utilização de diferentes técnicas – em especial dos precursores sombrios⁵⁴⁶ – que servirão ao filósofo como *guia* na criação dos seus conceitos : «quando a obra de arte moderna (...) desenvolve as suas séries permutantes e as suas estruturas circulares, ela indica à filosofia um caminho que conduz ao abandono da representação»⁵⁴⁷. As condições da experiência deixam de ser mais largas do que aquilo que condicionam e tornam-se inseparáveis do movimento de

⁵⁴³ DR, p. 168.

⁵⁴⁴ Cf. DR., p. 364 e LS, p. 300.

⁵⁴⁵ LS, p. 301 e DR, pp. 79-80.

⁵⁴⁶ DR, p. 147: «A questão de saber se a experiência psíquica é estruturada como uma linguagem, ou mesmo se o mundo físico é assimilável a um livro, depende da natureza dos precursores sombrios».

⁵⁴⁷ DR, p. 94.

experimentação que, *forçando-nos* a pensá-las, conduzirá à sua constituição e deposição no plano de direito do pensamento⁵⁴⁸.

*

Em suma, a análise da teoria da imagem e do sistema do simulacro em *Diferença e Repetição* demonstra como a proposta deleuzeana de um «pensamento sem Imagem» não se confunde com um simples abandono da noção de imagem. O que Deleuze critica na «Imagem» é exclusivamente a sua submissão ao regime da representação. *Diferença e Repetição* pode ser lida como a história deste regime, como a análise paciente das diferentes máscaras de que ele se revestiu : os géneros e as espécies em Aristóteles, os pressupostos formais e subjectivos em Descartes, a representação infinita em Leibniz ou Hegel, o decalque do transcendental em Kant. É porém no platonismo que Deleuze situa o seu momento inaugural, na definição de uma relação hierárquica e interiorizada entre um modelo e uma cópia, entre uma Ideia e uma imagem, relação que não vale por si mesma mas pelo que torna possível : a distinção entre os verdadeiros e os falsos pretendentes, as diferenças mediatizadas e as diferenças selvagens, as boas (ícones) e as más imagens (simulacros). Põe-se então em marcha, segundo Deleuze, um sistema que se repercutirá em toda a história da filosofia : a condenação dogmática da diferença, «a exclusão do excêntrico e do divergente, em nome de uma finalidade superior, de uma realidade essencial, ou mesmo de um sentido da história»⁵⁴⁹.

Com o intuito de derrubar o platonismo, Deleuze mostra que a imagem-simulacro tem o poder de exibir a origem arbitrária e moral da representação, de

⁵⁴⁸No artigo seminal sobre o estruturalismo, que Deleuze lê como uma nova filosofia transcendental, insiste-se no modo como o recorte da estrutura imanente de coexistência virtual de qualquer objecto – ou seja, na terminologia de *Diferença e Repetição*, do seu «sistema do simulacro» – se confunde com a própria «Teoria»: «ninguém melhor do que Althusser fez corresponder o estatuto da estrutura como idêntico à própria “Teoria” – e o simbólico deve ser compreendido como a produção do objecto teórico original e específico», ID, p. 242.

⁵⁴⁹LS, p. 300.

desencadear uma vertigem que o próprio Platão teria entrevisto no *Sofista*. As imagens-simulacro, imagens sem semelhança, furtam-se ao esquema representativo que opõe o carácter originário do modelo ao estatuto secundário das cópias, num movimento subversivo que, afundando o fundamento, liberta uma potência do falso e desfeiteia o «presente envenenado do platonismo»: ter introduzido a transcendência em filosofia⁵⁵⁰. A imagem-simulacro é por conseguinte, em *Diferença e Repetição*, o vector que torna possível a operação *princeps* do pensamento de Deleuze : realizar a univocidade do ser, instaurar a imanência, traçar um plano único de realidade e pensamento onde se prescinde de qualquer instância transcendente.

A imagem-simulacro não pode para Deleuze ser dissociada do pensamento do eterno retorno, derradeiro estádio da univocidade do ser e terceira síntese do tempo. É no seu círculo descentrado e selectivo que cada ente atinge a sua forma superior, numa espécie de «redução» intensiva em que «cada coisa, animal ou ser é levado ao estado de simulacro»⁵⁵¹. Síntese imediata do múltiplo, potência informal do ser como lei do sem fundo, o eterno retorno não deixa subsistir qualquer fundamento : doravante, o ser dir-se-á unicamente *de* todas as suas diferenças, diferenças cuja única «identidade», cujo único «mesmo», consiste no facto de retornarem. O eterno retorno *estende* todas as coisas num plano comum de igualdade, com a ressalva que a única «medida comum», a única «unidade» deste plano, consiste no retorno irreparável das diferenças. Plano que é portanto «ontologicamente um, formalmente diverso»⁵⁵² e que assegura simultaneamente a dispersão máxima das diferenças e a sua reunião/repetição no interior de um mesmo plano de imanência.

Em *Diferença e Repetição*, contudo, Deleuze não utiliza ainda directamente a noção de «plano de imanência» para designar o eixo ontológico da sua filosofia. Mas a doutrina da univocidade do ser, bem como a própria teoria da imagem-simulacro, antecipam-na já amplamente. Notemos neste sentido, por um lado, que Deleuze aproxima univocidade e imanência desde 1968, na tese complementar *Espinosa e o problema da expressão* : «é na imanência que a univocidade encontrará a sua fórmula propriamente espinozista : Deus é dito causa de todas as coisas no mesmo sentido (*eo sensu*) em que é dito causa de si»⁵⁵³. A noção de imanência é portanto compreendida

⁵⁵⁰ Cf. CC, p. 171.

⁵⁵¹ DR, p. 92.

⁵⁵² DR, p. 53.

⁵⁵³ SPE, p. 58.

como a versão espinozista da univocidade do ser, e Deleuze considera que a introdução de uma causa imanente representa um progresso face à indiferença e à neutralidade do ser em Duns Escoto, que seriam ainda os avatares de uma teoria da criação divina⁵⁵⁴. Em Espinosa, tal como em Deleuze, univocidade e imanência pressupõem-se reciprocamente: «a imanência no seu estado puro exige um ser unívoco que forma uma Natureza»⁵⁵⁵. A partir das obras redigidas em colaboração com Guattari, em especial de *Mil Planaltos*, a noção de imanência tomará progressivamente o lugar da univocidade do ser, numa evolução que parece reflectir a importância crescente, no interior do sistema, do pensamento de Espinosa, em detrimento de Nietzsche e da doutrina «esotérica» do eterno retorno. Apesar destas inflexões, devemos realçar que ambas as noções testemunham de uma mesma orientação ontológica – que podemos definir como uma recusa absoluta e veemente de qualquer forma de transcendência⁵⁵⁶ – e que o próprio Deleuze teve o cuidado de recordar, aos seus intérpretes mais incautos, que, em última análise, «univocidade = imanência»⁵⁵⁷.

No que concerne a teoria do simulacro, não é difícil entrever a íntima relação que ela entretece com a determinação de um plano de imanência. Não apenas o simulacro se constitui como o único conteúdo do eterno retorno e da univocidade do ser *realizada*, como o seu movimento constitutivo é o de fazer *tombar* a transcendência, *alongando* horizontalmente um plano que pretendia subsumir o conjunto do que aparece em torno de um fundamento vertical e hierárquico⁵⁵⁸. Ao deformar-se consoante o ponto de vista do espectador, ao exhibir o diferir perpétuo da diferença, a imagem-simulacro instaura um devir incontrolado que prenuncia já o «movimento infinito» que o Deleuze de *O que é a filosofia?* reterá como o traço distintivo do plano de imanência, quando a

⁵⁵⁴ Cf. SPE, p. 58.

⁵⁵⁵ SPE, p. 157.

⁵⁵⁶ Transcendência que, consoante o plano e o nível de análise em que nos situemos, se pode encarnar num ser, numa forma, num sujeito, num órgão ou numa função. A Ideia em Platão, o cogito em Descartes, o «Eu penso» em Kant como ponto onde repousa a coerência das faculdades, a consciência em Husserl, os géneros e as espécies em Aristóteles e a sua reapropriação ulterior por Cuvier são exemplos de formas de transcendência a que Deleuze contrapõe, respectivamente, os diferentes planos de imanência que constituiu ao longo da sua obra: o devir incessante dos simulacros, o acordo discordante das faculdades, o campo transcendental sem sujeito ou o animal abstracto e espinozista de Geoffroy Saint-Hilaire que, dará lugar, no *Anti-Édipo* e em *Mil Planaltos*, à noção de «corpo-sem-órgãos». Para Deleuze, «é quando a imanência já não é imanente a mais nada senão a si própria que se pode falar de um plano de imanência» (QP, p. 49).

⁵⁵⁷ Cf. Alain Badiou, *op cit*, p. 64. Reiteremos que a obra de referência sobre a trajectória da noção de imanência na filosofia de Deleuze é da autoria de José Gil, *O imperceptível devir da imanência*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008.

⁵⁵⁸ *O que é a filosofia?* exemplifica bem o que a imagem-simulacro vem pôr em causa: «um campo de fenómenos que só possui em segundo aquilo que se atribui em primeiro à unidade transcendente» (QP, p. 47).

circulação imparável das imagens ainda não conheceu nenhuma interrupção, nenhum *arrêt sur image* (Raymond Bellour) como irrupção do transcendente⁵⁵⁹. A imagem-simulacro força portanto a fazer o *movimento* que a representação recolhe e mediatiza⁵⁶⁰. Num segundo momento, ao elevar o simulacro ao estatuto de sistema, sistema que liga o diferente ao diferente por intermédio da própria diferença, Deleuze demonstra em *Diferença e Repetição* como destituída a «posição privilegiada» não se cai num abismo indiferenciando, mas se constrói antes um caosmos enquanto identidade imanente do caos e do cosmos. É necessário provar, para utilizarmos a terminologia de *Mil Planaltos* e de *O que é filosofia?*⁵⁶¹, que o plano de univocidade e imanência é igualmente um «plano de consistência», tarefa que Deleuze considera ser consubstancial a qualquer projecto filosófico :

«O problema da filosofia é o de adquirir uma consistência, sem perder nada do infinito no qual o pensamento mergulha (o caos possui a este respeito uma existência mental tanto como física). *Dar consistência sem nada perder do infinito...*»⁵⁶²

A ontologia da univocidade do ser e da imanência que Deleuze tenta pensar e *construir* conceptualmente enquanto sistema do simulacro não é um domínio empiricamente constituído mas o campo transcendental das condições da experiência real. O ser unívoco diz-se num único sentido *de* todas as suas diferenças, mas estas diferenças são individuantes e circulam *aquém* dos indivíduos constituídos na experiência sob a forma de um «princípio plástico, anárquico e nómada»⁵⁶³. O sistema serial do simulacro repousa «em profundidade sobre a natureza das quantidades intensivas, que entram precisamente em comunicação pelas suas diferenças»⁵⁶⁴, constituindo-se como um campo transcendental, genético e impessoal, que abdicou do procedimento de decalque a partir dos campos empíricos correspondentes e que por esse

⁵⁵⁹ Cf. QP, p. 49, nota 9.

⁵⁶⁰ O movimento infinito de *O que é a filosofia?* é o outro nome da *diferença em si* que *Diferença e Repetição* tenta pensar. Para um ponte conceptual estabelecida logo desde 1968 cf. DR, p. 78.

⁵⁶¹ Cf. por exemplo, MP, p. 311 e p. 633 e QP, p. 186: «A filosofia quer salvar o infinito dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência que leva ao infinito os acontecimentos ou os conceitos consistentes, sob a acção de personagens conceptuais».

⁵⁶² QP, p. 45.

⁵⁶³ DR, p. 56.

⁵⁶⁴ DR, p. 355.

motivo não possui a forma de um sujeito⁵⁶⁵. Para Deleuze, a crítica da representação implica necessariamente purgar o transcendental da forma de uma subjectividade constituinte, operação que *Diferença e Repetição* realiza por intermédio de um cortejo de sínteses passivas que, culminando no eterno retorno, afirmam um «Eu (*Je*) fendido» e um «eu (*moi*) dissolvido» na forma pura e vazia do tempo. Único conteúdo do eterno retorno, o sistema do simulacro liga o diferente ao diferente por intermédio de um «diferenciante da diferença», de um precursor sombrio que opera uma síntese disjuntiva e assegura a comunicação das séries divergentes independentemente do domínio considerado: «Os simulacros implicam essencialmente, sob uma mesma potência, o objecto = *x* no inconsciente, a palavra = *x* na linguagem, a acção = *x* na história»⁵⁶⁶. É o precursor sombrio que confere consistência a um plano que já não dispõe de instâncias transcendentais para se organizar, e que, rompendo o círculo da representação – uma vez que, enquanto «casa vazia», não já não entra no domínio empírico que funda –, não se deixa todavia confundir com um abismo indiferenciado, pois possui uma lógica imanente que Deleuze constrói rigorosamente.

Se, por um lado, o sistema do simulacro enquanto caosmos unívoco e imanente é objecto de uma determinação propriamente conceptual, por outro, apela também para um determinado tipo de experiência ou de experimentação. Em *O que é a filosofia?* Deleuze insiste sobre este ponto: o plano de imanência é construído por conceitos mas implica para a sua instauração:

«uma espécie de experimentação tateante, e o seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, de processos patológicos, de experiências esotéricas, de embriaguez ou de excesso. Corre-se para o horizonte, no plano de imanência; regressa-se com os olhos vermelhos. Mesmo Descartes tem um sonho. Pensar é sempre seguir uma linha de feiticeira»⁵⁶⁷

Vimos como, em *Diferença e Repetição*, Deleuze apelava igualmente a uma pedagogia dos sentidos ou «transcendentalismo», e como era na obra de arte de

⁵⁶⁵ Mas, como verificámos, a determinação completa do «transcendental» em *Diferença e Repetição* depende ainda das singularidades pré-individuais e virtuais da Ideia que se inscrevem sobre as séries intensivas e individuantes do simulacro.

⁵⁶⁶ DR, pp. 382-383.

⁵⁶⁷ QP, p. 44.

moderna que ela se realizava preferencialmente. Ao abandonar a representação e multiplicar as séries divergentes do simulacro, a obra de arte moderna permitiria investir directamente o campo das condições da experiência real e reunir as duas estéticas que Kant teria, segundo Deleuze, infelizmente dissociado. Forçando-nos a sentir e a pensar o que não pode ser nem sentido nem pensado, como o paradoxal «jardim de caminhos que bifurcam» de Borges, na obra de arte como «linha de feiticeira» tornar-se-ia possível aflorar o caosmos unívoco das distribuições nómadas e das anarquias coroadas que a filosofia tenta instaurar. Nela se realizaria portanto o «crepúsculo dos ícones» prometido pelo derrube do platonismo, a fulguração intensiva das imagens emancipadas das formas da representação, imagens que nos obrigariam a *pensar diferentemente*, a pensar no seio de um plano de univocidade e imanência onde «tudo se tornou simulacro»⁵⁶⁸.

*

Se o simulacro desempenha uma função determinante na economia interna de *Diferença e Repetição*, nas obras ulteriores registamos o seu progressivo desaparecimento. Em 1990, na «Carta-Prefácio a Jean Clet-Martin», Deleuze confessará finalmente que «parece-me que abandonei completamente a noção de simulacro, que não vale grande coisa»⁵⁶⁹. Esta afirmação inocente, inicialmente proferida no contexto de uma correspondência epistolar privada, conduziu a maior parte dos comentadores a minorarem a importância do simulacro no projecto filosófico de Deleuze, num gesto que, ironicamente, não fez mais do que prolongar a condenação a que o platonismo o votara.

⁵⁶⁸ DR, p. 95.

⁵⁶⁹ RF, p. 339.

As razões que justificam o abandono do simulacro podem ser interrogadas, mas unicamente a título hipotético. Arnaud Villani notou com pertinência que foi porventura a *sobredeterminação* do espaço conceptual investido pela noção, e não a sua insuficiência teórica, que motivaram a sua eliminação⁵⁷⁰. Ao longo do nosso comentário deparámo-nos com efeito com as múltiplas definições e funções que Deleuze lhe atribui, bem como com a diversidade de problemas que nele se entretecem. Ao nível das definições ou funções, vimos como o simulacro é considerado sucessivamente como: a imagem sem semelhança que o platonismo condenou; o ente considerado na sua «forma superior», que realiza a univocidade do ser; o sistema serial que liga o diferente ao diferente por intermédio da própria diferença e designa o campo intensivo das condições da experiência real; o signo ou a «figura livre da diferença» como fora que força as faculdades a elevarem-se a um exercício extremo. Por outro lado, ao nível dos problemas, nele coincidem: a crítica da representação e do platonismo; uma nova filosofia do tempo; a redefinição das condições transcendentais da experiência e a supressão da dualidade kantiana entre as duas estéticas; a reformulação da doutrina das faculdades; a realização da univocidade do ser como primeira versão do que nas obras seguintes será progressivamente definido como o traçado de um plano de imanência. Se todos estes problemas são, em última análise, as subdivisões ou os fascículos de uma mesma orientação filosófica, é um facto que a trama complexa que o simulacro desenha em *Diferença e Repetição* torna extremamente difícil produzir uma interpretação coerente da sua trajectória conceptual.

Uma segunda razão para o seu abandono prender-se-ia com uma dificuldade inerente ao seu *modus operandi*: embora o simulacro seja definido como uma imagem sem semelhança, a forma como tenta escapar ao esquema modelo-cópia apoia-se ainda numa tentativa de semelhança máxima com o original. Assim, e apesar de Deleuze insistir que na imagem-simulacro a semelhança é produzida por «meios não semelhantes» e que o modelo que ela tenta simular é já um «modelo do Outro»⁵⁷¹, podemos presumir que nela a imagem ainda não se libertou suficientemente das exigências da representação, que ela é ainda relativa a uma instância que lhe é anterior ou exterior, que a diferença em si que ela invoca não é suficientemente *positiva*, ou que,

⁵⁷⁰ Arnaud Villani, «Simulacre» in *Les cahiers de noesis n° 3 - Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), Nice, Centre de Recherches d'Histoire des Idée – Université de Nice – Sophia Antipolis, p. 316.

⁵⁷¹ Cf. LS, pp. 302-303.

para utilizarmos a fórmula de Blanchot citada por Deleuze, que o seu *primado* face à origem não foi ainda plenamente estabelecido⁵⁷².

Em terceiro lugar, o simulacro prestava-se porventura a demasiados equívocos, na medida em que a função axial que *Diferença e Repetição* lhe prescrevia entrava em rota de colisão com o «pensamento sem Imagem» que, na mesma obra, Deleuze veementemente defendia. Concomitantemente, ao nível dos equívocos inerentes à noção, notemos que se o simulacro é construído inicialmente a partir do contexto do platonismo, onde um modelo pictural prevalece na sua definição, quando Deleuze a transporta para o plano das condições da experiência real e o elabora enquanto sistema serial que liga o diferente ao diferente por intermédio dos precursores sombrios, o modelo utilizado parece ser o do estruturalismo – matizado, é certo, com uma teoria das séries divergentes de inspiração leibniziana e com uma teoria da individuação forjada a partir de Simondon – o que nos obriga a colocar uma questão perigosa: estaremos ainda em presença, num sentido estrito, de uma noção de *imagem*?

Por fim, se levarmos à letra a afirmação de Deleuze que o eterno retorno é indissociável do simulacro, que um não pode ser compreendido sem o outro, então podemos aduzir ao conjunto hipotético das razões da sua eliminação o próprio abandono da doutrina do eterno retorno nas obras posteriores à *Lógica do Sentido* (onde já só aparece marginalmente), abandono que teria sido acompanhado por uma majoração da importância de Espinosa na genealogia dos filósofos da imanência⁵⁷³.

Outra forma de tratar esta questão é perguntarmo-nos qual foi a noção que Deleuze utilizou na substituição do simulacro. A resposta passa, em nosso entender, menos pela designação unívoca do conceito que tomou o seu lugar do que por uma análise dos *vários* problemas a que o simulacro procurava responder, problemas que são retomados sob novos ângulos nas obras posteriores e que, graças a um processo de diferenciação, teriam dado origem a noções extremamente variadas (o que seria, aliás, consentâneo com a hipótese da sobredeterminação do seu espaço conceptual). Não basta portanto indicar, como Arnaud Villani, que é a noção de acontecimento que substitui o simulacro, ou, como propõe François Zourabichvili, que teria sido antes a noção de

⁵⁷² Cf. DR, p. 164, nota 1.

⁵⁷³ A partir de *Mil Planaltos* Espinosa torna-se para Deleuze a grande referência no que diz respeito à instauração do plano de univocidade e imanência. *O que é a filosofia?* confirma esta inflexão quando postula que Espinosa é «o príncipe dos filósofos. Talvez o único que não estabeleceu qualquer compromisso com a transcendência, que a acossou (*pourchassée*) por toda a parte» (QP, p. 49).

de vir⁵⁷⁴, mas, *para cada um dos vários problemas* a que o simulacro tentava responder, encontrar *as noções* que prosseguirão as operações conceptuais que o definiam originalmente.

Seguir detalhadamente esta linha de investigação distanciar-nos-ia do nosso objectivo, pelo que nos contentaremos em fornecer duas breves indicações que, desenhando os seus contornos gerais, permitirão simultaneamente aferir da sua eventual pertinência. No início da *Lógica do Sentido*, obra onde no corpo principal do texto já não é praticamente utilizado, o simulacro parece dar claramente lugar à noção de devir:

«O puro devir, o ilimitado, é a matéria do simulacro enquanto ele esquiva a acção da Ideia, enquanto ele contesta simultaneamente o modelo e a cópia. As coisas mesuradas estão sob as Ideias, mas sob as próprias coisas não existe ainda esse elemento louco que subsiste, que sobrevém, aquém da ordem imposta pelas Ideias e recebida pelas coisas?»⁵⁷⁵

Doravante, o que interessa Deleuze é o «puro devir» enquanto matéria do simulacro e *Lógica do Sentido* tratá-lo-á essencialmente em articulação com o problema da linguagem⁵⁷⁶ e no quadro de uma nova filosofia do tempo estabelecida em torno da oposição entre Chronos – o tempo empírico e sucessivo dos estados de coisas – e Aion – o tempo transcendental e ilimitado do acontecimento, cujo apanágio é esquivar-se ao presente e dividir-se infinitamente em passado e futuro⁵⁷⁷. No entanto, malgrado esta aparição inicial na *Lógica do Sentido*, é nas obra publicadas com Guattari que a noção se torna determinante. Na monografia de 1975 consagrada a Kafka, Deleuze e Guattari definem o devir como um processo que implica «uma captura, uma possessão, uma mais-valia, nunca uma reprodução ou uma imitação»⁵⁷⁸, e utilizam-no para pensar uma metamorfose real entre dois reinos, um curto-circuito assimétrico e a-paralelo (*aparallèle*) onde um dos termos não se transforma ou se «desterritorializa» sem que o outro não sofra também uma transformação. Por exemplo, num devir-animal, o homem canta como um pássaro, tornando-se um animal, mas ao mesmo tempo o animal devém

⁵⁷⁴ Cf. François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, p. 84

⁵⁷⁵ LS, p. 10

⁵⁷⁶ Cf. LS, p. 10.

⁵⁷⁷ Cf. LS, pp. 190-197.

⁵⁷⁸ K, p. 25.

musical⁵⁷⁹. Em *Mil Planaltos*, Deleuze e Guattari multiplicarão os exemplos de devires – devir-animal, devir-mulher, devir-imperceptível –, numa abundância de casos concretos que reflecte a viragem «prática» do pensamento de Deleuze. Na «Carta-Prefácio a Jean-Clet Martin» Deleuze sublinha este ponto:

«A crítica possível da mimesis é no exemplo da relação concreta entre o homem e o animal que a devemos capturar»⁵⁸⁰

A noção de devir permitiria assim efectuar mais concretamente a crítica da representação que o simulacro operava em *Diferença e Repetição*, e prescindiria simultaneamente das figuras platónicas da semelhança e do modelo em que esta permanecia equivocadamente enredada. Podemos então supor que, *relativamente ao problema da crítica da representação*, é a noção de devir que toma o lugar do simulacro. Em *Kafka: para uma literatura menor* encontramos inclusive um índice textual desta mutação conceptual: «a imagem (...) tornou-se devir»⁵⁸¹.

No entanto, se mudarmos de prisma de análise e atentarmos antes no modo como, em *Diferença e Repetição*, Deleuze utilizava o simulacro para pensar um plano unívoco comum ao conjunto dos entes, plano que reenviaria para os factores individuanes que precedem os indivíduos constituídos empiricamente – i.e., para as *condições da experiência real* – então já não é na noção de devir que encontramos o substituto do simulacro, mas na de *singularidade*. Na *Lógica do Sentido* deixa-se claramente entrever esta reconfiguração quando Deleuze postula que o eterno retorno como potência informal do ser implica uma:

«singularidade livre, anónima e nómada que percorre quer os homens, quer as plantas quer os animais, independentemente das matérias da sua individuação e das formas da sua personalidade: super-homem (*surhomme*) não quer dizer outra coisa, *o tipo superior de tudo o que é*»⁵⁸²

⁵⁷⁹ Cf. D, p. 88.

⁵⁸⁰ RF, p. 339.

⁵⁸¹ K., p. 40.

⁵⁸² LS, p. 131.

Esta proposição encontra o seu exacto contraponto em *Diferença e Repetição*, quando Deleuze afirmava que graças à potência informal do eterno retorno «cada coisa, animal ou ser é levado ao estado de simulacro»⁵⁸³, que o simulacro era a «forma superior» do ente, e que a construção de um sistema do simulacro visaria desposar as condições individuantes e imanentes da experiência real. Em *Lógica do Sentido* é às singularidades que Deleuze atribui o estatuto de «verdadeiros acontecimentos transcendentais», num gesto que se acompanha de uma clarificação das relações que elas estabelecem com as séries heterogêneas ou o «sistema metaestável» onde começam por se efectuar⁵⁸⁴. Investigar os sucessores do simulacro na economia interna do sistema em heterogéneise perpétua de Deleuze depende por conseguinte do nível de análise em que nos situemos, da selecção prévia de um entre os vários problemas a que o emprego da noção procurava responder.

A partir da *Lógica do Sentido* e ao longo dos anos setenta, período em que a colaboração com Félix Guattari atinge o seu auge, a noção de imagem eclipsa-se praticamente do sistema. Mas na primeira obra que Deleuze publica a solo depois deste período – *Lógica da Sensação* (1981), que incide sobre a pintura de Francis Bacon – assistimos desde logo ao seu regresso. Inicia-se então um ciclo que pode ser lido como uma trilogia da imagem e que encontra os seus dois outros momentos nos livros sobre o cinema de 1983 e 1985 e no ensaio sobre as peças para a televisão de Samuel Beckett de 1992.

Desta trilogia escolheremos os livros sobre o cinema como objecto da nossa análise. Os motivos que presidem a esta opção são fundamentalmente três: a) o pressuposto, avançado por Deleuze, que no movimento que as imagens cinematográficas *fazem* – e a que as outras artes apenas aludiriam – se revelaria uma espécie de «essência artística da imagem» e as tornaria o «manual de utilização (*mode d'emploi*)» das restantes, pois nelas se converteria «em potência o que era apenas possibilidade»⁵⁸⁵; b) o elevado grau de sistematicidade conferido à sua nova teoria da imagem, teoria que não dá conta unicamente do cinema mas se aplica à própria textura do universo e estabelece nesse gesto uma ontologia; c) por fim, em estreita articulação com o ponto anterior e de forma especialmente relevante para o nosso problema, por nessas duas obras reencontrarmos o eixo que recortámos como alvo privilegiado do nosso comentário a

⁵⁸³ DR, p. 92.

⁵⁸⁴ Cf. LS, p. 125.

⁵⁸⁵ IT, p. 203.

Diferença e Repetição: o recurso a uma noção de imagem como vector de instauração de um plano de imanência.

III – A imagem-movimento e o regime de variação universal de todas as imagens (plano de imanência)

Com a publicação de *Cinema 1 – A Imagem-Movimento* (1983) e *Cinema 2 – A Imagem-Tempo* (1985), Deleuze relança todo o seu pensamento a partir de uma teoria da imagem que se constitui na encruzilhada entre a filosofia e o cinema. Deleuze tem porém o cuidado de mencionar que o seu projecto não se confunde com uma filosofia do cinema, visando antes ocupar-se dos «conceitos» que o médium cinematográfico suscita⁵⁸⁶. A incursão no cinema subordina-se assim à lógica que regula os seus diferentes encontros com as artes: a ocasião de criar e inventar novos conceitos, de reformar a «imagem do pensamento», de provocar um curto-circuito entre a prática conceptual e a experimentação das artes. Em *O que é a filosofia?* Deleuze mostrará como a filosofia, a ciência e a arte constituem três modalidades diferentes do pensamento que se diferenciam unicamente pelos meios utilizados – os conceitos, os *fonctifs* (*fonctifs*), e os blocos de perceptos e afectos, respectivamente –, numa tese que emancipa a filosofia das funções tradicionais de reflexão, legiferação ou codificação dos diversos domínios da experiência e lhe recusa um qualquer primado⁵⁸⁷. Não devemos, por conseguinte, ler no díptico consagrado ao cinema a aplicação de um conjunto prévio de ideias filosóficas a um determinado médium artístico⁵⁸⁸, mas uma reconstrução da filosofia de Deleuze que a potência de pensamento inerente às imagens do cinema tornou possível.

Se o problema explícito dos *Cinemas* é o estabelecimento de uma taxonomia das imagens e dos signos cinematográficos nada nos impede de neles discernirmos uma exposição da filosofia de Deleuze sob a forma de uma ontologia da imagem. Este lance

⁵⁸⁶ Cf. IT, p. 365.

⁵⁸⁷ Cf. QP, pp. 186-188.

⁵⁸⁸ A publicação dos dois volumes contribuiu no entanto, de forma decisiva, para o florescimento de um campo académico até então praticamente inexistente, a filosofia do cinema, que se encontra hoje em grande expansão.

interpretativo justifica-se, como veremos, pela própria definição de imagem proposta por Deleuze, que não se aplica exclusivamente ao cinema mas possui a ambição de designar o conjunto do que aparece, a textura integral do universo. *Proust e os Signos*, sobretudo quando lido a partir da primeira elaboração do sistema em *Diferença e Repetição*, permitia já uma operação análoga, e por entre a classificação de signos, faculdades e linhas de tempo na *Recherche* deixavam-se entrever desde logo os eixos em torno dos quais o seu pensamento se iria no futuro desenhar⁵⁸⁹. No fundo, são todos os objectos que a filosofia de Deleuze convocou que se submetem a esta estranha forma de ventriloquismo ou de discurso indirecto livre, à criação de um território fronteiro e instável onde se confundem irremediavelmente o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. Estranha porque Proust, Masoch ou o cinema não são nem os objectos de um simples «comentário» nem os canais anódinos de transmissão dos conteúdos de um pensamento que lhes seria anterior, mas porque eles próprios contribuem, numa parte extremamente incerta que a natureza do discurso indirecto livre torna difícil aquilatar, para a sua constituição, sendo integrados numa trajetória que se apresenta frequentemente como um percurso iniciático, como uma aprendizagem.

Deparar-nos-emos assim, mais uma vez, na *Imagem-Movimento* e na *Imagem-Tempo*, com o eixo ontológico que define a filosofia de Deleuze – a imanência, que após as obras publicadas com Guattari tomou definitivamente o lugar da univocidade do ser – e se constitui como a sua tarefa sempre inacabada; com um «programa», o empirismo superior ou transcendental, que tem precisamente por fito a determinação desse plano e é indissociável de uma criação contínua de conceitos; com uma filosofia do tempo que, privilegiando as suas dimensões não cronológicas, engrena diferentes sínteses passivas que tornam possíveis e se associam a diferentes faculdades; ou, ainda, com a imagem do pensamento que Deleuze não cessou de perseguir de obra em obra, independentemente das etiquetas genéricas – «nova imagem do pensamento» ou «pensamento sem Imagem» – que escolheu para a designar. Mas o que torna os *Cinemas* uma obra ímpar no conjunto da obra publicada de Deleuze é o facto de todos estes problemas se rearticularem agora em torno de uma filosofia da imagem que, resultando de um confronto com o dispositivo cinematográfico, prolonga em linha directa a teoria da imagem-simulacro de *Diferença e Repetição* e, em conjunto com a

⁵⁸⁹ Para um estudo sobre a filosofia de Deleuze que elegeu proficuamente como porta de entrada no sistema *Proust e os Signos*, cf. Ana Godinho, *Linhas do Estilo. Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, 2007.

publicação de *Francis Bacon – Lógica da Sensação* em 1981, veio pôr um termo ao eclipse da noção nas obras dos anos setenta.

A nova teoria da imagem nasce de um encontro, encenado por Deleuze, entre a filosofia do Bergson de *Matéria e Memória* e a natureza do médium cinematográfico: «nada pode impedir a conjugação da imagem-movimento tal como ele a considera e da imagem cinematográfica». Numa leitura a contrapelo do bergsonismo, que na *Evolução Criativa* desqualificara explicitamente o cinema mas que em *Matéria e Memória* teria construído um universo de puras imagens como «plano de imanência», Deleuze repete uma operação que *Diferença e Repetição* tinha já ensaiado, ainda que sob diferentes coordenadas: se, na obra de 1968, era o resgate da imagem-simulacro que permitia o derrube do platonismo e a realização, quando imprimida no círculo descentrado do eterno retorno, da univocidade do ser, em 1983 e 1985 será a imagem, tal como a entende Bergson e tal como o mecanismo cinematográfico a implica, que tornará possível instaurar a imanência.

A teoria da imagem revelar-se-á assim o meio privilegiado por Deleuze para traçar um plano unívoco e intensivo desprovido de instâncias transcendentais. Ao esquema modelo-cópia concebido por Platão Deleuze opunha, em *Diferença e Repetição*, o simulacro como imagem que destruía simultaneamente os modelos e as cópias e anunciava a ruína da representação. Contudo, se no devir perpétuo e incontrolado do simulacro se entrevia já o movimento infinito que, em *O que é a filosofia?*, Deleuze reterá como o traço distintivo do plano de imanência, a noção pressupunha ainda um certo primado da *mimesis*, pois era por uma tentativa de semelhança máxima com o modelo que se produzia a ilusão. Ora, nos livros sobre o cinema, a noção de imagem liberta-se deste escolho, uma vez que, na esteira de Bergson, será determinada como «o conjunto do que aparece» e se confundirá por conseguinte com a matéria mesma das coisas, sem a mediação representativa de um modelo que seria necessário imitar ou derrubar.

O pensamento da univocidade e da imanência não é em Deleuze apenas o objecto de uma construção conceptual mas de uma autêntica experimentação. Em *Diferença e Repetição*, a teoria da imagem-simulacro era indissociável de um confronto com a obra de arte moderna, que indicava à filosofia o caminho para a saída da representação. Na *Imagem-Movimento* e na *Imagem-Tempo* esta tendência reforça-se, e em determinados cineastas Deleuze vislumbrará a possibilidade de mergulhar de facto

na imanência, de desposar o movimento infinito do plano, de afrontar o impensado como limite a partir do qual começamos verdadeiramente a pensar.

Esta aliança estabelecida com as imagens do cinema torna definitivamente caduco o apelo de *Diferença e Repetição* a um «pensamento sem Imagem», apelo que, como procurámos mostrar, era já posto em causa pela teoria da imagem-simulacro. Parece ficar cada vez mais claro, para Deleuze, que o problema é menos a imagem do que o regime da sua determinação, e na *Imagem-Tempo* analisar-se-á detalhadamente a forma como o cinema promoveu, ao longo da sua história, uma nova «imagem do pensamento», noção que, de *Diferença e Repetição* a *Mil Planaltos*, tinha sido objecto de uma condenação total. E foi porventura o acidentado percurso conceptual⁵⁹⁰ do díptico consagrado às imagens cinematográficas que terá motivado a reconfiguração tardia, em *O que é a filosofia?*, das relações entre a imanência e a imagem do pensamento, que são aí o objecto de uma fusão parcial. É portanto a este trajecto que consagraremos a nossa atenção, examinando em detalhe a *Imagem-Movimento* e a *Imagem-Tempo*, centro fulgurante da filosofia da imagem de Deleuze, que só encontra paralelo na teoria da imagem-simulacro que, em *Diferença e Repetição*, a renunciava.

*

No fim do século XIX um grande debate atravessa, para Deleuze, as diferentes correntes da filosofia. Nele se afrontam o materialismo e o idealismo: «um querendo reconstituir a ordem da consciência com puros movimentos materiais, o outro, a ordem do universo com puras imagens na consciência»⁵⁹¹. Por outras palavras, enquanto o primeiro tentaria submeter a consciência às leis físicas da causalidade que governam a matéria, o segundo procuraria subordinar o conjunto da realidade à organização do

⁵⁹⁰ RF, p. 202: «É verdade que este livro possui uma composição complicada, mas porque o próprio tema é difícil».

⁵⁹¹ IM, p. 83.

espaço perceptivo. As coordenadas do problema da imagem apresentam-se assim, à partida, em termos diferentes daquelas em que banhava o platonismo: com a emergência do sujeito na filosofia moderna a imagem migra da esfera do sensível – onde a sua legitimação dependia de uma maior ou menor proximidade à Ideia, que cabia a uma teoria da boa *mimesis* regular – e vai instalar-se na consciência, opondo-se doravante ao movimento do mundo. Esta nova dualidade metafísica, que não se limita a substituir a anterior, dificilmente permite uma reconciliação, mas o mundo moderno contribuiu, segundo Deleuze, para a derrubar, na medida em que «factores sociais e científicos punham cada vez mais movimento na vida consciente e imagens no mundo material»⁵⁹².

Deleuze refere-se, por um lado, ao desenvolvimento científico da nova psicologia e das suas disciplinas coevas, que tendiam a dirimir a oposição entre os estados qualitativos da consciência e os estados quantitativos do mundo, isto é, que inscreviam cada vez mais o movimento do mundo na imagem da vida consciente; por outro, ao aparecimento da fotografia e do cinema, que povoavam de imagens o próprio mundo. É a este estágio do progresso técnico e científico, contemporâneo da grande crise da psicologia do final do século XIX, que responderão os vários movimentos filosóficos da época, onde se repensa o problema das relações entre a consciência e o mundo, entre a imagem e o movimento. Deleuze assinala então as duas grandes soluções que a filosofia forjou para o resolver⁵⁹³: a fenomenologia de Husserl que, na esteira de Brentano, postula uma consciência intencional em relação imediata com o mundo: «toda a consciência é consciência *de* qualquer coisa»; e a filosofia de Bergson, para quem «toda a consciência *é* qualquer coisa»⁵⁹⁴. De acordo com estas concepções antagónicas, a imagem é, respectivamente, um *modo* de consciência que *visa* o movimento do mundo – ou seja, não uma coisa na consciência mas o seu correlato intencional –, ou uma parte real do próprio movimento do mundo. Em ambos os casos, e independentemente do desacordo de fundo que as separa, deixa de se opor a consciência e o mundo, pois agora a percepção já não opera na consciência mas nas próprias coisas, entrelaçando irremediavelmente a imagem e o movimento.

⁵⁹² IM, p. 83.

⁵⁹³ É a que poderíamos acrescentar as filosofias de William James, de Whitehead ou a teoria da Gestalt, como Deleuze o faz no curso de 01/12/1981.

⁵⁹⁴ IM, p. 84.

Se Deleuze se interessa pelo cinema é porque a arte das imagens cinematográficas se inclina igualmente, por meios distintos, para essa identidade profunda:

«eu não era estúpido (*bête*) ao ponto de querer fazer uma filosofia do cinema mas um encontro impressionava-me: eu amava os autores que reclamavam a introdução do movimento no pensamento, o “verdadeiro” movimento (eles denunciavam a dialéctica hegeliana como um movimento abstracto). Como não encontrar o cinema que introduzia o “verdadeiro” movimento na imagem?»⁵⁹⁵

Inscrever o movimento na imagem, eis a razão por que Deleuze se aproxima do cinema e acrescenta, no mesmo gesto, um novo fascículo à sua ontologia do devir, que visava, desde *Diferença e Repetição*, inscrever o devir no ser, a diferença na repetição, o tempo e o movimento no pensamento. Mas não *qualquer* movimento. Por duas vezes o filósofo francês menciona um *verdadeiro* movimento – numa clara alusão a Bergson –, a que opõe o movimento apenas abstracto da dialéctica hegeliana. A *Imagem-movimento* pode, a esta luz, ser lida como uma tentativa de dar conta do verdadeiro movimento, do *movimento real*, que o próprio cinema ajudaria a reconstituir e pensar. Tentativa para a qual Deleuze convoca as importantes teses sobre o movimento do Bergson da *Evolução Criativa* (1907), mas em que descarta a sua crítica da ilusão cinematográfica, preferindo-lhe o primeiro capítulo de *Matéria e Memória* (1896), que, sem mencionar o cinema, teria construído um universo onde a imagem não se distingue do movimento.

Que nos diz Bergson sobre o movimento segundo Deleuze? Em primeiro lugar, naquela que é a sua tese central, que este não se confunde com o espaço percorrido. A reconstituição do movimento através de posições ou cortes imóveis no espaço pressupõe um «tempo mecânico, homogéneo, universal»⁵⁹⁶, ou seja, o tempo como forma empírica a que *Diferença e Repetição* contrapunha já um tempo heterogéneo produzido pelo jogo complexo das três sínteses passivas e transcendentais. Ao tentarmos reconstituir o movimento através de cortes imóveis procedemos a uma espacialização do tempo que

⁵⁹⁵ RF, p. 263.

⁵⁹⁶ IM, p. 9.

desnatura inevitavelmente a sua duração concreta⁵⁹⁷. Para Bergson, esta ilusão manifesta-se quer na concepção antiga do movimento – onde este é recomposto a partir de uma sequência dialéctica de elementos formais transcendentais (Formas, Ideias) que funcionam como poses ou instantes privilegiados; quer na sua versão moderna – onde se procede a uma análise sensível que reporta o movimento a um instante qualquer (como na astronomia de Kepler ou na física de Newton, onde o tempo é a variável independente que serve de número à sucessão mecânica do movimento)⁵⁹⁸.

Para Bergson, bem como para Deleuze, o erro comum de ambas as concepções reside no facto de partirem da hipótese que o *todo* do movimento pode ser dado antecipadamente e que pode por esse motivo ser objecto de uma reconstituição *a posteriori*. A natureza real do movimento implica pelo contrário, para os dois autores, uma variação contínua do todo: o movimento não é apenas translação no espaço mas mudança qualitativa no todo, na duração (*durée*) enquanto realidade espiritual que se define por nunca parar de variar e de se transformar⁵⁹⁹. No exemplo escolhido por Deleuze:

«Se eu considero partes ou lugares abstractamente, A e B, não compreendo o movimento que vai de um ao outro. Mas em A eu estou esfomeado, e em B existe comida. Quando atingi B e comi, o que mudou não foi apenas o meu estado, foi o estado do todo que compreendia B, A e tudo o que havia entre os dois»⁶⁰⁰

Deleuze procura pensar a existência de um todo espiritual ou mental que se confunde com a própria duração e não pode nunca ser pré-determinado. Este todo, que é também designado por Aberto (*l'Ouvert*), de forma a distingui-lo de um conjunto formado por partes distintas e divisíveis (*partes extra partes*), testemunha de uma realidade contínua, de uma multiplicidade que quando se divide muda de natureza: trata-se de um puro devir, que Deleuze aproxima, afastando-se de Bergson, da noção de *Relação*⁶⁰¹. E é esta região precisa que cabe ao empirismo transcendental explorar: se o

⁵⁹⁷ Às questões dos seus auditores do Collège de France sobre o aspecto essencial da sua filosofia Bergson teria respondido lapidariamente: «O tempo não é do espaço», cf. Frédéric Worms, Camille Riquier (sous la direction), *Lire Bergson*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 5.

⁵⁹⁸ Cf. IM, pp. 12-13.

⁵⁹⁹ Cf. IM, p. 18.

⁶⁰⁰ IM, p. 18..

⁶⁰¹ Cf. IM, p. 20.

empirismo *naïf* se limita ao movimento das partes num espaço, o empirismo transcendental ocupa-se da Relação como propriedade exterior aos seus termos: «pelos relações, o todo transforma-se ou muda de qualidade»⁶⁰².

O movimento apresenta para Deleuze duas dimensões: «por um lado ele é o que se passa entre objectos ou partes, por outro o que exprime a duração ou o todo»⁶⁰³. O movimento será assim considerado, simultaneamente, como um *corte imóvel* que corresponde à translação das partes num espaço definido como conjunto fechado (tempo abstracto), e como um *corte móvel* que exprime um movimento real num todo aberto (duração concreta). Como é possível, contudo, que o movimento se revista de dois aspectos simultâneos? Encontramos aqui uma variante de uma distinção fundamental que atravessa toda a filosofia de Deleuze, e que assinalámos aquando do nosso comentário a *Diferença e Repetição*: o movimento no espaço será entendido como uma ilusão *bem fundada* – isto é, não apenas ilusória mas transcendental, objectiva, real – que resulta do funcionamento da percepção natural, do modo como, para retomarmos a terminologia de Bergson, a inteligência opera um corte imóvel no puro devir de forma a melhor orientar a sua acção no espaço; o movimento real, por seu turno, aponta para uma dimensão que só a filosofia e a arte poderão conquistar, a dimensão genética e transcendental da percepção, o imperceptível que não pode ser sentido mas que força a sentir e que, por via do «anel tortuoso»⁶⁰⁴ das faculdades, se imporá como aquilo que força a pensar.

Como atingir este movimento real? É neste ponto preciso que o cinema entra em cena e que os caminhos de Bergson e Deleuze provisoriamente se bifurcam. Na *Evolução Criativa*, Bergson apresenta o mecanismo cinematográfico como uma simples reprodução das ilusões da percepção natural⁶⁰⁵. O cinema seria o exemplo por excelência de um falso movimento, pois procederia segundo cortes instantâneos (imóveis) na duração que seriam de seguida reconstituídos no tempo abstracto, impessoal e homogéneo do aparelho cinematográfico, como numa versão moderna e tecnológica dos paradoxos de Zenão. Contra Bergson, Deleuze recusa por duas razões principais a identificação da percepção natural e da percepção cinematográfica: em primeiro lugar, se o fotograma como unidade mínima cinematográfica constitui

⁶⁰² IM, p. 21.

⁶⁰³ IM, p. 22.

⁶⁰⁴ DR, p. 313.

⁶⁰⁵ Cf. IM, p. 10. Sobre a «ilusão cinematográfica do pensamento» cf. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008 (1907), pp. 272-369.

aparentemente um corte imóvel na duração, a sua reunião posterior produz uma *imagem média* irreduzível aos vinte e quatro fotogramas por segundo que lhe deram origem (a artificialidade dos meios não implica portanto uma artificialidade no resultado, num funcionamento equiparável ao dos retratos de Francis Bacon comentados por Deleuze em *Lógica da Sensação*, onde é pela utilização de meios não semelhantes que se alcança a verdade simultaneamente escondida e por construir do modelo⁶⁰⁶); em segundo lugar, e se bem que na câmara fixa dos primórdios do cinema (enquadramento como ponto de vista único e frontal, determinação espacial do plano) o movimento permanecesse colado aos elementos e personagens e oferecesse apenas uma *imagem em movimento*, a sua evolução posterior (mobilidade da câmara que abandona o plano fixo e, em particular, o dispositivo da montagem) conduzirá a uma extracção do movimento das coisas, um corte móvel na duração que forma uma imagem que é, desde logo, *imagem-movimento*⁶⁰⁷. O cinema procede assim, para Deleuze, não apenas à reconstituição do fluxo do movimento por intermédio de imagens imóveis, como sucede na percepção natural e como defende Bergson, mas a uma operação que *tende* a aproximar-se das condições da própria percepção, ou seja, de uma percepção de direito, objectiva, onde a imagem já não se limita a traduzir o movimento dos elementos no espaço mas coincide com o movimento real enquanto expressão de um todo aberto (multiplicidade) que não cessa de se transformar no próprio tempo⁶⁰⁸.

Se Deleuze refuta as teses da *Evolução Criativa* sobre o cinema não recusa contudo a teoria bergsoniana do movimento nem a sua crítica da percepção natural, tomando um claro partido contra o modo como a fenomenologia pretendia resolver a dualidade entre a consciência e o mundo ao postular a existência de uma consciência intencional. Para Deleuze, bem como para Bergson, a consciência é uma estrutura unicamente empírica e que não pode ser transportada *intacta* para o campo transcendental: longe de servir como um ponto de partida ou um princípio de explicação a consciência deve ela própria ser explicada, ou seja, engendrada, constituída, deduzida:

⁶⁰⁶ IM, p. 10: «E não é já a reprodução da ilusão também a sua correcção? Pode-se concluir da artificialidade dos meios a artificialidade do resultado?». Esta «produção de semelhança por meios não semelhantes», caracterizava já a imagem-simulacro e é uma constante da tentativa deleuzeana de construir uma teoria não representativa da imagem. Cf. igualmente FBLs, pp. 108-109.

⁶⁰⁷ Cf. IM, pp. 36-41.

⁶⁰⁸ Cf. IM, p. 94.

«Isto quer dizer que, para Bergson, o modelo não pode ser a percepção natural, que não possui nenhum privilégio. O modelo seria antes um estado de coisas que não cessaria de variar, uma matéria-fluxo (*matière-écoulement*) onde nenhum ponto de ancoragem nem centro de referência seriam assinaláveis. A partir desse estado de coisas, seria necessário mostrar como se podem formar centros, em pontos quaisquer, que imporiam vistas fixas instantâneas. Tratar-se-ia portanto de “deduzir” a percepção consciente, natural ou cinematográfica»⁶⁰⁹

A percepção natural, que Bergson equipara à percepção cinematográfica, não atinge o movimento real. Para o podermos pensar é necessário transportar-nos para um plano de direito, *construído* pela filosofia, onde uma percepção pura se confundiria com a variação universal das próprias coisas, onde não existiriam ainda os pontos de vista fixos que desnaturam o movimento sob a forma de cortes imóveis na duração e onde se atingiria portanto um movimento real enquanto corte móvel na duração. Este plano é construído por Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*: Deleuze, naquele que é o gesto heurístico fundamental da *Imagem-Movimento*, aproxima esse texto do próprio mecanismo cinematográfico e estabelece, malgrado a crítica explícita da ilusão cinematográfica na *Evolução Criativa*, uma «aliança objectiva» entre Bergson e o cinema. Por outras palavras, em *Matéria e Memória*, Bergson teria encontrado o cinema *avant la lettre*, pois ao construir um plano de variação universal onde as imagens coincidem com o movimento real teria descoberto a *imagem-movimento* que para Deleuze constitui o próprio do cinema. Mais profundamente, Bergson, a quem Deleuze credits uma vertiginosa influência espinozista⁶¹⁰, teria erguido um puro *plano de imanência* tecido unicamente pela matéria luminosa e em movimento das *imagens*.

*

⁶⁰⁹ IM, p. 85.

⁶¹⁰ QP, p. 50: «Espinoza é a vertigem da imanência a que tantos filósofos tentam em vão escapar. Estaremos algum dia suficientemente maduros para uma inspiração espinozista? Aconteceu com Bergson, uma vez: o início de *Matéria e Memória* traça um plano que corta o caos, ao mesmo tempo movimento infinito de uma matéria que incessantemente se propaga e imagem de um pensamento que incessantemente enxameia por toda a parte uma pura consciência de direito (não é a imanência que pertence “à” consciência mas o inverso)». Repare-se como era esta relação entre o caos e um plano imanente instaurado pela filosofia que guiava já o «sistema do simulacro» ou «caosmos» de *Diferença e Repetição*.

No prefácio a *Diferença e Repetição* Deleuze advertia, em jeito de preparação às estranhas aventuras e bizarras dramatizações conceptuais que as páginas seguintes acolheriam, que «um livro de filosofia deve ser por um lado um tipo muito particular de romance policial, por outro uma espécie de ficção científica»⁶¹¹. O primeiro capítulo de *Matéria e Memória* de Bergson deixa-se inscrever claramente nesta linhagem, a mesma em que filósofos como Hume ou Platão desempenham o papel de ilustres predecessores⁶¹². Aí, como resposta à dualidade aporética da consciência e do mundo, impasse em que desemboca o mundo da representação, Bergson reconstituía o universo mediante uma teoria da imagem que considerava «a matéria antes da dissociação que o idealismo e o realismo operaram entre a sua existência e a sua aparência»⁶¹³. Deleuze não se limita todavia a improvisar uma nova variação sobre o problema de Bergson, recuperando antes a sua teoria da imagem para construir os seus próprios problemas: por um lado, no âmbito da aliança que visa criar entre o cinema e a filosofia na *Imagem-Movimento* e na *Imagem-Tempo*, o estabelecimento de uma classificação das imagens e dos signos cinematográficos; por outro, de modo especialmente importante para o nosso problema, e de acordo com orientação sistemática que caracteriza toda a sua obra, servir-se da coligação Bergson/cinema para, por intermédio de uma teoria da imagem, instaurar e construir um plano de imanência sob a forma de um campo transcendental onde a filosofia afronta a sua própria vertigem, o impensado que a força a pensar.

Que nos pede então Bergson que releve dos universos paralelos da ficção científica? Talvez não tanto a descrição de um mundo inabitual – e ainda que o sucesso da operação a implique ulteriormente – mas, antes de mais, um simples *gesto*, uma atitude que poderemos qualificar de fingimento:

⁶¹¹ DR, p. 3.

⁶¹² Sobre Hume, Deleuze afirma: «O seu empirismo é uma espécie de ficção-científica *avant la lettre*. Como na ficção-científica, temos a impressão de um mundo fictício, estranho, estrangeiro, visto por outras criaturas; mas também o pressentimento que esse mundo é já o nosso, e as suas criaturas nós mesmos» (ID, p. 226). O «pressentimento que esse estranho mundo é já o nosso» poderia também ser aplicado à «Alegoria da Caverna» de Platão.

⁶¹³ Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (1896), p. 2. (doravante MM).

«*Vamos fingir* por um instante que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito, nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago que se possa considerar esta palavra, imagens apercebidas quando abro os meus sentidos, inapercebidas quando os fecho. Todas estas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que eu designo por leis da natureza»⁶¹⁴

A mistura complexa, neste texto, entre um *thought-experiment* («vamos fingir») e a pressuposição de «leis da natureza» que regulariam a interação das imagens, conduziram a interpretações divergentes, quer idealistas (Guérault), quer realistas (Sartre, Merleau-Ponty), do estatuto das imagens em *Matéria e Memória*, e o próprio Bergson sentiu-se na obrigação de acrescentar um prefácio a uma nova edição, onde tentava esclarecer o emprego da noção⁶¹⁵. Mais adequadas parecem-nos ser as interpretações – que prefiguram parcialmente a de Deleuze – de Victor Goldschmidt e de Bento Prado, que aproximaram este texto de uma espécie, ainda que exótica, de redução fenomenológica e da ideia de um campo transcendental⁶¹⁶. Esta interpretação apoia-se no facto de no primeiro capítulo Bergson imaginar uma percepção *pura* – isto é, idealmente separada da memória e que nunca ninguém experimentou – e de «reduzir» o conjunto de tudo o que aparece ao estatuto de simples imagem, numa análise de tipo estritamente gnoseológico que só no quarto capítulo será completada pelo seu necessário contraponto ontológico. A «redução» bergsoniana visaria assim eliminar, mediante a utilização da noção de imagem, a distinção entre a existência e a aparência, ou entre a coisa e a sua representação, de modo similar à *epoché* fenomenológica, onde se suprime a diferença entre o ser e o aparecer⁶¹⁷. No entanto, se o gesto é à partida análogo, os universos a que dá origem são radicalmente distintos: para a fenomenologia,

⁶¹⁴ MM, p.11 (nós sublinhamos).

⁶¹⁵ O texto de referência a este respeito é o ensaio de Camille Riquier, «Y a-t-il une réduction phénoménologique dans *Matière et Mémoire* ?» in *Annales Bergsoniennes II – Bergson, Deleuze et la phénoménologie*, Paris, PUF, 2004, pp. 261-285.

⁶¹⁶ Cf. Victor Goldschmidt, «Cours sur le premier chapitre de *Matière et Mémoire*» (1960) in Worms, Frédéric, *Annales Bergsoniennes I – Bergson dans le Siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, pp.73-128 e Bento Prado, *Présence et champ transcendental, Conscience et négativité dans la philosophie de Bergson* (trad. fr. R. Barbaras), Hildesheim/Zurich/New York, Olms, 2002, (1964), pp. 87-129. Estas duas referências, que divergem contudo no seu detalhe, são essenciais para a compreensão do sistema de imagens bergsoniano enquanto campo transcendental.

⁶¹⁷ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 2: «Inscrevemo-nos no ponto de vista de um espírito que ignoraria as discussões entre filósofos. Este espírito acreditaria naturalmente que a matéria existe tal como ele a percebe; e tendo em conta que ele a percebe como imagem, ele fará dela uma imagem. Numa palavra, consideramos a matéria antes da dissociação que o idealismo e o realismo operaram entre a sua existência e a sua aparência».

a redução desvela a intencionalidade como solo original, abrindo um campo transcendental onde pontifica uma subjectividade constituinte; para Bergson, o sistema de imagens pode ser lido também como transcendental – na medida em que o *aparecer* de que se pretende se dar conta é unicamente filosófico e se descreve um campo anterior ao da distinção empírica entre o sujeito e o objecto –, mas a consciência não possuirá nenhum privilégio: estamos perante um «espectáculo sem espectador»⁶¹⁸ segundo a bela fórmula de Bento Prado, que multiplicando os testemunhos possíveis não faz comparecer as imagens diante de nenhuma instância originária. Encontramos aqui, por conseguinte, um elemento de ligação com o projecto de Deleuze e uma das razões do seu fascínio por *Matéria e Memória*: a ideia de um campo transcendental impessoal, sem sujeito, que vai ainda mais longe que a de *A Transcendência do Ego* de Sartre evocada na *Lógica do Sentido*⁶¹⁹, pois liberta-se definitivamente da forma de uma consciência e instaura um puro reino de imagens irreduzível a qualquer forma de transcendência.

Deste audacioso universo como sistema solidário de imagens Bergson dirá: «a verdade é que os movimentos da matéria são muito claros enquanto imagens, e que não há razão para procurar no movimento outra coisa para além do que nele se vê»⁶²⁰. Esta afirmação estabelece uma primeira identidade entre a imagem e o movimento na qual Deleuze se apoia para forjar filosoficamente o conceito axial de *imagem-movimento*, que anteriormente fora já definido como o apanágio da imagem cinematográfica: «encontramo-nos com efeito perante a exposição de um mundo onde IMAGEM = MOVIMENTO. Chamemos Imagem o conjunto do que aparece»⁶²¹. A imagem não se distingue do movimento pois neutralizada a representação tudo o que aparece se encontra em variação contínua: deixando de traduzir um movimento executado ou recebido por um móbil ou um suporte, a imagem torna-se o «caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidade do universo»⁶²². A imagem é aqui o nome de um puro devir, e tudo o que existia

⁶¹⁸ Bento Prado, *op. cit.*, p. 114.

⁶¹⁹ Cf. LS, p. 120, nota 5.

⁶²⁰ MM, p. 18.

⁶²¹ IM, p. 86.

⁶²² IM, p. 86. Definição que faz eco com a caracterização da imagem no livro sobre Kafka, onde a crítica da representação se apresentava sob a forma de uma crítica da metáfora: «Já não há designação de qualquer coisa segundo um sentido próprio, nem imputação de metáforas segundo um sentido figurado. Mas a coisa *tal como* as imagens formam somente uma sequência de estados intensivos, uma escala ou um circuito de intensidades puras que se pode percorrer num sentido ou no outro, de cima para baixo ou de baixo para cima. A imagem é este próprio percurso, ela tornou-se devir» (K, pp. 39-40).

anteriormente no mundo da representação sob a designação de consciência, matéria, cérebro, olho, corpo ou átomo se confunde e entrecasca doravante num «mundo de variação universal, ondulação universal, marulho (*clapotement*) universal: não existem nem eixos, nem centro, nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo»⁶²³. Deleuze afirma explicitamente que se trata de um «plano de imanência», pois não reenvia para nada além dele próprio⁶²⁴: nenhum componente se ergue em guisa de suplemento acima dos restantes, nenhuma instância transcendente se esconde por detrás do cortinado, temos somente o movimento infinito e imparável das imagens.

Para Deleuze, esta primeira identidade entre a imagem e o movimento implica *a fortiori* uma segunda, que a complexifica, entre a imagem e a matéria: «A imagem existe em si sobre este plano. Este em-si da imagem é a matéria: não qualquer coisa que estaria escondida por detrás da imagem, mas, pelo contrário, a identidade absoluta da imagem e do movimento. É a identidade da imagem e do movimento que nos faz concluir imediatamente à identidade da imagem-movimento e da matéria»⁶²⁵. Esta identidade deve ser lida nos dois sentidos: não é apenas a imagem que é qualificada de matéria mas, talvez de forma mais importante, na medida em que assim se prepara a colisão com o cinema e a constituição de uma ontologia da imagem, *a matéria que devém imagem*: «com o cinema é o mundo que se torna a sua própria imagem, e não uma imagem que se torna mundo»⁶²⁶. *Tudo se tornou imagem*. E tal como em *Diferença e Repetição* nada se escondia por detrás da diferença última que a imagem-simulacro constituía enquanto forma superior⁶²⁷ do ente, também aqui não devemos procurar um para além da imagem. Ao fazer coincidir a imagem com o em-si da matéria Deleuze recusa-lhe o estatuto de representação: «uma imagem não representa uma suposta realidade, ela possui em si mesma toda a sua realidade (*elle est à elle-même toute sa réalité*)»⁶²⁸.

Na descrição do funcionamento deste universo estritamente materialista, Deleuze afasta-se porém do Bergson do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, para

⁶²³ IM, p. 86.

⁶²⁴ QP, p. 49: «É quando a imanência já não é imanente a mais nada senão a si própria que se pode falar de um plano de imanência».

⁶²⁵ IM, pp. 86-87.

⁶²⁶ IM, p. 84.

⁶²⁷ Relembremos que «superior», em *Diferença e Repetição*, significa transcendental, como indica a expressão «empirismo superior ou transcendental» ou os momentos em que se apela a um exercício superior das faculdades distinto do seu exercício meramente empírico.

⁶²⁸ RF, p. 199.

quem no sistema inicial as imagens se organizariam segundo as leis mecanicistas da natureza⁶²⁹, isto é, onde o movimento das imagens se efectuará num espaço e tempo isomorfos que não conhecerá a verdadeira duração, e define-o antes como um corte móvel ou uma perspectiva temporal, como um bloco de espaço-tempo. Esta imagem-movimento-matéria apresenta portanto, para Deleuze, as duas faces do movimento recortadas no comentário à *Evolução Criativa*: a translação das partes num espaço e a variação num todo aberto compreendido como um bloco de espaço-tempo, mas é na segunda face que devemos procurar a *condição* genética da primeira⁶³⁰. O plano de imanência, enquanto sistema de imagens-movimento-matéria, indica assim, segundo Deleuze, a dimensão do movimento real ou absoluto que Bergson reservava à duração tal como exposta no capítulo quarto de *Matéria e Memória*, num lance interpretativo que relegava o seu primeiro capítulo ao estatuto de ficção metodológica⁶³¹. Para Deleuze, o sistema de imagens «não é mecanicista, é maquínico. O universo material, o plano de imanência, é o agenciamento maquínico das imagens-movimento»⁶³².

Uma terceira e última identidade completará este jogo de equivalências, elucidando finalmente, por um lado, como podem para Bergson existir imagens *em si*, isto é, que não aparecem a ninguém. Concomitantemente, só a introdução desta derradeira qualificação da imagem-movimento permitirá a Bergson dirimir definitivamente a oposição entre a consciência e o mundo. Por outras palavras, não basta propor um sistema de imagens-movimento-matéria que as situa antes da cisão entre a coisa e a sua representação, é necessário imbuí-las de um factor que funcionará como condição *sine qua non* na definição de uma consciência de direito (percepção

⁶²⁹ MM, p. 11: «Todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que designo por lei da natureza, e como a ciência perfeita destas leis permitiria sem dúvida calcular e prever o que se passará em cada uma destas imagens, o futuro das imagens deve ser contido no seu presente e não acrescentar nada de novo».

⁶³⁰ IM, p. 87: «Ora, é bem neste universo ou sobre este plano que talhamos sistemas fechados, conjuntos finitos; *ele torna-os possíveis* pela exterioridade das suas partes. Mas ele próprio não é um. É um conjunto mas um conjunto infinito: o plano de imanência é o movimento (a face do movimento) que se estabelece entre as partes de cada sistema e de um sistema a um outro, atravessando-os todos, misturando-os, e submetendo-os à condição que os impede de serem absolutamente fechados» (nós sublinhamos).

⁶³¹ Deleuze justifica esta interpretação evocando as «comodidades de exposição» que conduziram Bergson a definir o sistema de imagens do primeiro capítulo de *Matéria e Memória* como um universo mecanicista (IM, p. 87, nota 11). A interpretação parece-nos correcta na medida em que Bergson não poderia defender uma concepção mecanicista do espaço e do tempo pois era contra esta que argumentava desde o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889) mediante a introdução do conceito-chave de *duração*. Se, no primeiro capítulo, Bergson formula a *hipótese* de uma percepção *pura* (sem intervenção da memória) e operando num universo mecanicista é unicamente de forma a preparar o terreno das teses propriamente ontológicas que apenas no quarto capítulo encontrarão o seu lugar.

⁶³² IM, p. 88.

pura) e na dedução subsequente de uma consciência de facto (percepção natural). Este factor é a Luz. Deleuze enxerta-o directamente na sua descrição do plano de imanência:

«(...) o plano de imanência é inteiramente Luz. O conjunto dos movimentos, das acções e reacções é luz que se difunde, que se propaga “sem resistência e sem desperdício”. A identidade da imagem e do movimento tem por razão a identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento como a matéria é luz»⁶³³

Para Bergson, numa tese que antecipava o seu diálogo com Einstein⁶³⁴, o sistema de imagens revestia-se de uma Luz⁶³⁵ que se propagava indefinidamente em todas as direcções. Encontramos aqui a diferença principal entre Bergson e uma tradição filosófica de que a fenomenologia constitui apenas uma variação: a luz deixa de ser uma propriedade do espírito ou da consciência que arranca as coisas à sua obscuridade e torna-se um elemento das próprias coisas. Na formulação de Deleuze: «São as coisas que são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine ; toda a consciência é qualquer coisa, ela confunde-se com a coisa, isto é, com a imagem de luz»⁶³⁶.

Tomando de empréstimo a linguagem da representação, Deleuze acrescentará que para Bergson «o olho encontra-se na coisas, nas próprias imagens luminosas»⁶³⁷. A cada coisa corresponde *de jure* uma «percepção completa, imediata, difusa»⁶³⁸, diluída no agenciamento maquínico de todas as imagens e dando conta por esse motivo do movimento real do plano de imanência. Neste sentido:

«A coisa é imagem e, a este respeito, percepção-se (*se perçoit*) ela própria, e percepção todas as outras coisas na medida em que recebe a sua acção e reage sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. Um átomo, por exemplo, percepção infinitamente mais do que nós próprios, e no limite percepção o universo inteiro»⁶³⁹

⁶³³ IM, p. 88.

⁶³⁴ Cf. Henri Bergson, *Durée et Simultanéité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 (1922).

⁶³⁵ Pierre Montebello nota que se trata de uma luz ontológica, não revelada, de uma espécie de «luminoso substancial» à maneira do Deus de um Espinosa «bergsoniano» comentado por Deleuze em *Crítica e Clínica*. Cf. Pierre Montebello, *Deleuze, La passion de la pensée*, Paris, Vrin, 2008, p. 220.

⁶³⁶ IM, pp. 89-90.

⁶³⁷ IM, p. 89.

⁶³⁸ IM, p. 94.

⁶³⁹ IM, p. 94.

Nesta percepção pura, construída pela filosofia e que nunca ninguém experimentou, a consciência torna-se coextensiva a toda a matéria e perde o suplemento de transcendência que a tradição filosófica lhe atribuía: sob este prisma, a consciência não é nada, ou seja, nada *de mais*. Bergson, que Deleuze lê aqui de forma literal, inverte radicalmente os dados do problema, pois ao postular uma consciência de direito ou percepção pura imanente às próprias coisas, abandona o privilégio da percepção natural que a fenomenologia herdava da imagem dogmática do pensamento. Para o senso comum – e para a filosofia, que muitas vezes se limita a decalcá-lo num plano superior, como se demonstrou amplamente em *Diferença e Repetição* – a percepção funciona segundo o modelo da fotografia: o cérebro seria então uma espécie de aparelho fotográfico que, imbuído de uma «baguete mágica»⁶⁴⁰, transformaria o movimento do mundo em imagens na consciência. Insatisfeito com esta solução, Bergson parte da ideia paradoxal de uma Luz que faria parte das próprias coisas, como se nelas existisse um *aparecer em si* enquanto consciência de direito ou percepção pura, uma fotografia virtual que só seria revelada quando o movimento infinito da luz se deparasse com certas imagens especiais que, funcionando como uma placa, as reflectiriam: «mas como não ver que a fotografia, se existe fotografia, foi já obtida, já tirada, no interior mesmo das coisas e para todos os pontos do espaço?»⁶⁴¹.

A noção de imagem, que enquanto luz se declina agora segundo um exemplo fotográfico, *reúne em si* os dois continentes anteriormente irreconciliáveis: a coisa torna-se imediatamente consciência de direito ou percepção pura (imagem virtual, fotografia tirada) ao mesmo tempo que a percepção da coisa devém consciência de facto (imagem actual, fotografia revelada). Esta superação não é apenas nominal: funcionando menos como uma ponte do que como uma matriz comum, a noção de imagem permitirá de seguida engendrar geneticamente o dualismo. Se a imagem funciona frequentemente no interior da tradição filosófica como o termo intermediário que permite justificar o comércio misterioso entre o sujeito e o objecto, em Bergson a imagem desempenha um papel ligeiramente diferente: nela, sujeito e objecto *coincidem*, o que significa que já não se coloca o falso problema da sua comunicação, problema a

⁶⁴⁰ Cf. MM, p. 37. Ao mencionar a existência desta «baguete mágica» Bergson parece aludir aos poderes miraculosos que Kant atribuía ao esquematismo da imaginação e mediante os quais resolvia o problema, análogo ao da aporia consciência/mundo, da relação entre o entendimento e a sensibilidade.

⁶⁴¹ MM, p. 36.

que a teoria da representação tentava dar resposta. Note-se, apenas de passagem, que em *Diferença e Repetição* Deleuze atribuía à imaginação um desígnio semelhante, ainda que não totalmente sobreponível, pois aí a crítica da razão representativa operava, numa parte não despidianda, no âmbito de uma doutrina das faculdades:

«É a imaginação que atravessa os domínios, as ordens e os níveis, abatendo os muros, *coextensiva ao mundo*, guiando o nosso corpo e inspirando a nossa alma, *apreendendo a unidade da natureza e do espírito*, consciência larvar viajando sem parar entre a ciência e o sonho e inversamente»⁶⁴²

Poderia porventura imputar-se uma inspiração bergsoniana a este texto: a faculdade da imaginação – que Deleuze assinalara já como a única faculdade que, no sistema kantiano, sob a impulsão do sublime, se liberta da forma do senso comum e da imagem dogmática do pensamento⁶⁴³ – impregna-se das formulações com que Bergson caracterizava o sistema de imagens em *Matéria e Memória* (*coextensiva ao mundo, apreendendo a unidade da natureza e do espírito*). Mais: não poderemos ler na «consciência larvar» como avatar da imaginação em *Diferença e Repetição* uma antecipação da consciência de direito imanente às próprias coisas postulada na *Imagem-Movimento*, consciência que o próprio Bergson qualificava, em *Matéria e Memória*, de «rudimentar»⁶⁴⁴? Em 1968 Deleuze anunciava desde logo, contra a fenomenologia e na esteira de Bergson, naquele que se tornaria um dos *leitmotifs* do díptico sobre o cinema, que:

«Não basta dizer que a consciência é consciência de qualquer coisa, ela é o duplo dessa qualquer coisa, e cada coisa é consciência porque possui um duplo, mesmo que muito longe dela e estranho a ela»⁶⁴⁵

Que coisa é este duplo senão uma imagem? A consciência é uma coisa, cada coisa é consciência, e isto porque possui um duplo *imanente*, porque transporta em si a

⁶⁴² DR, p. 284 (nós sublinhamos).

⁶⁴³ DR, p. 187, nota 5.

⁶⁴⁴ MM, p. 178.

⁶⁴⁵ DR, p. 284.

promessa – «muito longe dela e estranho a ela» – de uma actualização futura, convertendo a sua imagem imanente e virtual (consciência de direito) numa imagem por fim actual (consciência de facto). *Diferença e Repetição* traçava integralmente o percurso do virtual ao actual, da síntese ideal da diferença à síntese assimétrica do sensível, das razões seminais da Ideia aos estados qualitativos e extensivos do mundo empírico, passando por um processo de individuação que jazia no sistema intensivo do simulacro⁶⁴⁶. Na *Imagem-Movimento*, o comentário de Deleuze ao primeiro capítulo de *Matéria e Memória* ensaia uma operação similar: partindo de um plano de direito onde as imagens-movimento-matéria-luz são apenas virtuais, onde a imagem opera um corte móvel na duração e exprime um movimento real que apenas uma percepção pura pode alcançar – e a que corresponde, para retomarmos a terminologia de *Diferença e Repetição*, a intensidade paroxística do *ser do sensível* que não pode ser sentida mas constitui a sua *condição*, bem como o que *força a sentir*⁶⁴⁷ –, deduzir-se-á de seguida uma percepção subjectiva que emerge quando o movimento infinito da luz se interrompe subitamente ao reflectir-se em imagens especiais. Em ambas as obras se faz portanto justiça a uma versão do transcendental que abandonou as suas prerrogativas kantianas enquanto lugar das condições da experiência apenas *possível* e das formas decalcadas de uma consciência empírica, e se revela apto a engendrar geneticamente os estados de actualidade, campo transcendental que como já não é rebatido sobre os esquemas redutores do mundo empírico – i.e., onde a consciência, que se confunde agora com o conjunto de todas as imagens, perdeu a sua dignidade *constituente* – se abre como uma verdadeira *terra incógnita* que cabe à filosofia, guiada pelo cinema e inspirada pela ficção científica, tornada doravante empirismo transcendental, construir e explorar.

Do sistema de imagens de Bergson Deleuze afirmará, em jeito de recapitulação da tripla identidade precedentemente deduzida:

⁶⁴⁶ Cf. DR, pp. 153-165, p. 285 e pp. 355-356.

⁶⁴⁷ *Mil Planaltos* legitima esta aproximação, pois Deleuze e Guattari teorizam o movimento infinito do plano de imanência na sua relação com um imperceptível que não pode ser percebido mas que seria a condição da percepção. Este imperceptível é inclusive elaborado conceptualmente mediante a criação de um gerúndio, o que revela que a doutrina das faculdades de *Diferença e Repetição* permanece operatória: «o movimento também “deve” ser percebido, não pode ser senão percebido, o imperceptível é igualmente o *percipiendum*» (MP, p. 345).

«Do plano de imanência ou plano de matéria podemos portanto dizer que ele é: conjunto de imagens-movimento; colecção de linhas ou figuras de luz; série de blocos de espaço-tempo»⁶⁴⁸

É então a partir deste campo transcendental *real* constituído por uma «matéria-fluxo onde nenhum ponto de ancoragem nem centro de referência seriam assinaláveis»⁶⁴⁹ que se tornará possível explicar o surgimento do que Deleuze considera serem os «três aspectos materiais da subjectividade» e as «três variedades das imagens-cinematográficas». Deleuze deduzirá agora, simultaneamente, a percepção natural e a percepção cinematográfica, que, arroladas a uma ontologia tecida unicamente por imagens, serão deste ponto de vista estritamente equivalentes.

*

Deste universo de ficção científica e composto unicamente por imagens-movimento será portanto necessário arrancar quer as imagens do mundo tal como deflagra habitualmente perante os nossos sentidos (corpos, acções, afectos) quer as imagens que encontramos quando entramos numa sala de cinema (uma tipologia das imagens cinematográficas), e só o sucesso da operação legitimará retrospectivamente a pertinência do constructo teórico. Se a noção de imagem serviu para pensar e instaurar um plano de imanência em que nenhuma instância transcendente se vem sobrepor às restantes, importa agora escapar à crítica de Hegel ao sistema de Schelling – ter pensado uma noite indiferente onde todas as vacas são negras⁶⁵⁰ – e demonstrar como as imagens/diferenças se organizam e desencadeiam movimentos de ressonância, ou seja, como decorre efectivamente o processo de individuação. Por outras palavras, será

⁶⁴⁸ IM, p. 90.

⁶⁴⁹ IM, p. 85.

⁶⁵⁰ A este propósito cf. DR, p. 355.

imprescindível não confundir o plano de imanência com um fundo indiferenciado e, de acordo com a formulação de *Diferença e Repetição*, mostrar que esse hipotético negro é «diferenciado e diferenciante, ainda que não identificado, não individuado ou quase não individuado» que nele as «diferenças (...) e singularidades se distribuem como agressões», que os «simulacros se levantam nessa noite tornada branca para compor o mundo do “se” (*on*) e do “eles”»⁶⁵¹. Neste problema – determinar o plano de imanência como um campo transcendental *diferenciado* mas pré-individual, e como o lugar não de uma simples condição mas de uma verdadeira *gênese* – concentra-se o fulcro da filosofia de Deleuze.

A força do texto de Bergson reside, acima de tudo, na siderante economia de meios que adstringe a tal tarefa, e que contrasta com a complexa teoria da individuação a que Deleuze recorria em *Diferença e Repetição*⁶⁵². Bergson pressuporá apenas que o sistema de acções e reacções das imagens comporta a existência de *intervalos*, intervalos que definem a capacidade que certas imagens apresentam de enquadrar ou reflectir todas as outras. Trata-se de imagens vivas ou especiais, que não se distinguem em natureza das restantes mas unicamente em grau: nelas, a acção deixa de se encadear imediatamente com uma reacção, como sucedia no plano de imanência inicial, e passa a diferir temporalmente, tornando-se imprevisível. Estas imagens dispõem por conseguinte de um único privilégio relativamente a todas as outras: uma relação mais distendida ao tempo, o que faz delas «centros de indeterminação»⁶⁵³. Segundo Deleuze:

«Se as outras imagens agiam e reagiam sobre todas as suas faces e em todas as suas partes, eis agora imagens que apenas recebem acções sobre uma face ou em certas partes, e que não executam reacções senão por intermédio de outras partes. São imagens de certa forma esquarteladas»⁶⁵⁴

A complexidade da vida encontra aqui uma explicação exclusivamente imanente: tudo depende da maior ou menor *potência* de intervalo de que dispõe cada imagem, de uma capacidade de afectar e de ser afectada que as distribui ao longo de um

⁶⁵¹ DR, p. 355

⁶⁵² Individuação que era, para além do mais, apenas a terceira etapa de uma quádrupla «ordem de razões»: «diferenciação (*différentiation*)-individuação-dramatização-diferenciação» (DR, p. 323).

⁶⁵³ IM, p. 92.

⁶⁵⁴ IM, p. 91.

continuum unívoco alheio às noções de género ou de espécie prefiguradas pela concepção analógica do ser. Nos organismos mais elementares estaríamos então, para Deleuze, em presença de «micro-intervalos», «de intervalos cada vez mais pequenos entre movimentos cada vez mais rápidos»⁶⁵⁵. De acordo com este ponto de vista, o cérebro será apenas uma imagem muito complexa, onde a cada acção corresponderá uma reacção extremamente retardada e indeterminada quanto ao seu resultado. Uma entre várias imagens, o cérebro perde, em Bergson e Deleuze, a sua função habitual de conservar as imagens, de traduzir os movimentos do mundo em imagens na consciência: «e o cérebro não é nada de mais, intervalo, separação entre uma acção e uma reacção»⁶⁵⁶.

Esta dedução, que opera no plano da identidade entre a imagem e matéria, encontra o seu contraponto ao nível da equivalência entre a imagem e a luz. No plano de imanência das imagens-movimento a luz viajava em todas as direcções «sem resistência nem desperdício»⁶⁵⁷. Será a existência de imagens possuindo faces especializadas que interromperá a propagação de direito da luz, funcionando como a placa ou o ecrã negro que a difracta e revela. A percepção pura de Bergson, coextensiva a todo o universo, transforma-se assim numa percepção de facto: «daremos o nome de percepção precisamente a uma imagem reflectida por uma imagem viva»⁶⁵⁸.

Objectar-se-á: a existência de imagens especiais não vem pôr em causa o postulado da imanência? Todo o esforço de Bergson em *Matéria e Memória* se concentra em evitar fazer da dicotomia entre imagens e imagens vivas um dualismo metafísico: assim, não é por o meu corpo dispor da capacidade de funcionar como centro de indeterminação que se perde necessariamente a sua qualidade de imagem no seio do mundo material. A minha percepção não é nada *de mais* relativamente às restantes imagens mas, pelo contrário, e naquele que é um dos enunciados axiais do bergsonismo, *de menos*: a percepção de facto distingue-se da percepção pura ou da própria coisa não pelo que acrescenta mas pelo que *subtrai* ao conjunto de todas as imagens, numa relação metonímica da parte relativamente ao todo que configura uma transformação unicamente quantitativa. A percepção define-se em Bergson pelo seu carácter sensorio-motor: orientando-se menos para o conhecimento especulativo do que

⁶⁵⁵ IM, p. 93.

⁶⁵⁶ IM, p. 92.

⁶⁵⁷ IM, p. 88, MM, p. 36.

⁶⁵⁸ IM, p. 92.

para uma acção precisa, ela desembaraça-se de tudo o que não lhe diz imediatamente respeito para apenas seleccionar do conjunto das imagens aquilo de que necessita segundo as suas necessidades (*besoins*) e interesses. A existência de imagens especiais não põe por conseguinte em causa a imanência pois nelas não se consubstancia nenhum poder extraordinário ou *suplementar* – como aquele que é conferido ao cérebro na tradição idealista – mas sim um intervalo, um corte, uma *subtracção*: a percepção de facto não surge *ex nihilo* mas limita-se a actualizar uma percepção pura (ou consciência de direito) que fora inscrita no conjunto de imagens a título de *tendência* por actualizar⁶⁵⁹. Ao conferir a tudo o que existe a mesma dignidade ontológica, a noção de imagem bergsoniana fornece deste modo à imanência deleuzeana a sua pedra de toque, a operação teórica que a permite pensar, ao mesmo tempo que, por via do duplo sistema de referência em que se diferencia, torna inteligível o nascimento do mundo da representação sem recorrer ao «salto no abismo»⁶⁶⁰ característico das soluções idealistas ou materialistas.

Bergson contrapõe ao dualismo vulgar que resulta do confronto entre o idealismo e o materialismo *uma mesma noção de imagem* que pode ser perspectivada segundo dois regimes diferentes, regimes que não devem ser entendidos como dois mundos distintos mas como duas variedades de um único mundo:

«um onde a imagem varia por si mesma e na medida bem definida em que recebe a acção real das imagens envolventes, o outro onde todas as imagens variam para uma única, e na medida variável em que reflectem a acção possível dessa imagem privilegiada»⁶⁶¹

Deste modo, a dualidade entre a coisa e a sua imagem deixa de se desdobrar sob a alçada da oposição entre o ser e o aparecer⁶⁶² e de abrir um abismo metafísico que segundo Bergson apenas um *deus ex machina* poderia dirimir – seja, na sua forma

⁶⁵⁹ David Lapoujade, num comentário ao *empirismo metafísico* de William James claramente inspirado pelo *empirismo transcendental* de Deleuze, designa esta operação por «redução empirista», definindo-a pela expressão «Pôr tudo, mas nada acrescentar (*tout mettre, mais ne rien ajouter*)» e dando como exemplos de filósofos que a praticaram, para além de James, autores como Schelling, Berkeley e os próprios Bergson e Deleuze. Cf. *Fictions du Pragmatisme. William et Henry James*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, pp. 103-104.

⁶⁶⁰ Bento Prado, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁶¹ MM, pp. 20-21.

⁶⁶² MM, p. 35 : «existe para as imagens uma simples diferença de grau, e não de natureza, entre *serem* e *serem conscientemente percebidas (perçues)*».

idealista e kantiana, pela atribuição ao esquematismo da imaginação de um poder miraculoso que se confunde com a posição de uma harmonia pré-estabelecida entre o entendimento e a sensibilidade; seja, de acordo com o materialismo, pela hipótese de uma consciência-epifenómeno que emergiria inexplicavelmente e teria o poder de duplicar a ordem material das coisas –, para se reportar a um duplo sistema de referência inscrito no próprio plano da matéria⁶⁶³, o que merece da parte de Deleuze a afirmação que o primeiro capítulo de *Matéria e Memória* seria «o texto mais materialista do mundo»⁶⁶⁴. Na interpretação de Deleuze:

«A coisa e a percepção da coisa são uma só e mesma coisa, uma só e mesma imagem, mas reportada a um ou a outro dos sistemas de referência. A coisa é a imagem tal como ela é em si, tal como se relaciona com todas as outras imagens de que sofre integralmente a acção e sobre as quais reage imediatamente. Mas a percepção da coisa é a mesma imagem reportada a uma outra imagem especial que a enquadra, e que dela só retém uma acção parcial e apenas reage por seu intermédio»⁶⁶⁵

Como se passa de um regime para o outro? Deleuze, com o auxílio da biologia, imagina um arrefecimento do plano de imanência, uma passagem gradual do mundo gasoso da imagem-movimento a um mundo sólido onde se esboçariam as primeiras orientações geométricas – alto, baixo, direita, esquerda –, espécie de «sopa pré-biótica» inaugural que se organizaria progressivamente graças aos micro-intervalos que a atravessariam e que provocariam a passagem da coisa à percepção da coisa, da imagem-movimento inicial a todas as suas variedades⁶⁶⁶. Contudo, este modelo vale porventura menos pela putativa verosimilhança científica que contém – pois esta dependerá, inevitavelmente, do avanço das ciências num determinado estágio da sua evolução – do que pela sua inscrição num problema *filosófico*, a título de condição genética e

⁶⁶³Sobre o método bergsoniano de substituição dos dualismos clássicos cf. a obra magistral de Frédéric Worms, *Introduction à Matière et Mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997. À medida que *Matéria e Memória* avança o dualismo vulgar dará lugar, progressivamente, a um dualismo operatório convocado, por assim dizer, pela própria experiência - de acordo com a injunção do empirismo transcendental deleuzeano de que o próprio Bergson constitui um evidente precursor – e que culminará na distinção entre percepção e memória.

⁶⁶⁴ Cf. o curso de 3/11/1982.

⁶⁶⁵ IM, p. 93.

⁶⁶⁶ Cf. IM, p. 93.

transcendental para o surgimento da representação (que, abandonando o seu estatuto factual, inerte e irreduzível, é agora engendrada, produzida, deduzida)⁶⁶⁷.

Na existência de uma imagem viva ou especial que interrompe o agenciamento maquínico de acção-reacção típico do primeiro sistema de referência, Deleuze encontra, simultaneamente, a primeira determinação material da subjectividade e a primeira variedade cinematográfica da imagem-movimento. Trata-se da *imagem-percepção*, que se caracteriza pela sua capacidade subtractiva: por seu intermédio, a percepção pura ou total que não se distinguia da própria coisa é objecto de uma selecção ou eliminação que reterá apenas, do conjunto de todas as imagens, os aspectos ou os traços relevantes para uma acção futura e indeterminada. De teor essencialmente pragmático, *sensório-motor*, a imagem-percepção será indissociável de uma segunda imagem, a *imagem-acção*: «com efeito, a percepção é apenas um dos lados do intervalo (*écart*), sendo a acção o outro lado. O que chamamos acção, falando com propriedade, é apenas a reacção retardada do centro de indeterminação»⁶⁶⁸. A imagem-acção, segunda determinação material da subjectividade, funciona como contraponto à imagem-percepção: já não se trata de arrancar por subtracção uma percepção ao conjunto de todas as imagens mas de encurvar o universo, delimitando a acção virtual das coisas sobre nós e da nossa acção possível sobre as coisas⁶⁶⁹. À especialização de uma das faces da imagem em centro receptivo (imagem-percepção) sucede, consecutivamente, a delimitação de uma face activa, uma reacção indeterminada que corresponde a um movimento executado (imagem-acção).

Entre a imagem-percepção e a imagem-acção Deleuze introduz uma derradeira imagem que constituirá a terceira determinação material da subjectividade: «há forçosamente uma parte de movimentos exteriores que “absorvemos”, que refractamos e que não se transformam nem em objectos de percepções nem em actos do sujeito ; eles vão antes marcar a coincidência do sujeito com o objecto numa qualidade pura»⁶⁷⁰. Estas imagens testemunham de um estado intermediário entre a percepção e a acção e são designadas *imagens-afecção*. Encontramos um rasto da sua presença nos tiques que acozzam por vezes o rosto, se o considerarmos como uma face das imagens que não se especializou na execução de um movimento mas onde subsiste a sua *tendência*. Deleuze

⁶⁶⁷ Sobre o complexo estatuto da ciência em Bergson, em páginas que iluminam também o comentário de Deleuze a *Matéria e Memória* cf. Bento Prado, *op. cit.*, pp. 118-122.

⁶⁶⁸ IM, p. 94-95.

⁶⁶⁹ Cf. IM, p. 95.

⁶⁷⁰ IM, p. 96.

segue de perto, na caracterização desta terceira imagem, a definição bergsoniana de afecção: «uma espécie de tendência motriz sobre um nervo sensível»⁶⁷¹. Na imagem-afecção, o intervalo introduzido entre a acção e a reacção pela imagem viva vem, por assim dizer, enfunar, sentir-se a partir de dentro, e a afecção será o nome do que o vem ocupar, sem todavia nunca o preencher por inteiro⁶⁷². Deleuze – numa comparação que evidencia o modo como a sua ontologia das imagens se apresenta como uma alternativa às divisões da realidade produzidas pela linguística – observa que se o movimento isolado pela imagem-percepção procedia à delimitação de um corpo (substantivo), se esse movimento, do ponto de vista da sua execução, poderia ser considerado como uma acção (verbo), então, enquanto tendência imóvel, o movimento reportar-se-á à uma qualidade como estado vivido (adjectivo)⁶⁷³.

Partindo destas três grandes variedades de imagens Deleuze estabelece o plano que norteará as análises cinematográficas da *Imagem-Movimento*. Cada capítulo incidirá sobre cada uma destas variedades e procurará, com o auxílio da semiótica de Peirce, classificá-las de acordo com os seus signos de composição e de génese. Assim, se cada filme mistura na prática os três tipos de imagens cabe ao filósofo elevar-se às suas condições de direito, desfiando, de acordo com a lição de Bergson, as linhas puras que entretecem o cinema de facto, relevando, para cada cineasta e para cada filme, qual o tipo de imagem predominante, bem como o tipo de planos e de montagem a que se associa. A sequência da multidão no filme *O homem que eu matei* (1932) de Lubitsch constitui para Deleuze o exemplo paradigmático de uma imagem-percepção, que privilegia habitualmente o plano panorâmico ou de conjunto⁶⁷⁴. A imagem-acção, por seu turno, recorre sobretudo ao plano médio e decompõe-se numa grande forma (Ford, Griffith) ou numa pequena (Chaplin, Keaton), consoante o esquema de acção-situação que privilegia⁶⁷⁵. Por último, a imagem-afecção, que ganha corpo em grandes planos de rosto, como na célebre *Joana d'Arc* (1928) de Dreyer. Esta classificação, que se apoia frequentemente nos grandes estilos assinalados pelos teóricos do cinema, não se limita porém a retomá-los sem os sujeitar previamente aos seus próprios critérios. Deleuze

⁶⁷¹ IM, p. 96, MM, p. 56. Encontramos aqui a hipótese inicial que torna possível elaborar uma teoria do rosto, tal como fora formulada com Félix Guattari em *Mil Planaltos* (pp. 205-234) e como será desenvolvida no capítulo VI da *Imagem-Movimento*.

⁶⁷² Salva guarda importante pois é a partir desta pequena diferença que se deduzirão ulteriormente novas variedades de imagens.

⁶⁷³ Cf. IM, pp. 95-96.

⁶⁷⁴ Cf. IM, p. 102.

⁶⁷⁵ Cf., respectivamente, para a «grande forma», pp. 196-219, e, para a «pequena forma», pp. 220-242.

mostra, neste sentido, como o *western* não se caracteriza unicamente pela imagem-acção, mas pela utilização de imagens-percepção quase puras, que compõem um «drama do visível e do invisível» onde «o herói apenas age porque viu em primeiro, e apenas triunfa porque impõe à acção o intervalo ou o segundo de atraso que lhe permite ver tudo»⁶⁷⁶.

Esta classificação subordina-se, à semelhança do que sucede na restante obra de Deleuze, a uma lógica da invenção – e, correlativamente, à invenção de uma lógica⁶⁷⁷ – que não tem como objectivo desvelar uma hipotética essência de cada categoria taxonómica mas se legitima antes pelo potencial heurístico de que se reveste, pelo que a cada momento *dá a ver e a pensar*. Trata-se de uma classificação móvel, aberta e potencialmente infinita, que transforma os conceitos à medida que se aprofunda a aventura teórica, num movimento que define o próprio empirismo transcendental, método que recusa as «condições mais largas do que o condicionado» e não hesita por conseguinte em criar novos conceitos de acordo com as exigências dos novos casos⁶⁷⁸. Deste modo, à medida que Deleuze avança na caracterização das três variedades principais da imagem-movimento, surgirão enredos teóricos e materiais fílmicos que o conduzirão a criar novos conceitos de imagens e que vêm completar o esquema inicial (como a imagem-pulsão, que se insere na transição entre a imagem-afecção e a imagem-acção, ou a imagem-relação, formulada a propósito do cinema de Hitchcock e que, anunciando a inscrição do pensamento na imagem, prepara o caminho à análise das mutações do médium cinematográfico na *Imagem-Tempo*).

A classificação das diferentes imagens cinematográficas orienta como problema o encontro de Deleuze com o cinema. Mas, num certo sentido, esta primeira construção do plano de direito ou universo acentrado das imagens-movimento e da dedução das três

⁶⁷⁶ IM; p. 102.

⁶⁷⁷ Deleuze defende nos *Diálogos* uma lógica inspirada nos filósofos empiristas anglo-saxónicos, em páginas que elucidam a profusão conceptual do díptico dedicado ao cinema: «Eles exibem em relação à lógica uma atitude muito especial: não a concebem como forma original que esconderia os princípios primeiros; mas dizem-nos pelo contrário: a lógica, ou sereis forçados a abandoná-la ou então sereis conduzidos a inventar uma!» (D, p. 70).

⁶⁷⁸ No artigo a vários títulos seminal «La conception de la différence chez Bergson» (1956) Deleuze define o aspecto principal do que entende por «empirismo superior» e que em *Diferença e Repetição* se tornará «empirismo transcendental»: «Não nos devemos elevar às condições como condições de toda a experiência possível, mas como condições da experiência real: Schelling propunha-se já este objectivo e definia a sua filosofia como um empirismo superior. (...) Se estas condições podem e devem ser apreendidas numa intuição é precisamente porque elas são as condições da experiência real, porque não são mais largas do que o condicionado, porque o conceito que formam é idêntico ao seu objecto. (...) É preciso que a razão vá até ao indivíduo, o verdadeiro conceito até à coisa, a compreensão até ao “isto”» (ID, p. 49).

imagens como as suas variedades de facto atinge, como verificámos, um outro desiderato. No ponto em que nos encontramos nada distingue as imagens cinematográficas das imagens do universo: Deleuze estabeleceu as coordenadas que lhe permitirão pensar o cinema mas, paralelamente, descreveu o universo como um plano de imanência tecido unicamente pela matéria luminosa das imagens-movimento, universo que funcionará como uma espécie de *meta-cinema*, como um *cinema em si*⁶⁷⁹. A noção de imagem-movimento é portanto o vector de uma espécie de «redução» intensiva ou empirista⁶⁸⁰, mediante a qual se recolhe o «conjunto do que aparece» num plano de direito que *precede* a dualidade da imagem e do movimento, do sujeito e do objecto, da coisa ou da representação. Tudo se tornou imagem, tal como em *Diferença e Repetição* tudo se tornava simulacro. Entrelaçada num «sistema solidário» e «maquínico» que replica em parte o caosmos enquanto «sistema do simulacro» de 1968, a imagem servirá para determinar uma nova versão do campo transcendental real, genético e sem sujeito por que se pugnava desde *Lógica do Sentido*, campo transcendental que se diferencia graças aos intervalos que se interpõem no esquema acção-reacção das imagens e que se furta, deste modo, à alternativa do caos indiferenciado ou de uma forma superiormente individuada imposta pela metafísica e pela filosofia transcendental⁶⁸¹. A consciência humana sofre deste modo um impacto considerável pois deixa de ser rebatida ou decalcada no plano de direito ou campo transcendental. A consciência humana torna-se *imagem entre imagens* e dir-se-á exclusivamente do segundo sistema de referência, o que significa que a imanência foi alcançada, que «não é a imanência que pertence “à” consciência mas o inverso»⁶⁸². Deleuze tem bem presente a força do golpe teórico e, na *Imagem-Movimento*, insiste que «cada de um nós, a imagem especial ou o centro eventual, *não somos nada de mais* para além de um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-acção, de imagens-afecção»⁶⁸³, proposição cujo conteúdo encontramos igualmente numa imprecisão aos auditores do curso do 8 de Março de 1983, e que se reveste de um acento quase bíblico: «julgais-vos luz pobres coitados, mas não sois mais do que ecrãs negros. Sois somente opacidades no mundo da luz

⁶⁷⁹ Cf. IM, p. 88.

⁶⁸⁰ Em *O que é a filosofia?* Deleuze qualificará o plano de imanência como um «empirismo radical». Cf. QP, p. 49.

⁶⁸¹ LS, p. pp. 128-129.

⁶⁸² QP, p. 57.

⁶⁸³ IM, p. 97 (nós sublinhamos).

(*Vous vous croyez lumière pauvres gens, vous n'êtes que des écrans noirs. Vous n'êtes que des opacités dans le monde de la lumière*)»⁶⁸⁴.

*

Se Deleuze utiliza a teoria das imagens de *Matéria e Memória* para pensar as condições da imagem cinematográfica, o cinema, numa operação igualmente importante, contribuirá para enriquecer a sua leitura de *Matéria e Memória* e para desempenhar uma função precisa no interior da sua própria filosofia⁶⁸⁵. Com efeito, o encontro encenado entre a imagem bergsoniana e a imagem cinematográfica permitirá agora perspectivar, em determinados filmes, uma espécie de contraponto técnico e experimental ao sistema de imagens especulativo do primeiro capítulo da obra-prima de Bergson. Em Bergson, como sublinhou Victor Goldschmidt, a percepção pura descrita no primeiro capítulo é «uma percepção que não é dada, e que inclusive nunca ninguém experimentou»⁶⁸⁶, não apenas porque resulta de uma dedução de índole transcendental que, abandonando a percepção impregnada de memória característica dos «mistos» (*mixtes*) da experiência, se tenta elevar às suas condições de direito, mas porque por seu intermédio apontamos, segundo a hipótese de Deleuze, para o plano que as teses sobre o movimento real da *Evolução Criativa* traçava e que era por definição imperceptível. Ora, na *Imagem-Movimento*, este campo transcendental ou plano de imanência ganha uma consistência real, e o cinema torna-se o dispositivo que permitirá explorá-lo e atravessá-lo. O cinema parece assim ser incumbido, em Deleuze, de uma função análoga àquela que era atribuída pela fenomenologia à *epoché* (suspensão da atitude natural), ou por Bergson à intuição (atingir a duração enquanto condição da experiência real), e apresenta-se como uma nova versão do empirismo transcendental proposto em *Diferença e Repetição*. Repare-se, neste sentido, como na filosofia de Deleuze a tese

⁶⁸⁴ Curso do 08/03/1982.

⁶⁸⁵ Para uma leitura que tenta demonstrar como a *Imagem-Movimento* e a *Imagem-Tempo* são, para além de duas épocas do cinema, uma exposição renovada da filosofia de Deleuze cf «D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma» in *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2002, pp. 145-163.

⁶⁸⁶ Victor Goldschmidt, *op. cit.*, p. 91.

ontológica da imanência ou da univocidade do ser não configura nenhum absoluto positivo, distinguindo-se do dogmatismo pré-kantiano na medida em que se *constrói* como o horizonte transcendental de uma *experiência* de que cabe ao método do empirismo superior recortar as condições. Assim, se ao longo da sua obra Deleuze recorreu a diferentes formas no traçado desse plano e convocou também vários tipos de experiência – do corpo masoquista de Sacher-Masoch ao corpo moribundo de um canalha de Dickens, passando pela utilização de psicotrópicos em Carlos Castañeda ou Henri Michaux⁶⁸⁷ – devemos reconhecer nos livros sobre o cinema uma nova declinação dessa operação intrínseca à sua filosofia, segundo a qual a imanência ultrapassa o estatuto de mera proposição ontológica para se tornar numa tarefa sempre inacabada e numa prática efectiva de experimentação.

É por este motivo que, no primeiro volume consagrado ao cinema, Deleuze não se limita a partir do plano acentrado das imagens-movimento de forma a deduzir a percepção natural e a percepção cinematográfica – num movimento que descia do plano de direito inicial em direcção das três variedades de facto das imagens –, mas sugere também, num gesto ainda mais ambicioso, como certos cineastas percorreram esse mesmo trajecto num sentido inverso, numa tentativa de reconquista da imanência:

«Também seria igualmente possível remontar as linhas de diferenciação destes três tipos de imagens, e procurar reencontrar a matriz ou imagem-movimento tal como ela é em si, na sua pureza acentrada, no seu primeiro regime de variação, no seu calor e na sua luz, quando nenhum centro de indeterminação vinha ainda perturbá-la. Como desfazermo-nos de nós mesmos, e como nos desfazermos?»⁶⁸⁸

Toda a estética de Deleuze repousa sobre esta última questão, que retoma em linha directa o desígnio atribuído por Bergson à filosofia: «a filosofia deveria ser um esforço para superar a condição humana»⁶⁸⁹. Em Deleuze, é em estreita articulação com a obra de arte moderna que esta superação se realiza e *Diferença e Repetição* prescrevia-lhe desde logo um lugar central: transmutando as imagens-cópias no devir incontrolado das imagens-simulacro, fazendo proliferar vertiginosamente as séries

⁶⁸⁷ Cf. respectivamente, PSM, *passim*; RF, pp. 361-363; MP, p. 346.

⁶⁸⁸ IM, p. 97.

⁶⁸⁹ Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 (1938), p. 218.

divergentes de pontos de vista, obras de autores como Borges, Joyce ou Resnais pressentiam no seu seio o impensado que a filosofia pretendia desposar, o mundo intensivo e em movimento que a representação desnaturava⁶⁹⁰, e contribuíam para tornar menos enigmática a doutrina «esotérica» do eterno retorno ou o apelo correlativo a uma «pedagogia dos sentidos ou transcendentalismo».

Na monografia sobre Francis Bacon Deleuze aprofundava esta linha de investigação e definia um problema comum a todas as artes: «não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas de capturar forças»⁶⁹¹. Forças que são por natureza invisíveis e *imperceptíveis*, mas que ganham corpo na obra de arte enquanto blocos de sensações ou compostos de *perceptos* e de *afectos*, dois conceitos fundamentais que visam arrancar a obra de arte às percepções e às afecções de um sujeito que as experimenta⁶⁹². A experimentação das artes e o particular regime de pensamento que as implica revelam-se, no seu entender, inseparáveis de um «severo exercício de despersonalização»⁶⁹³, de um movimento em que «nos desfazemos de nós mesmos», em que efectuamos uma conquista do *impessoal* e abandonamos o plano de organização de formas e de sujeitos⁶⁹⁴, diluindo o que *Diferença e Repetição* designava pela «identidade da coisa lida (...) e do sujeito que lê»⁶⁹⁵, «mergulhando na «multiplicidade que não cessa de habitar todas as coisas»⁶⁹⁶, de forma a resgatar as suas linhas abstractas, intensivas, não representativas, não orgânicas e não humanas.

Ora, nas especificidades técnicas das imagens do cinema Deleuze entreviu novas possibilidades para a continuação desta estética e para a concretização de um empirismo

⁶⁹⁰ Apesar da ênfase colocada, em *Diferença e Repetição*, no problema da diferença, surgem já, aqui e ali, referências ao *movimento* que a representação se revela incapaz de fazer mas que a obra de arte convoca para o seu seio. Cf. por exemplo DR, p. 78: «A representação tem apenas um centro, uma perspectiva única e fugidia e, portanto, uma falsa profundidade; ela mediatiza tudo, mas não mobiliza nem move nada. O movimento, por sua vez, implica uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação: um quadro ou uma escultura são desde logo “deformadores” que nos forcem a fazer o movimento, isto é, a combinar uma visão rasante e uma visão mergulhante, ou a subir e descer no espaço à medida que se avança».

⁶⁹¹ FBLs, p. 57.

⁶⁹² QP, p. 154.

⁶⁹³ PP, p. 15.

⁶⁹⁴ Em *Mil Planaltos*, Deleuze opõe ao plano de imanência, um «plano de organização e de desenvolvimento» que retoma vários dos aspectos que em *Diferença e Repetição* definiam o mundo da representação e contra o qual defendia a tese da univocidade do ser. Sem pretendermos a uma qualquer exaustividade, podemos enumerar alguns dos traços que o caracterizam: a existência de uma dimensão suplementar ou transcendente (n+1), o primado da analogia, o modelo hilemórfico que o organiza e a consequente individuação por formas e sujeitos, a predominância de explicações do tipo causal ou teleológico. Cf. MP, pp. 325-333.

⁶⁹⁵ DR, p. 95.

⁶⁹⁶ D, p. 71.

propriamente transcendental. A mobilidade da câmara e a possibilidade de multiplicar ao infinito os enquadramentos e os planos, bem como, de forma particularmente importante, a operação da montagem, conduzem o cinema a libertar-se das limitações inerentes à percepção natural e a aproximar-se – em determinados filmes e cineastas que levaram ao limite as potencialidade do médium – do campo transcendental de uma percepção de direito, objectiva, ou seja, do plano de variação universal das imagens-movimento construído e pensado pela filosofia:

«o cinema talvez apresente uma grande vantagem: precisamente porque lhe faltam centro de ancoragem e horizonte, os cortes que opera não o impediriam de *remontar* o caminho pelo qual a percepção natural desce. Em vez de ir do estado de coisas acentrado à percepção centrada, ele poderia remontar em direcção do estado de coisas acentrado, e aproximar-se dele»⁶⁹⁷

A natureza do dispositivo cinematográfico impele-o a operar, para retomarmos a terminologia de *Mil Planaltos*, uma *desterritorialização*⁶⁹⁸ da percepção natural em direcção das suas condições impessoais, não humanas, numa tentativa de suplantar a ilusão transcendental que ao espacializar o movimento converte o tempo em espaço e de se aproximar por conseguinte de uma percepção total, objectiva, que não se distingue do movimento absoluto de todas as coisas, do mundo inaugural, unívoco e imanente, das *imagens em si*.

Dois cineasta em particular realizaram segundo Deleuze, por vias distintas, este programa de reconquista da imanência nos limites definidos pela imagem-movimento, prosseguindo uma via experimental ou *de jure* que se distanciava do cinema de facto – ou seja, do cinema enquanto arte industrial, composto pelo agenciamento em proporções variáveis de imagens-percepção, imagens-acção e imagens-afecção e pela omnipresença correlativa do esquema sensório-motor.

⁶⁹⁷ IM, p. 85.

⁶⁹⁸ Desterritorialização significa, literalmente, «o movimento pelo qual “se (*on*)” abandona o território» (MP, p. 634). Em termos mais gerais, a desterritorialização dir-se-á de todos os movimentos mediante os quais as coisas ou os seres abandonam os seus eixos pré-definidos e ganham novas capacidades e funções. Neste sentido, poderia aproximar-se a desterritorialização do movimento de «a-fundamento» que a imagem-simulacro instaurava (LS, p. 303) ou até do modo como, para o Deleuze leitor de Kant, o tempo «sai fora dos seus gonços» (Shakespeare) e devém ordinal, libertando-se da subordinação aos pontos cardinais do movimento (CC, pp. 40- 42).

Na obra cinematográfica *Film*, de Beckett, Deleuze encontrou um exemplo especialmente didáctico que lhe permitiu explicar o desaparecimento hipotético e progressivo das três variedades de imagens. Esta extinção consecutiva das três imagens não é porém ainda *real*, efectuando-se mediante um sistema de convenções. A cada tipo de imagem Beckett faz corresponder simbolicamente um ângulo de câmara que determinará uma certa atitude do personagem: na imagem-acção inicial, o personagem filmado de costas encontra-se na rua e, quando a câmara ultrapassa esse ângulo de quarenta e cinco graus, pára de se mover, escondendo assustado o seu rosto e entrando no quarto. Aí, o ângulo de imunidade do personagem relativamente ao ângulo da câmara aumenta para noventa graus e deparamo-nos, de acordo com Deleuze, perante uma imagem-percepção simultaneamente subjectiva (personagem) e objectiva (câmara), mas depressa nos apercebemos que o personagem começa a cobrir os animais, os espelhos e os objectos situados no quarto, de forma a eliminar a possibilidade de uma percepção subjectiva sobre si próprio. Por fim, cobertos todos os objectos, o personagem instala-se á descansado numa cadeira de balouço, fechando os olhos. Só que, eliminada a imagem-percepção, a câmara ultrapassa agora o limite dos noventa graus e tenta aproximar-se do personagem que, assustado, a força a recuar. Quando, no final, a câmara se encontra face ao personagem apercebemo-nos que ela era o duplo do personagem, com uma única diferença: a expressão, que em vez de pânico exhibe atenção. Neste desdobramento, Deleuze pretende encontrar um símbolo da imagem-afecção, «a mais aterrorizante, aquela que ainda subsiste quando todas as outras já foram desfeitas : a percepção de si por si»⁶⁹⁹. Imagem-afecção que só se extinguirá, por sua vez, na imobilidade negra do final do filme, ou seja, na própria morte. Beckett tentaria assim, para Deleuze, reencontrar o mundo de antes do homem, quando as variedades de facto da imagem-movimento ainda não tinham emergido do regime de interacção universal de todas as imagens.

O exercício de Beckett é interessante a um nível formal, pois exhibe um desaparecimento consecutivo dos três tipos de imagens que ilumina a própria classificação de Deleuze e indica uma primeira via de superação do regime subjectivo da imagem-movimento. No entanto, tudo se apoia ainda num sistema de convenções, dependendo de nexos causais e simbólicos que Beckett se sentiu na obrigação de

⁶⁹⁹ IM, p. 99.

detalhar num texto anexo⁷⁰⁰. No cinema de Vertov, Deleuze encontrou uma forma completamente diferente de proceder: já não pela utilização de convenções mas por uma exploração das propriedades intrínsecas do médium, ou seja, por uma utilização experimental da arte da montagem.

A montagem é a operação cinematográfica que, agenciando as imagens-movimento, nos dá uma perspectiva sobre o Todo do filme, indicando uma transformação qualitativa na duração que complementa o recorte da translação das partes no espaço efectuado pelo enquadramento. A montagem fornece assim, no regime da imagem-movimento de que nos ocupamos pelo momento, uma *imagem indirecta do tempo*⁷⁰¹. O tempo, que Deleuze considera, à maneira de Bergson, como criação incessante do novo e como multiplicidade qualitativa, não é atingido directamente pela imagem-movimento quando a compreendemos enquanto *plano*, e é somente pela operação da montagem que ganhamos um acesso indirecto a essa dimensão⁷⁰². Deleuze estudará, na *Imagem-Movimento*, quatro grandes escolas de montagem: a americana, que se caracteriza pela sua tendência orgânica (Griffith); a soviética, de pendor dialéctico (Eisenstein); a francesa (sublime quantitativo de Gance) e a alemã (expressionismo e sublime dinâmico de Murnau e Lang)⁷⁰³. Combinadas com as variedades da imagem-movimento, estas escolas de montagem definirão para Deleuze o cinema anterior à II Guerra Mundial, período temporal a que é consagrado o primeiro volume do díptico sobre o cinema. Malgrado a sua diversidade – de que Deleuze extrai pacientemente importantes desenvolvimentos filosóficos que nunca se limitam a uma relação de ilustração entre as imagens e os conceitos – esta época do cinema comunga para o filósofo francês de uma característica que a uniformiza: o tempo é induzido a partir da *montagem* de imagens-movimento e dele não obtemos portanto senão uma representação indirecta.

O cinema de Dziga Vertov apresenta todavia uma espécie de passagem ao limite da própria imagem-movimento e Deleuze perspectivou nos seus filmes a prossecução

⁷⁰⁰ Cf. Samuel Becket, *Comédies et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

⁷⁰¹ IM, p. 47.

⁷⁰² É talvez por esta a razão que Deleuze reserva, no glossário proposto no fim do primeiro volume, a designação de imagem-movimento ao «conjunto acentrado de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros», ou seja, ao primeiro sistema de referência de imagens, quando estas ainda não se actualizaram nas suas variedades de facto e que só a operação da montagem permite, em graus diferentes que dependem dos filmes concretos, restaurar. E, em última análise, só a montagem permite distinguir a percepção natural da percepção cinematográfica. Cf. IM, p. 291.

⁷⁰³ Cf. IM, pp. 46-82.

por meios estritamente cinematográficos da sua filosofia da imanência e da sua teoria da arte como «severo exercício de despersonalização» e empirismo transcendental. Vertov utiliza as técnicas de montagem, aceleração, *ralenti* e sobreimpressão de fotogramas para instaurar uma relação entre pontos do espaço que uma percepção humana não poderia nunca alcançar, e da qual resulta a construção de um olho cinematográfico - «Cine-olho»⁷⁰⁴ - que se desembaraça do ponto de vista centrado que define a percepção humana e mergulha directamente nas próprias coisas, no sistema de variação universal de todas as imagens:

«O que faz a montagem, segundo Vertov, é conduzir a percepção às coisas (*porter la perception dans les choses*), colocar a percepção na matéria, de tal forma que qualquer ponto do espaço percebe ele próprio todos os pontos sobre os quais age ou que agem sobre ele, seja qual for a extensão dessas acções e reacções»⁷⁰⁵

Para Deleuze, a utilização criativa e o agenciamento de fotogramas em *O homem da câmara de filmar* (1929) não constituem um simples regresso à fotografia tal como a entende Bergson – ou seja, enquanto corte imóvel na duração – mas a realização do próprio «programa materialista do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*: o em-si da imagem»⁷⁰⁶. Ao exhibir a percepção pura já tirada no interior das coisas e para todos os pontos do espaço, Vertov teria alcançado a condição genética da percepção, o seu elemento diferencial ou princípio de variação. A percepção pura e apenas hipotética de Bergson torna-se nas imagens de Vertov uma percepção que o cinema pode experimentar. Experimentar não significa contudo desvelar. O mundo inaugural, que Cézanne descrevia poeticamente como «madrugada de nós mesmos» ou «caos irisado», é em Vertov objecto de uma *construção*:

«Não é de espantar que tenhamos de o construir pois ele só é dado ao olho que não temos. Só graças a um forte *parti pris* Mitry pode denunciar uma contradição que ele não

⁷⁰⁴ IM, p. 116.

⁷⁰⁵ IM, p. 117.

⁷⁰⁶ IM, p. 118.

ousaria porém censurar num pintor : a pseudo-contradição entre a criatividade (da montagem) e a integridade (do real)»⁷⁰⁷

A criatividade da montagem não destrói a integridade do real. Pelo contrário, ao superar as limitações de uma percepção demasiado humana, Vertov utiliza as potencialidades do cinema para nos dar a ver um mundo desconhecido, mais intenso e profundo, mas não menos real. Da mesma forma que Bacon atingia uma verdade mais profunda do modelo pela utilização de técnicas picturais que prescindiam da semelhança e ultrapassavam uma concepção unicamente superficial da realidade, o cineasta russo inventa uma técnica de montagem em que a noção de intervalo entre duas imagens é inteiramente reconfigurada: deixando de prefigurar o elemento humano que se inscreve entre uma percepção recebida e uma acção executada – composição orgânica das imagens-movimento – e instituindo antes uma relação de contiguidade entre duas imagens longínquas e incomensuráveis, o intervalo confunde-se agora com todos os pontos da matéria, que se tornam *de direito* dispositivos de visão. Vertov acede deste modo, segundo Deleuze, a um «“negativo do tempo” e só conhece como todo o universo material e a sua extensão»⁷⁰⁸. O «olho que nós não temos», o «olho que temos de construir», revela-se o olho da própria matéria, mediante um processo intensivo de despersonalização que reencontra o plano de imanência enquanto regime de variação universal de todas as imagens.

O cinema experimental americano (Brakhage, Michael Snow, Belson et Jacobs, Landow) herdará para Deleuze do filão descoberto por Vertov. Trata-se de uma tendência importante da imagem-movimento, que não poupará meios na busca de um estado gasoso da percepção, da fulguração de uma percepção molecular. Nela, o cinema define-se como «agenciamento maquínico de imagens-matéria»⁷⁰⁹ e a relação que estabelece com o plano de imanência é considerada por Deleuze em termos estritamente *materiais*, o que a aproxima da percepção induzida por experiências farmacológicas, onde se «desata a percepção do “fazer”» e «se substitui as percepções sensório-motoras por percepções ópticas e sonoras puras» com o intuito de «fazer *ver os intervalos moleculares*, os buracos nos sons, nas formas e até nas águas; mas também neste mundo

⁷⁰⁷ IM, p. 117.

⁷⁰⁸ IM, p. 118.

⁷⁰⁹ IM, p. 123.

parado e através desses buracos no mundo, *fazer passar linhas de velocidade*»⁷¹⁰. Prenunciando já, a vários títulos, o regime da imagem-tempo, este cinema torna visíveis forças que não o são, aflorando o imperceptível e aproximando-se das condições transcendentais da percepção, recriando o mundo do movimento infinito que a representação e o esquema sensório-motor tendem a ocultar, o *spatium* intensivo que *Diferença e Repetição* procurava pensar⁷¹¹.

Esta tendência experimental do cinema conhece, malgrado a sua imensa importância artística, uma expressão reduzida no âmbito do cinema enquanto arte industrial ou de massas. À época, Eisenstein condenava já o «formalismo» de Vertov. A maioria dos filmes não se preocupa em puxar os limites da imagem-movimento em direcção da terra incógnita de uma percepção já inscrita no coração das coisas, limitando-se a agenciar as três variedades da imagem-movimento de acordo com as regras de uma montagem predominantemente orgânica e em perfeita concordância com o esquema sensório-motor teorizado por Bergson. No entanto, como tão bem assinalou Paola Marrati, um dos grandes méritos do díptico de Deleuze reside no facto de não se ter contentado em analisar o cinema como ele deveria ser ou poderia ter sido – o cinema «de direito» – mas com o cinema real e com a sua história⁷¹². E se, no nosso comentário, privilegiámos a passagem ao limite da imagem-movimento em Beckett ou Vertov em detrimento dos capítulos consagrados à imagem-acção ou à imagem-afecção, foi por um único motivo: é neles que Deleuze mais se aproxima da noção central da sua filosofia – a imanência. Realce-se, neste sentido, que é a imagem-percepção «pura» que constitui a condição da dedução transcendental de *todas* as variedades da imagem-movimento, pelo que consubstancia uma espécie de grau zero⁷¹³ onde percepção,

⁷¹⁰ IM, p. 123.

⁷¹¹ Cf. PP, p. 109.

⁷¹² Paola Marrati, «Deleuze. Cinéma et philosophie» in AAVV, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 268.

⁷¹³ Deleuze designa este grau zero por «zeroidade (zéroité)» (IT, p. 47) quando, na *Imagem-Tempo*, compara a sua classificação de imagens com a semiótica de Peirce, tal como o fizera já na *Imagem-Movimento* (pp. 100-103). A referência à semiótica de Peirce parece-nos contudo despicienda: é a teoria das imagens de Bergson, tal como exposta em *Matéria e Memória*, que funciona como o eixo fundamental em torno do qual se erguem as fundações do ensaio de Deleuze e a semiótica de Peirce desempenha um papel unicamente complementar: classificar mais detalhadamente os signos de composição e de génese de cada imagem. Note-se no entanto que a definição deleuzeana de signo se distingue da de Peirce: «é uma imagem particular que reenvia para um tipo de imagem, quer do ponto de vista da sua composição binária quer do ponto de vista da sua génese» (IT, p. 48). Cada uma das noções de imagem apresentará, no mínimo, dois signos de composição e um signo de génese, signos que apesar de serem criados à luz da classificação de Peirce são profundamente adaptados e reconfigurados. Por fim, importa notar que o papel diminuto atribuído por Deleuze a Peirce se acentua à medida que se avança na leitura dos *Cinemas*, onde a sua invocação se vai progressivamente esboroando.

imagem e matéria coincidem antes de se reportarem ao intervalo de movimento que as declinará em percepção de percepção, percepção de acção, percepção de afecção ou de percepção de relação. Concomitantemente, é pelo facto do cinema de Vertov exhibir, segundo Deleuze, a instância ou o signo genético da imagem-percepção (o *engrama*), que se torna possível interpretar *O homem da câmara de filmar* como a construção de um plano de imanência que realiza o programa materialista do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, o universo das imagens *em si*. Por outras palavras, Deleuze recusa estabelecer hierarquias inamovíveis no *corpus* de filmes com que trabalha – quer no interior do regime da imagem-movimento quer, como veremos no próximo capítulo, entre este último e o regime da imagem-tempo – o que não lhe impede de organizar determinadas «afinidades electivas» entre determinados cineastas e os problemas da sua própria filosofia, a começar pelo da imanência, vertigem para a qual tende todo seu pensamento e objecto de uma verdadeira *perseguição*⁷¹⁴.

Esta primeira aproximação entre imagem e imanência na economia interna da *Imagem-Movimento* não esgota todavia a multiplicidade do problema, pois a relação entre a teoria das imagens cinematográficas e a filosofia da imanência de Deleuze conhecerá importantes desenvolvimentos no segundo volume dos *Cinemas*, a *Imagem-Tempo*, que se focaliza nas mutações ocorridas no cinema após a II Guerra Mundial. Aí, não só a teoria da imagem de Deleuze se complexifica, elevando-se a uma «potência» até então desconhecida como resultado do encontro com os novos materiais fílmicos, como a imanência se reveste de aspectos até então deixados na sombra, ganhando uma dimensão propriamente *espiritual e temporal*. A leitura da *Imagem-Tempo* mostrará então, de maneira retrospectiva, como a conquista do plano de imanência por Dziga Vertov era apenas relativa e que só no cinema do pós-II Guerra Mundial se reúnem as condições para a sua determinação integral.

A imagem-tempo não constitui apenas uma nova variedade de imagens cinematográficas, mas inaugura um regime onde as condições do médium são radicalmente reconfiguradas, e onde o tempo e o pensamento se tornam o horizonte primacial das imagens. Mais precisamente, na imagem-tempo, Deleuze entreviu um eco cinematográfico da imagem do pensamento que a sua filosofia não cessou de tentar

⁷¹⁴ Cf., por exemplo, a formulação – na sua sintaxe quebrada e improvisada - do curso de 11/11/1982: «eu diria, hoje, que o plano de imanência sem eixo, sem corpos sólidos, sem direita nem esquerda, etc, o mundo das imagens-movimento, o mundo das imagem-movimento em estado puro, de uma certa forma, estamos sempre a persegui-lo. Não paramos de...A sua perseguição porquê? Seria uma questão, saber porquê? Talvez porque temos a sensação que compreenderíamos muitas coisas se o atingíssemos».

elaborar, sob a forma de um confronto com o impossível e com o impensado a partir do qual cintila a possibilidade de começarmos a pensar. É para esse continente, prodigiosamente instável e complexo, que teremos agora de nos inclinar.

IV – A imagem-tempo e o pensamento do impensado

O segundo volume do díptico sobre o cinema, a *Imagem-Tempo*, é construído segundo uma lógica que a vários títulos se distingue da do livro precedente. Ao nível da sua organização, por exemplo, Deleuze já não procede a uma dedução/especificação dos diferentes tipos de imagens a partir do plano de imanência (regime de variação universal da imagem-movimento), concentrando-se antes numa mutação das imagens do cinema que coincide com o fim da II Guerra Mundial⁷¹⁵ e transforma profundamente as condições do médium cinematográfico. Esta mutação muda de forma radical as regras do jogo e a nova bateria de conceitos criada por Deleuze nem sempre se articula facilmente com os do regime anterior. Uma segunda diferença de monta entre os dois volumes é o desaparecimento quase completo, na *Imagem-Tempo*, do paralelo que em 1983 se estabelecia entre as imagens do cinema e as imagens *tout court*: a ontologia das imagens de Deleuze, que no primeiro volume se revestia de contornos cosmológicos e era passível de ser pensada no quadro de uma história natural, dá lugar a uma meditação que parece incidir exclusivamente sobre o cinematógrafo. Estas diferenças não maculam, contudo, a coerência do projecto de Deleuze, que deve ser objecto de uma reconstrução paciente e de uma análise que restitua passo a passo as ligações entretecidas entre a teoria da imagem-tempo e os aspectos centrais da sua obra que, por virtude da sua efectuação cinematográfica, aí recebem um novo fôlego: uma filosofia do tempo não cronológico, virtual; a criação de uma nova imagem do pensamento; e o traçado de um plano de imanência como «possibilidade do impossível»⁷¹⁶, vertigem de um impensado a partir do qual se designa a mais alta potência do pensar.

A teoria da imagem proposta em 1985 é, neste sentido, e numa parte não despreciada, irredutível à apresentada no primeiro volume – e devemos por isso lê-la menos como uma nova variedade de imagens do que como um novo *regime*, submetido aos seus próprios princípios –, o que não significa que a relação entre as duas não se

⁷¹⁵ No entanto, a fractura entre os dois regimes não é monolítica, variando para Deleuze consoante os países: «por volta de 1948, a Itália; de 1958, a França; de 1968, a Alemanha» (IM, p.284).

⁷¹⁶ QP, p. 59.

deixe determinar⁷¹⁷. Antes de nos debruçarmos sobre as componentes da imagem-tempo convém portanto analisar a delicada e complexa transição entre os dois regimes⁷¹⁸. Para esse fim, propomo-nos extrair duas linhas de argumentação distintas que, embora se entretaçam e se misturem no texto de Deleuze, são passíveis de uma distinção de direito. A primeira diz respeito ao concreto das obras, à evolução dos materiais fílmicos com que Deleuze trabalha, e sobre os quais prossegue o «ensaio de classificação de imagens e de signos»⁷¹⁹ que orienta como problema explícito o seu encontro com o cinema. A segunda, não menos importante, releva de uma filosofia da imagem de inspiração bergsoniana que, se se apoia nos filmes como singularidades em torno das quais se constitui, pode ser recolhida com uma certa autonomia no comentário que a *Imagem-Tempo* oferece de *Matéria e Memória*. Neste gesto, não fazemos mais do que abordar o problema da passagem da imagem-movimento à imagem-tempo à luz do principal lance heurístico de que Deleuze se serve nos *Cinemas*: a aliança estratégica entre a imagem cinematográfica e a imagem bergsoniana, entre o cinema e a filosofia.

O volume sobre a *Imagem-Movimento* terminava com um capítulo dedicado à crise da imagem-acção e analisava de que maneira o cinema de Hitchcock introduzia uma imagem-mental ou «imagem-relação»⁷²⁰. Deleuze sublinhava, cautelosamente, que quer a imagem-afecção quer a imagem-acção apresentavam já determinados elementos de uma dimensão mental (como, por exemplo, no encadeamento imparável dos raciocínios nas «screwball comedies» de Ernst Lubitsch), mas que na imagem-mental se estabelecia com o pensamento uma relação radicalmente diferente, mais directa:

«É uma imagem que toma por objectos *de* pensamento, objectos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objectos da percepção têm uma existência própria fora da percepção. É uma imagem que toma por objecto as relações, actos simbólicos, sentimentos

⁷¹⁷ Cf. IT, p. 50.

⁷¹⁸ A passagem da imagem-movimento à imagem-tempo instituiu-se, na recepção crítica dos *Cinemas*, como um dos alvos privilegiados pelos comentadores, que não tardaram em relevar as aparentes contradições de que parece enfermar o projecto de Deleuze. Foi o caso, nomeadamente, do artigo célebre de Jacques Rancière, «D'une image à l'autre? Deleuze et les deux âges du cinéma» in *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, pp. 145-163, que procura exhibir a insuficiência teórica da periodização proposta por Deleuze, bem como da coerência do seu projecto. Para uma resposta possível a Rancière cf por exemplo, Dork Zabunyan, «Scottie ou Irène? Rancière dans l'entre-deux de L'image-mouvement et de L'image-temps» in *Les cinémas de Gilles Deleuze*, Paris, Bayard, 2011, pp. 43-70. A complexidade da transição deu inclusive lugar a obras dedicadas unicamente a esse problema, como a de Suzanna Hême de Lacotte, *Deleuze: philosophie et cinéma. Le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*, Paris, L'Harmattan, 2001.

⁷¹⁹ IM, p. 7.

⁷²⁰ IM, p. 274.

intelectuais (...) Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, directa, completamente distinta da das outras imagens»⁷²¹

Em filmes como *A Corda* (1948), *Vertigo* (1958) ou *Janela Indiscreta* (1954), o sistema de percepções, acções e afecções deixa de valer por si, subordinando-se agora a uma teia de relações que, de acordo com a definição deleuzeana de empirismo, prevalecerá sobre o conjunto dos seus termos considerados individualmente⁷²². Este primado da relação modifica a natureza da imagem e relega para uma função secundária os aspectos tradicionais do filme policial: no cinema de Hitchcock, será menos importante saber quem é o culpado (*whodunit*) do que introduzir um elemento arbitrário (*McGuffin*) que serve para desenrolar a intriga e abri-la à complexidade dos fios que a entretecem, transformando o conjunto do filme numa longa e intrincada hipótese especulativa, ou seja, numa experiência de pensamento.

Deleuze formula duas interpretações possíveis para a conquista da dimensão do pensamento pela nova imagem, conquista que coincide com uma crise geral da imagem-acção de que recolhe pacientemente os indícios⁷²³. Por um lado, ela pode ser lida como o gesto que completa o sistema da imagem-movimento: «poder-se-ia dizer de Hitchcock que ele acaba (*achève*), que ele completa todo o cinema ao empurrar a imagem-movimento até ao seu limite»⁷²⁴. Por outro, será simultaneamente legítimo perspectivar, nesta operação, o anúncio de uma «mutação» do cinema que não diz unicamente respeito à sua forma, mas à sua própria *matéria*, à sua própria *substância*⁷²⁵, e foi esta a interpretação dos cineastas da *nouvelle vague*, para quem a nova imagem «era suficiente para destruir todo o sistema, para separar a percepção do seu prolongamento motor, a

⁷²¹ IM, p. 268.

⁷²² Deleuze recusa, desde o seu ensaio sobre Hume, a definição clássica do empirismo como subordinação do inteligível ao sensível, preferindo-lhe um postulado menos evidente: o empirismo seria a filosofia segundo a qual as relações seriam exteriores aos seus termos (ES, p. 109). Cf. também D, p. 69.

⁷²³ São factores de ordem diversa, políticos, económicos, sociais e estéticos, que tornam possível o aparecimento da nova imagem sem porém a constituir (IT, p. 10), pelo que formam as suas condições preliminares, ou de facto, que deverão ser complementados por um princípio propriamente transcendental. No final da *Imagem-Movimento*, Deleuze enumera cinco destes factores: 1) situação dispersiva da imagem, que perde o seu envelope globalizante; 2) ligações ténues entre as imagens, quer ao nível da narrativa quer da articulação (*raccord*) entre duas imagens; 3) a forma passeio ou deambulação (*balade*) substitui a acção ou situação sensorio-motora; 4) tomada de consciência do estatuto da imagem enquanto cliché; 5) denúncia de um *complot* ou conspiração como forma de poder que regula e organiza a circulação das imagens. Cf. IM, pp. 277-284.

⁷²⁴ IM, p. 276.

⁷²⁵ Cf. IM, p. 290.

acção do fio que a unia a uma situação, a afecção da aderência ou da pertença aos personagens»⁷²⁶.

Se o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa serão os estandartes deste novo cinema é no próprio Hitchcock que Deleuze reconhece os primeiros indícios do novo tipo de imagens. Na *Janela Indiscreta*, uma das obras-primas do realizador americano, um homem em cadeira de rodas e confinado ao espaço do seu apartamento observa com a ajuda de uns binóculos a vida dos vizinhos que moram em frente. Deleuze lê aí o princípio de constituição das imagens que definirão o cinema do pós-guerra: na imobilidade do herói tornado simples espectador, *a ruptura do esquema sensório-motor*; ruptura que, por sua vez, induzirá uma contemplação forçada donde resultam as *imagens ópticas e sonoras puras* que daí em diante tomarão conta dos ecrãs⁷²⁷. Se, no regime da imagem-movimento, era o esquema sensório-motor que recortava relativamente a um intervalo de movimento as três variedades da imagem, *especificando-a*, doravante o elo entre uma percepção e uma acção será quebrado, e desse interstício surgirão imagens que transformam a «matéria inteligível»⁷²⁸ do cinema, matéria que fica sujeita a um outro tipo de *condições*: a imagem-movimento dá lugar à imagem-tempo, e nesta passagem a essência do cinema modificou-se.

Esta ruptura não se confunde com a passagem ao limite da imagem-movimento a que se assistia no cinema experimental de Dziga Vertov: enquanto o cineasta russo *abolía* simplesmente o intervalo entre duas imagens constitutivo da subjectividade humana, imiscuindo-o em todos os pontos do espaço e tornando-o co-extensivo à totalidade das imagens-movimento-matéria-luz, no cinema de Hitchcock e do pós-guerra o esquema sensório-motor «não se exerce mais, mas também não é superado, ultrapassado. *Ele é quebrado a partir de dentro (brisé du dedans)*. Isto quer dizer que as percepções e as acções já não se encadeiam, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem»⁷²⁹. Perante as imagens ópticas e sonoras puras que definem o novo cinema, os personagens perdem a sua capacidade de acção e, em Rossellini ou Godard, herdeiros directos do cineasta inglês, erram pela cidade e pelos campos, como em *Europa 51* (1952) ou *Pedro o Louco* (1965), respectivamente. No entanto, a ruptura introduzida nos personagens e nas imagens não se reveste de um valor unicamente

⁷²⁶ IM, p. 289.

⁷²⁷ Cf. IM, p. 276.

⁷²⁸ IT, p. 347.

⁷²⁹ IT, p. 58 (nós sublinhamos).

negativo: a percepção já não se prolonga em acção mas, em compensação, convoca e atinge a dimensão do pensamento⁷³⁰, fazendo a imagem passar a uma «potência superior»⁷³¹. Desembaraçados das imagens sensório-motoras, que apenas extraem da realidade os aspectos que tornam possível uma acção pragmática – e que Deleuze aproxima, num novo comentário de Bergson, da própria definição de *cliché*⁷³² – os personagens deste novo cinema acedem a uma função de vidência (*voyance*)⁷³³, ou seja, a um exercício das faculdades que *Diferença e Repetição* teria qualificado de extremo e no qual se configura uma *nova imagem do pensamento*. Inserida entre o regime da imagem-movimento e o regime da imagem-tempo, a imagem-mental de Hitchcock serve, nos *Cinemas*, como o termo médio que progressivamente *insinua o pensamento na imagem* e prepara a entrada do dispositivo cinematográfico na sua estação noética e espiritual.

As imagens ópticas e sonoras puras não se deixam deduzir da *especificação* que o esquema sensório-motor operava no regime da imagem-movimento, nem da sua simples abolição tal como fora praticada por um certo cinema experimental, mas de uma ruptura que lhes é *interior*. Por outro lado, os vários factores que concorrem para uma crise da imagem-acção são avançados unicamente a título de condições de facto e são insuficientes para constituir a nova imagem⁷³⁴. Deleuze procurará então, de acordo com o método do empirismo superior, formular a condição transcendental que fornece o princípio genético de produção das novas imagens⁷³⁵. Se, no volume anterior, era o regime de variação universal da imagem-movimento-matéria-luz que desempenhava essa função, após a II Guerra Mundial o cinema sofre, como vimos, uma mutação que é

⁷³⁰ Cf. IT, pp. 9-10.

⁷³¹ A compreensão da imagem em termos de *potência* tinha sido anunciada desde IM a propósito de Eisenstein (IM, p. 54) e é retomada por Deleuze aquando da passagem da imagem-movimento à imagem-tempo.

⁷³² IT, p. 32: «Um cliché é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, apenas percebemos aquilo que nos interessa perceber, ou melhor aquilo que temos interesse em perceber, em função dos nossos interesses económicos, das nossas crenças ideológicas, das nossas exigências psicológicas. Habitualmente, nós percebemos unicamente clichés».

⁷³³ Para Deleuze, o personagem do novo cinema «ganhou em vidência (*voyance*) aquilo que perdeu em acção ou reacção» (IT, p. 356).

⁷³⁴ Cf. IT, p. 10. A II Guerra Mundial, por exemplo, é um factor que contribuiu para a criação das novas imagens, mas, por si só, é incapaz de explicar a mutação do médium cinematográfico, na medida em que «a história é somente o conjunto das condições quase negativas que tornam possível a experimentação de qualquer coisa que escapa à história» (PP, p. 144). Este «qualquer coisa» releva, na filosofia de Deleuze, da ordem do *devenir*.

⁷³⁵ Para um estudo que aplica o método do empirismo transcendental deleuzeano às imagens do cinema cf. Serge Cardinale, *Deleuze au cinema, Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010.

indissociável da constituição de uma «nova substância»⁷³⁶ e que, por via de um efeito retroactivo, poderá então ser compreendida como a verdadeira essência do cinema⁷³⁷. Esta nova substância ou «matéria inteligível» é o próprio tempo. Na *Imagem-Movimento* Deleuze advertia desde logo que:

«O planos das imagens-movimento é um bloco de espaço-tempo, uma perspectiva temporal, mas, a esse título, ele é *uma perspectiva sobre um Tempo real que de forma nenhuma se confunde com o plano ou o movimento*. Estamos portanto autorizados a pensar que existem imagens-tempo, capazes de apresentar elas próprias todo o tipo de variedades»⁷³⁸

«Perspectiva sobre um tempo real», a imagem-movimento acedia ao tempo *indirectamente*, por intermédio da montagem como composição orgânica, e mesmo o plano de imanência de variação de todas as imagens construído por Vertov – que Deleuze lia como uma tentativa de remontar ao campo transcendental *da imagem-movimento* – só se instaurava mediante um espécie de negação da dimensão temporal, pois aí o tempo era concebido como a *derivada* da equação visual e primitiva do movimento⁷³⁹. Ao invés, os cineastas do pós-guerra, entre os quais se destacam Welles, Rossellini, Godard, Resnais ou Ozu, criam imagens que exprimem o tempo directamente, *imagens-tempo* que invertem a subordinação do tempo ao movimento e descobrem num tempo não cronológico a condição transcendental do movimento. Esta capacidade que o cinema dispõe de apresentar directamente o tempo estaria, segundo Deleuze, inscrita desde os seus primórdios no próprio médium, mas sob o estatuto paradoxal de uma *promessa por inventar*, sujeita à temporalidade do futuro anterior: «a imagem-tempo é o fantasma que desde sempre assombrou o cinema, mas era necessário que o cinema moderno desse um corpo a esse fantasma»⁷⁴⁰. Trata-se de uma condição *virtual*, que deve ser compreendida na acepção exacta de que este conceito se reveste no sistema de Deleuze, e que a fórmula de Proust utilizada ao longo da sua obra permite

⁷³⁶ IM, p. 290.

⁷³⁷ IT, p. 61: «De acordo com uma fórmula de Nietzsche, nunca é no seu início que qualquer coisa de novo, que uma arte nova, pode revelar a sua essência, mas, aquilo que ela era desde o início, só pode ser revelado num desvio da sua evolução».

⁷³⁸ IM, p. 101.

⁷³⁹ Sobre o plano de imanência vertoviano como «negativo do tempo» cf. IM, p. 118 e IT, p. 58, nota 21.

⁷⁴⁰ IT, p. 59.

precisar: «real sem ser actual, ideal sem ser abstracta»⁷⁴¹. Assim, se historicamente a imagem-movimento precede a imagem-tempo, no plano das suas condições transcendentais ou de direito será a imagem-tempo que se revela como o elemento genético da imagem-movimento: «era necessário o moderno para *reler* todo o cinema como já feito de movimentos e de falsos *raccords*»⁷⁴². A imagem-tempo não é para Deleuze nem mais bela nem mais profunda que a imagem-movimento, mas por seu intermédio atinge-se o tempo transcendental que preside à constituição do tempo sob a sua forma empírica na imagem-movimento⁷⁴³. E é apenas sob esta condição que ganha sentido a afirmação, aparentemente contraditória, que nela se realiza a essência do cinema.

Esta liberação do tempo relativamente ao movimento constitui, para Deleuze, a principal diferença entre o cinema clássico da imagem-movimento e o cinema moderno da imagem-tempo, e o nosso autor tentará, num *tour de force*, estabelecer uma analogia com um processo que teria sido efectuado pela filosofia e de que encontramos a narrativa em diversos lugares da sua obra⁷⁴⁴. Para os antigos, o tempo era o número do movimento, a instância independente que o permitia medir, como na *Física* de Aristóteles, mas, na interpretação de Deleuze, a filosofia de Kant teria abalado definitivamente esta concepção: aí, o tempo «já não se reporta ao movimento que mensura, mas o movimento ao tempo que o condiciona»⁷⁴⁵. Segundo o verso de Shakespeare que o ilustra, e que poderia servir de epígrafe a toda a filosofia transcendental de Deleuze, «o tempo saiu dos seus gonzos»⁷⁴⁶, dos seus eixos, cessando de se organizar cardinalmente para se tornar uma potência ordinal, uma forma pura e vazia. Não mais reportado a um movimento cíclico (celeste ou meteorológico), o tempo devém «uma pura linha recta, tanto mais misteriosa que ela é simples, inexorável,

⁷⁴¹ B, p. 99, DR, p. 269.

⁷⁴² IT, p. 59 (nós sublinhamos). No prefácio à edição americana da *Imagem-Tempo* Deleuze acentua claramente esta precedência da imagem-tempo relativamente à imagem-movimento: «devemos procurar já no cinema de antes da guerra, e até no mudo, o trabalho de uma imagem-tempo muito pura que não cessou de esburacar (*percer*), reter ou englobar a imagem-movimento» (RF, p. 331), afirmação que torna evidente que os dois regimes de imagens correspondem menos, *stricto sensu*, a duas idades do cinema, do que a duas tendências «estilísticas» que podem emergir a qualquer momento da história do médium ou, inclusive, no interior do mesmo filme (o que não impede que, segundo o argumento de Deleuze, a II Guerra Mundial tenha de facto *contribuído* para o aparecimento de uma imagem-tempo, pois a ruptura que induz no cinema conduzirá a uma releitura da sua história).

⁷⁴³ Cf. IT, p. 354.

⁷⁴⁴ Por exemplo, em DR, p. 119; CC, p. 40; RF, p. 328.

⁷⁴⁵ CC, p. 41.

⁷⁴⁶ Shakespeare *apud* Deleuze, CC, p. 40, DR, p.119.

terrível»⁷⁴⁷, mas que devemos ter o cuidado de não confundir com uma simples sucessão pois «não é a sucessão que define o tempo, mas o tempo que define como sucessivas as partes do movimento que nele são determinadas»⁷⁴⁸. O tempo sob a sua forma empírica, cronológica, sucessiva, não desaparece, mas subsiste a título de ilusão bem fundada, objectiva, e depende agora de uma instância genética mais profunda, de um tempo transcendental ou virtual que *Diferença e Repetição* declinara em três sínteses e que *Lógica do Sentido* simplificava em torno de uma oposição entre Chronos, o tempo dos corpos e dos estados de coisas, onde «só o presente existe no tempo», e Aiôn, o tempo do infinitivo, tempo do «devir que se divide infinitamente em passado e em futuro, esquivando sempre o presente»⁷⁴⁹.

De acordo com a analogia traçada por Deleuze, «é possível que o cinema tenha feito por sua conta a mesma experiência, a mesma inversão, em condições mais rápidas»⁷⁵⁰. Mas de que forma precisa? Para que o movimento se deixe medir pelo tempo é necessário que se apresente *normalmente*, isto é, que seja possível reportá-lo a um centro de revolução, de equilíbrio ou de observação para um espectador⁷⁵¹. Ora, para Deleuze, o cinema moderno desfaz-se destes eixos de orientação, promovendo uma multiplicação de movimentos anormais, aberrantes ou paradoxais, e que já não se deixam medir. Por via de consequência, o tempo, até então objecto de uma representação indirecta, pode agora surgir directamente:

«Se o movimento normal se subordina o tempo de que nos dá uma representação indirecta, o movimento aberrante testemunha por uma anterioridade do tempo que nos apresenta directamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, do falso *raccord* das próprias imagens»⁷⁵²

O cinema moderno apropria-se do tempo como nova matéria da imagem, tornando-o objecto de uma experiência sensível. Deleuze cita a este propósito Jean-Louis Schefer, para quem «o cinema é a única experiência na qual o tempo me é dado

⁷⁴⁷ CC, p. 40.

⁷⁴⁸ CC, p. 41.

⁷⁴⁹ LS, p. 14.

⁷⁵⁰ RF, p. 329.

⁷⁵¹ Cf. IT, p. 53.

⁷⁵² IT, p. 54.

como uma percepção»⁷⁵³ e Tarkovsky, que almejava para o cinematógrafo a capacidade de «fixar o tempo nos seus índices perceptíveis pelos sentidos»⁷⁵⁴. Se, no regime da imagem-movimento, existiam já movimentos aberrantes, a sua recuperação por uma «linha de universo» mantinha-os subordinados ao esquema sensório-motor, tornando-os relativos. No cinema moderno, pelo contrário :

«o movimento já não é simplesmente aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como a sua causa directa. “O tempo sai dos seus gonzos”: ele sai dos gonzos que lhe atribuíam as condutas no mundo, mas também os movimentos do mundo. Já não é o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. À relação *situação sensório-motora* → *imagem indirecta do tempo* substitui-se uma relação não localizável *situação óptica e sonora pura* → *imagem-tempo directa*»⁷⁵⁵

Tudo se passa então, para Deleuze, como se no decurso da evolução do cinema moderno – ruptura do esquema-sensório-motor e conseqüente aparição de situações ópticas e sonoras puras, proliferação de movimentos aberrantes, nova concepção do intervalo entre as imagens – tivesse sido construída e *dada a ver* uma condição transcendental mais «profunda» de que dependeria o próprio regime de variação universal das imagens-movimento-matéria-luz. Esta condição seria o próprio tempo, um tempo não cronológico como «todo, como “abertura infinita”, como anterioridade sobre qualquer movimento normal definido pela motricidade»⁷⁵⁶. A imagem teria passado a uma potência superior, apoderando-se de uma dimensão temporal: «a imagem-movimento não desapareceu, mas existe apenas como primeira dimensão de uma imagem que não cessa de crescer em dimensões»⁷⁵⁷. Do ponto de vista da *Imagem-Tempo*, Deleuze lê agora as imagens do cinema clássico como imagens «apenas» actuais, ou seja, como apresentando o tempo segundo uma forma empírica, e as imagens do cinema moderno como imagens virtuais⁷⁵⁸, num postulado que infirma a ideia segundo a qual a imagem cinematográfica «se encontraria no presente»⁷⁵⁹. Esta última,

⁷⁵³ Schefer *apud* Deleuze, IT, p. 54.

⁷⁵⁴ Tarkovsky *apud* Deleuze, IT, p. 61.

⁷⁵⁵ IT, p. 58-59.

⁷⁵⁶ IT, p. 54.

⁷⁵⁷ IM, p. 34.

⁷⁵⁸ Cf. IT, p. 59.

⁷⁵⁹ IT, p. 54 e p.138.

a ser verdadeira, obrigaria a que do tempo, no cinema, apenas pudéssemos ter uma representação indirecta, como fruto da montagem das imagens. Mas duas grandes razões invalidam-na, dando conta, simultaneamente, da existência de um tempo virtual irreduzível ao tempo empírico e da capacidade que o cinema teria de o capturar. Por um lado, e de acordo com a filosofia do tempo de Deleuze, o presente transporta sempre consigo um passado puro que o *faz passar*⁷⁶⁰ e que não se reduz a um antigo presente (segunda síntese passiva de *Diferença e Repetição*, que se inspirava directamente de Bergson), e de um futuro que não é simplesmente um presente porvir (terceira síntese passiva, dita do «eterno retorno», que assegura a irrupção do novo); por outro lado, as imagens do cinema moderno ganham elas próprias uma espessura temporal e o presente torna-se o limite inapreensível de uma imagem que oscila entre o passado e o futuro (como nas sequências célebres de *Citizen Kane* [Orson Welles 1941], onde a profundidade do plano em que o protagonista se movimenta não representa uma terceira dimensão do espaço, mas uma região do próprio tempo, de um *passado puro* que não se confunde com um antigo presente cronológico⁷⁶¹). No cinema do pós-II Guerra Mundial assiste-se em suma, para Deleuze, a uma exploração cada vez mais concertada das dimensões não cronológicas do tempo, exploração que transforma literalmente a «alma» do cinema e exige «cada vez mais pensamento»⁷⁶². Esta inflexão implica, ao mesmo tempo, uma releitura da época que a precedeu e a redefinição das condições transcendentais do cinema, e sob este novo prisma, como bem notou Alain Ménil, é a imagem-movimento que se situará *aquém* da imagem-tempo, como se nela não se tivessem desposado inteiramente todas as potencialidades do médium⁷⁶³.

A passagem da imagem-movimento à imagem-tempo pode, em segundo lugar, ser considerada sob uma diferente ordem de razões, que apresenta o benefício de nos elucidar sobre a importância súbita que Deleuze confere à temporalização e espiritualização da imagem no cinema moderno. Se o filósofo francês procede nos dois

⁷⁶⁰ É a necessidade de explicar a passagem do tempo que conduz Deleuze a recusar uma concepção unicamente sucessiva e cronológica do tempo e a tentar construir os princípios genéticos e transcendentais que a tornam possível. Cf. DR, p. 108 e ss.

⁷⁶¹ IT, pp. 141-142: «Nesta liberação da profundidade que se subordina agora todas as outras dimensões é necessário ver não só a conquista de um *continuum*, mas o carácter temporal desse *continuum*: é uma continuidade de duração que faz que a profundidade enfurecida (*déchaînée*) seja do tempo, e não mais do espaço. Ela é irreduzível às dimensões do espaço. Quando a profundidade permanecia presa na simples sucessão de planos paralelos, ela representava já o tempo, mas de uma forma indirecta que o mantinha subordinado ao espaço e ao movimento. A nova profundidade, pelo contrário, forma directamente uma região do tempo».

⁷⁶² IM, p. 278.

⁷⁶³ Cf. Alain Ménil, «L'image-temps: une figure de l'immanence ?» in *Iris – Revue de théorie de l'image et du son*, nº 23, Primavera, Paris/Iowa, 1997, p. 171.

volumes sobre o cinema a uma tentativa de classificação de imagens e signos, devemos recordar que este esforço taxonómico não se efectua sem o recurso à figura tutelar de Bergson. Ora, se o argumento da *Imagem-Movimento* se apoiava, em grande parte, numa leitura do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, na *Imagem-Tempo* Deleuze prossegue e aprofunda a leitura da obra-prima de Bergson, concentrando-se agora no segundo e no terceiro capítulo. Nessas páginas, Bergson introduz um novo tipo de imagens – as imagens-recordação (*images-souvenir*) – que, para Deleuze, são irreduzíveis ao plano inicial de imagens-movimento-matéria-luz. E, como sempre, a questão que Deleuze colocará, e que releva da preocupação genética e pós-kantiana que anima toda a sua filosofia, é a seguinte: *donde vêm as novas imagens*, ou seja, como se engendram, quais são as suas condições de direito?⁷⁶⁴

Para o compreender, é necessário ter presente a diferenciação que o segundo capítulo de *Matéria e Memória* introduz na teoria da percepção, distinguindo entre uma percepção sensório-motora ou pragmática, motivada pelas necessidades da acção ou de um objectivo a atingir, e uma percepção atenta, *sur place*, que, em vez de se prolongar numa acção, regressa incessantemente ao mesmo objecto, fazendo-o passar por diferentes planos⁷⁶⁵. Separada do seu prolongamento motor, isto é, de uma imagem-acção, a percepção atenta – que corresponde às imagens ópticas e sonoras puras do novo cinema – encadear-se-á então como uma nova imagem, que se distingue de todas as anteriores por relevar já não da ordem do actual (isto é, do presente) mas do virtual (ou seja, do passado). Bergson designa esta nova imagem por *imagem-recordação*, numa solução que Deleuze adoptará apenas provisoriamente. Na interpretação de Deleuze, se no âmbito do esquema sensório-motor era a imagem-afecção que se vinha inscrever entre uma imagem-percepção e uma imagem-acção, ocupando o intervalo entre uma excitação e uma resposta, neste novo tipo de percepção a imagem-recordação não se limita apenas a *ocupar* o intervalo mas preenche-o efectivamente⁷⁶⁶. Neste processo emerge por conseguinte uma nova dimensão da subjectividade:

⁷⁶⁴ Deleuze reitera na *Imagem-Tempo* um dos principais resultados da reforma a que submetera a noção kantiana de transcendental em *Diferença e Repetição*: as condições de direito são as «condições da própria realidade» (IT, pp. 42-43, nota 8) e não as de uma experiência apenas possível. Sobre a reforma das condições transcendentais cf. o capítulo I.

⁷⁶⁵ Deleuze designa, seguindo Bergson, estes dois tipos de percepção por «reconhecimento (*reconnaissance*) automático ou habitual» e «reconhecimento atento». Cf. IT, p. 62 e MM, pp. 114-116.

⁷⁶⁶ IT, p. 67.

«a subjectividade adquire portanto um novo sentido, que já não é motor ou material, mas temporal ou espiritual : o que se “acrescenta” à matéria e já não o que a distende»⁷⁶⁷

Por outras palavras, o presente *corporal*, sensório-motor, da imagem-movimento abre-se agora à dimensão da memória e do espírito, num aprofundamento das dimensões temporais que torna possível o exercício de novas faculdades e de que podemos encontrar um equivalente, em *Diferença e Repetição*, na passagem de Habitus à segunda e à terceira sínteses passivas ou, se preferirmos a divisão estabelecida em *Lógica do Sentido*, de Chronos, o tempo do presente vivo e dos estados de coisas, a Aiôn, o tempo virtual e não cronológico que se divide até ao infinito em passado e futuro. Como Deleuze observa num dos seus cursos, para Bergson «só existe uma coisa que a matéria não pode explicar, uma única: a memória»⁷⁶⁸. É por esta razão que Bergson introduzia o célebre esquema do cone no terceiro capítulo de *Matéria e Memória*⁷⁶⁹, que servia para mostrar o ponto em que a percepção se articula com a memória, em que a matéria se inscreve no espírito. Concomitantemente, Deleuze, ao prosseguir a sua tentativa de cruzar a imagem cinematográfica com a imagem de Bergson, acrescenta um novo regime de imagens à sua taxonomia, uma imagem-tempo que indicia uma modificação no seio do plano de imanência traçado inicialmente mas que não o desfigura, pois o plano «pode muito bem crescer em dimensões, mas não terá nunca uma dimensão suplementar ao que se passa sobre ele»⁷⁷⁰.

Com efeito, mais do que *acrescentar* uma dimensão ao plano de imanência a imagem-tempo vem, num certo sentido, *completá-lo*, revestindo-o de uma textura temporal e espiritual: ao «thought-experiment» do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, mediante o qual se imaginava uma percepção de direito idealmente separada da memória e se neutralizava a ordem da representação graças à construção de um campo transcendental enquanto regime de variação universal de todas as imagens que se actualizava nas três imagens que definiam *materialmente* a subjectividade, contrapõe-se agora uma imagem-tempo que testemunha da capacidade que o centro de indeterminação dispõe de exprimir directamente um tempo não cronológico, de mergulhar no continente imenso do passado e de aceder, por essa via, a uma função

⁷⁶⁷ IT, p. 67.

⁷⁶⁸ Curso do 7 de Junho de 1983.

⁷⁶⁹ MM, p. 69.

⁷⁷⁰ MP, p. 326.

espiritual e noética da subjectividade. Deste ponto de vista, e contrariando a *estrita* relação cronológica com que podemos ser tentados a compreender as duas imagens⁷⁷¹, imagem-movimento e imagem-tempo são, antes mesmo de encarnarem duas épocas distintas do cinema, as duas metades de uma ontologia das imagens que Deleuze elabora a partir do Bergson de *Matéria e Memória*, ontologia em que a matéria se entrelaça como o espírito numa «procura (*recherche*) cega e tacteante»⁷⁷² e que encontrará o seu *acme* no conceito de imagem-cristal, a que é conferido o poder de *dar a ver* aquela que será considerada a operação fundamental do tempo: o circuito indiscernível que se estabelece entre uma imagem actual e a *sua própria imagem virtual*, entre o presente e o passado, a matéria e o espírito, e que Deleuze considerará como o princípio genético e transcendental de constituição de um tempo não cronológico.

O *tour de force* de Deleuze consiste, todavia, em tentar sobrepor esta ontologia biface das imagens à história do cinema, fazendo da imagem-movimento e da imagem-tempo duas tendências estilísticas do médium, duas virtualidades por actualizar⁷⁷³. E é daqui que decorre a importância conferida, no segundo volume do díptico, ao tempo e ao pensamento no cinema do pós-II Guerra Mundial: se o gesto heurístico esboçado no início da *Imagem-Movimento* se propunha pensar em conjunto a imagem cinematográfica e a imagem bergsoniana, na *Imagem-Tempo* Deleuze limita-se a prolongá-lo, avançando na leitura de *Matéria e Memória* à medida que analisa os novos materiais fílmicos. Assim, se no primeiro volume dos *Cinemas* era a Vertov que se incumbia a tarefa de filmar o plano de imanência estritamente materialista do primeiro capítulo da obra de Bergson (regime de variação universal das imagens) e a cineastas como Mann, Lang ou Pabst de criar as imagens que o recortavam em três variedades (regime orgânico), cabe agora a cineastas como Welles, Resnais ou Dreyer a construção de uma imagem que convoca *directamente* uma dimensão temporal e espiritual (regime cristalino), e que funcionará como contraponto ao segundo e ao terceiro capítulo de

⁷⁷¹ A este respeito, não esqueçamos que a primeira frase da *Imagem-Movimento* afirma peremptoriamente: «Este estudo não é uma história do cinema» (p.7). Malgrado, nas suas linhas gerais, o ensaio de Deleuze situar o regime da imagem-movimento na idade clássica do cinema e o da imagem-tempo no pós-II Guerra Mundial, são inúmeras as afirmações e as razões que contradizem esta *estrita* periodização, e entre as quais podemos contar, em primeiro lugar, o facto da sua teoria se inspirar na ontologia das imagens de *Matéria e Memória*, que é alheia a qualquer evolução histórica.

⁷⁷² IT, p. 101.

⁷⁷³ Estas «direcções» que o cinema pode tomar não devem contudo ser consideradas como «preexistentes (*toutes faites*)» - nuance pela qual se faz justiça à sua qualificação como virtuais na assunção bergsoniana e deleuzeana do termo - mas são inventadas «progressivamente (*au fur et à mesure*)», (LB, p. 111). Neste sentido, a imagem-tempo é menos um horizonte teleológico do que uma *reserva de devir* que exhibe a capacidade que o cinema dispõe de se reinventar e de abrir caminho ao novo.

Matéria e Memória, onde se introduziam igualmente, em termos necessariamente diferentes, os problemas do tempo e do pensamento. Por conseguinte, só com a criação do regime da imagem-tempo se faz justiça a *Matéria e Memória* considerada na sua globalidade, tese que Deleuze resume, numa entrevista de 1983, numa formulação lapidar: «têm lugar em *Matéria e Memória* as núpcias de um puro espiritualismo e de um materialismo radical. Se preferir, Vertov e Dreyer ao mesmo tempo, as duas direcções»⁷⁷⁴

São estas, nos seus traços gerais, as duas linhas a que se subordina a passagem do regime da imagem-movimento à imagem-tempo, e que nos ajudarão, malgrado a grande diversidade de «transições possíveis, passagens quase imperceptíveis, ou mesmo mistos»⁷⁷⁵, a penetrar na especificidade do novo regime de imagem. Impõe-se porém um corolário a esta proposta de divisão: quer sigamos a explicação que Deleuze oferece da passagem do cinema clássico ao cinema moderno, quer o comentário de Bergson que lhe serve, numa parte não desprecienda, de armadura teórica, uma característica da imagem-tempo ressalta desde já como o seu elemento propriamente distintivo: referimo-nos ao problema do *pensamento*, que se insinuava desde o final da *Imagem-Movimento* com a cinematografia de Hitchcock e que para Deleuze sobrevém necessariamente quando o cinema, desfazendo-se do elo sensório-motor, inverte a subordinação do tempo ao movimento e penetra no continente imenso e cristalino das suas dimensões não cronológicas. Para Deleuze:

«Se esta experiência do pensamento concerne essencialmente (mas não exclusivamente) o cinema moderno, é em primeiro lugar em função da mudança que afecta a imagem : a imagem deixou de ser sensório-motora»⁷⁷⁶

A importância conferida ao pensamento no segundo volume da classificação deleuzeana de imagens e de signos foi assinalada por diversos comentadores: Jacques Rancière sugere que na *Imagem-Tempo* se poderia entrever uma «filosofia do espírito» que funcionaria como contraponto à «filosofia da natureza» da *Imagem-Movimento*⁷⁷⁷;

⁷⁷⁴ PP, p. 69.

⁷⁷⁵ IT, p. 354.

⁷⁷⁶ IT, p. 220 (nós sublinhamos).

⁷⁷⁷ Jacques Rancière, «D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma» in *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 152.

para Jean-Clet Martin, estaríamos em presença de um «Tratado da alma» reformulado⁷⁷⁸. Ainda que partindo de dois pontos de vista antagónicos sobre o *corpus* deleuzeano, estas comparações parecem comungar, neste ponto preciso, de uma mesma intenção: inscrever a singularidade do ensaio de Deleuze sobre o cinema nos limites bem estabelecidos da tradição filosófica. Pela nossa parte, optaremos por questionar as relações que, na *Imagem-Tempo*, se entretecem entre imagem, tempo e pensamento à luz imanente do problema que as cristaliza ao longo do sistema e que parece ter inclusive motivado a descida do filósofo francês às salas obscuras: *a imagem do pensamento* que o cinema tem o poder de efectuar – sobretudo na sua idade moderna –, e que não se constitui sem aludir a uma impotência fundamental que Deleuze situa, de *Diferença e Repetição* a *O que é a filosofia?*, no coração do pensamento⁷⁷⁹.

Inscriver o pensamento na imagem, e com ele o seu impensado constitutivo, eis o fio vermelho que nos servirá de guia para uma leitura do segundo volume do díptico sobre o cinema, e que como veremos é indissociável de uma exploração cada vez mais concertada das sínteses de um tempo não cronológico. Tempo e pensamento caminham sempre, na filosofia de Deleuze, de mãos dadas. *Proust e os Signos* enunciava-o da seguinte maneira: «procuramos a verdade somente no tempo, constrangidos e forçados»⁷⁸⁰ ou «os signos são o objecto de uma aprendizagem temporal, e não de um saber abstracto»⁷⁸¹. Em *Diferença e Repetição*, por seu turno, Deleuze assinalava que «a maior iniciativa da filosofia transcendental consiste na introdução da forma do tempo no pensamento enquanto tal»⁷⁸². A *Imagem-Tempo* insere-se claramente nesta linhagem, e nela se demonstra como, no cinema moderno, o tempo e o pensamento se entrelaçam na própria textura das imagens.

*

⁷⁷⁸ Jean-Clet Martin, *Deleuze*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012, p. 109.

⁷⁷⁹ Cf. DR, p. 188 e QP, p. 59.

⁷⁸⁰ PS, p. 119.

⁷⁸¹ PS, p. 10.

⁷⁸² DR, p. 117.

Na economia interna dos *Cinemas*, os inúmeros filmes analisados por Deleuze não se reduzem a exemplos sobre os quais se vem depositar uma teoria preexistente mas funcionam antes como as singularidades que o pensamento tem obrigatoriamente de atravessar para se constituir. Todavia, a escolha destas singularidades é significativa em si mesma e o modo como Deleuze as expande e desenvolve encontra ecos na restante obra, contribuindo para a coerência do seu projecto filosófico. A grande oposição entre uma apresentação indirecta do tempo no regime da imagem-movimento e a sua apresentação directa no regime da imagem-tempo é, para além do mais, uma «ideia geral» que «deve ser matizada, corrigida, adaptada aos casos concretos»⁷⁸³, pelo que se torna obrigatório descer aos casos práticos e seguir atentamente o comentário de Deleuze à sequência fílmica que, no seu entender, melhor exemplifica a entrada no regime da imagem-tempo.

O cinema do pós-II Guerra Mundial começa para Deleuze com o neo-realismo italiano. Se o reconhecimento da importância dos cineastas italianos se inspira, em grande parte, no livro pioneiro de André Bazin⁷⁸⁴, Deleuze não retoma as suas teses sem transformar sensivelmente os dados do problema, colocando-o, já não em termos de realidade, como sucedia nos escritos do teórico do cinema – que propunha a noção de «imagem-facto» para dar conta dos desígnios estéticos do neo-realismo – mas, de acordo com o eixo central da *Imagem-Tempo*, mediante a categoria de *pensamento*⁷⁸⁵. No interior do seu argumento, uma determinada sequência de *Europa 51* (Rossellini, 1952) desempenha um papel fundamental, e é mobilizada sob um ângulo que, a cada vez, se apresenta diferentemente⁷⁸⁶. Nesse filme, uma mulher de origem burguesa, que a morte do filho deixou em estado de choque, atravessa desesperadamente os espaços desafectados e os bairros de lata da cidade moderna, de acordo com a sugestão de um amigo próximo do Partido Comunista Italiano. Ao longo da sua deambulação, o personagem interpretado por Ingrid Bergman encontra uma mulher que, na impossibilidade de retomar o seu trabalho numa fábrica, lhe pedirá para a substituir provisoriamente. Este dia passado na fábrica desencadeará uma autêntica revolução interior. Ao chegar a casa, reflectindo sobre a visão dos operários trabalhando na cadeia

⁷⁸³ RF, p. 329.

⁷⁸⁴ Cf. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1976.

⁷⁸⁵ Cf. IT, p. 7.

⁷⁸⁶ Coube a Dork Zabunyan em *Les cinémas de Gilles Deleuze* Paris, Bayard, 2008, p. 58, o reconhecimento da repetição diferencial desta sequência ao longo da *Imagem-Tempo*, sequência que Deleuze considerava ser o seu «exemplo eterno» (Curso do 24 de Janeiro de 1984).

de produção, contará ao seu marido: «pareceu-me que estava a ver condenados (*j'ai cru voir des condamnés*)». Na sequência da fábrica efectua-se, para Deleuze, a ruptura do esquema-sensório-motor que caracterizava a imagem-movimento e marca o advento do cinema moderno:

«Os seus olhares abandonam a função prática de uma dona de casa que arrumaria as coisas e os seres, para passarem por todos os estados de uma visão interior, aflição, compaixão, amor, felicidade, aceitação, até ao hospital psiquiátrico onde a internam como resultado de um novo processo de Joana d'Arc : *ela vê, ela aprendeu a ver*»⁷⁸⁷

A ordem da representação, mediante a qual «as coisas e os seres» se viam atribuir um lugar pré-determinado, alusão velada uma *Weltanschauung* de índole aristotélica que *Diferença e Repetição* teria qualificado de «distribuição sedentária»⁷⁸⁸, desaba sob o olhar da heroína, e dá lugar a um circulante delírio de afectos que é indissociável de uma aprendizagem e da emergência de uma nova forma de sensibilidade. Nas imagens de Ingrid Bergman imobilizada perante o trabalho dos operários e a velocidade imparável dos equipamentos de produção (que Rossellini filma em montagem alternada), Deleuze reconhece o aparecimento das situações ópticas e sonoras puras típicas do cinema moderno, que irrompem nos ecrãs quando as imagens são separadas do seu prolongamento motor, quando a uma percepção já não se sucede uma acção, mas onde, em contrapartida, o pensamento se inscreve abruptamente na imagem.

Não é difícil discernir no comentário de Deleuze a *Europa 51* a primeira entrada em cena do problema da imagem do pensamento nos livros sobre o cinema, antes mesmo que o capítulo «O pensamento e o cinema» o convoque e tematize explicitamente. Exposta inicialmente em *Nietzsche e a Filosofia* e em *Proust e os Signos*, enriquecida em *Diferença e Repetição* de novos postulados e do esboço de uma doutrina das faculdades, a imagem do pensamento proposta por Deleuze defende, como vimos precedentemente, que o pensamento não se pressupõe a si próprio, que não é tributário nem de um método nem de um esforço prévio de boa vontade, mas resulta antes do encontro com qualquer coisa que força a sua irrupção, o seu nascimento no

⁷⁸⁷ IT, pp. 8-9 (nós sublinhamos).

⁷⁸⁸ DR, p. 388.

mundo⁷⁸⁹. No filme de Rossellini, Ingrid Bergman depara-se precisamente com um *fora que força a pensar*, e que, para Deleuze, não se reduz à morte do seu filho ou a uma tomada de consciência apenas abstracta⁷⁹⁰. Trata-se, literalmente, de um *encontro*, isto é, de «qualquer coisa demasiado potente, ou demasiado injusta, mas por vezes também muito bela, e que desde logo excede as nossas capacidades sensório-motoras»⁷⁹¹, o que poderemos traduzir, recuperando a terminologia de *Diferença e Repetição*, como algo que ultrapassa os limites da simples reconhecimento e obriga a um exercício extremo das faculdades⁷⁹². De forma similar, se em 1968 o objecto do encontro tanto podia ser «Sócrates, o templo ou demónio»⁷⁹³, na *Imagem-Tempo* Deleuze sustenta que aquilo que força a pensar pode ser qualquer coisa, «uma situação-limite, a erupção do vulcão, mas também o mais banal, uma simples fábrica, um terreno baldio»⁷⁹⁴. O que distingue as situações ópticas e sonoras puras das imagens sensório-motoras, ou seja, das imagens do mundo da «banalidade quotidiana» em que dizemos «bom dia quando Teeto passa» e nos limitamos a um exercício empírico das faculdades, deixa-se determinar, na filosofia de Deleuze, por um único traço: a *intensidade* de que se reveste aquilo que é encontrado, e que, na *Imagem-Tempo*, é alvo de uma formulação lapidar: «qualquer coisa se tornou *demasiado forte* na imagem»⁷⁹⁵. A intensidade da imagem não se deixa confundir com a eventual violência do seu conteúdo⁷⁹⁶, dependendo antes do conjunto de procedimentos singulares que cabe a cada cineasta inventar: no filme de Rossellini, o encontro da heroína é restituído em montagem alternada, mas, noutros cineastas, a criação de imagens ópticas e sonoras puras poderá passar, por exemplo, pela utilização de longos planos fixos, como nas naturezas mortas de Ozu. Sob as qualidades e

⁷⁸⁹ Para uma síntese dos postulados da imagem dogmática contra a qual Deleuze contrapõe o que em 1968 ainda designava por «pensamento sem Imagem», cf. a conclusão do capítulo «Imagem do pensamento», DR, pp. 216-217.

⁷⁹⁰ Cf. IT, p. 33.

⁷⁹¹ IT, p. 29.

⁷⁹² Cf. DR, p. 174. Na *Imagem-Tempo*, Deleuze retoma literalmente esta oposição, quando refere que o novo cinema se torna «já não um procedimento de reconhecimento, mas conhecimento» e, citando Le Clézio, «ciência das impressões visuais, que nos obriga a esquecer a nossa própria lógica e os nossos hábitos retinianos» (IT, p. 30). O cinema torna-se empirismo superior, a ciência do sensível por que *Diferença e Repetição* pugnava.

⁷⁹³ DR, p. 182.

⁷⁹⁴ IT, p. 29. Nestes três exemplos Deleuze refere-se implicitamente ao vulcão de *Stromboli* (1950), à fábrica de *Europa 51* – ambos de Rossellini – e ao terreno baldio de *Les Carabiniers* (1963) de Godard.

⁷⁹⁵ IT, p. 33 (nós sublinhamos). Em *Diferença e Repetição* Deleuze precisava também que «é sempre por uma intensidade que o pensamento nos advém» (p.188).

⁷⁹⁶ A crítica da «violência do representado» é um dos *topoi* constantes da estética da imagem de Deleuze, que em FBLs adopta o adágio de Francis Bacon «é preciso pintar o grito em vez do horror (*il faut peindre le cri plutôt que l'horreur*)» e o elabora à luz da distinção de Maldiney entre a sensação e o sensacional (FBLs, p. 39). Cf. Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1973, p. 4.

extensões do mundo empírico ou quotidiano, os grandes cineastas avistariam, segundo Deleuze, uma espécie de versão cinematográfica da terra incógnita que Kant desvelara aquando da descoberta do transcendental, isto é:

«um mundo subterrâneo ou extra-terrestre “o travelling tornando-se um meio de descolagem” (...). O importante é sempre que o personagem ou o espectador, ou os dois em conjunto, devenham visionários. A situação óptica ou sonora desperta uma função de vidência (*voyance*), ao mesmo tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão»⁷⁹⁷

As imagens ópticas e sonoras puras do cinema moderno acarretam uma *conversão* do olhar que se declina numa função de vidência (*voyance*) ausente do regime orgânico da imagem-movimento: Ingrid Bergman interrompe o curso pragmático dos trabalhos e dos dias, não suporta mais o intolerável, em suma, como sublinha Deleuze, *aprendeu a ver* – a faculdade de visão «descolou», atingiu o seu limite, e nesse movimento nasceu para e *no* mundo, acordando do sono dogmático a que estava votada, elevando-se a um exercício extremo e desregulado que não tardará em contaminar o pensamento:

«a ruptura sensório-motora faz do homem um vidente abalado por qualquer coisa de intolerável no mundo, e confrontado a qualquer coisa de *impensado no pensamento*»⁷⁹⁸

A distinção estipulada em *Diferença e Repetição* entre um uso empírico das faculdades e a sua elevação a um exercício transcendental transforma-se, na *Imagem-Tempo*, por via da aliança com Bergson, numa diferenciação entre dois tipos de percepção, sem que as linhas gerais do esquema teórico sofram uma significativa alteração. Deleuze apoia-se agora no segundo capítulo de *Matéria e Memória* e tenta pensar o contraponto cinematográfico das duas formas de «reconhecimento» assinaladas

⁷⁹⁷ IT, p. 30. Em *Diferença e Repetição*, Deleuze socorre-se da mesma imagem do subterrâneo para caracterizar o transcendental kantiano: «é Kant quem descobre o prodigioso domínio do transcendental. Ele é o análogo de um grande explorador; não um outro mundo, mas montanha ou subterrâneo deste mundo», (p. 176).

⁷⁹⁸ IT, p. 220-221 (nós sublinhamos).

pelo professor do Collège de France⁷⁹⁹. Teríamos assim, por um lado, uma percepção ordinária, habitual, pragmática, «agente de abstracção»⁸⁰⁰ que recorta de cada coisa unicamente os aspectos que possibilitarão uma acção consentânea e passa de objecto em objecto no interior de um único plano: «a vaca passa de um tufo de erva a um outro e, com o meu amigo Pedro, eu passo de um objecto de conversação a um outro»⁸⁰¹. A este tipo de percepção corresponde, ao nível das sínteses temporais de *Diferença e Repetição*, a operação de Habitus, que era precisamente aquela que fundava o bom senso, «ideologia das classes médias»⁸⁰² e elemento de uma imagem dogmática do pensamento que, no filme de Rossellini, coloca na boca dos personagens burgueses próximos da heroína clichés como «é bem preciso que as pessoas trabalhem»⁸⁰³. Mas sob as distribuições sedentárias do bom senso esconde-se para Deleuze um delírio, tributário de um aprofundamento das sínteses passivas. Trata-se, para Deleuze e Bergson, de uma percepção atenta, detalhada, onde os nexos sensório-motores de Habitus são preteridos em favor de um movimento que regressa incessantemente ao mesmo objecto e o faz passar por diferentes planos. É a transição da primeira para a segunda que a heroína de Rossellini efectuará na sequência da fábrica de *Europa 51*, numa aprendizagem que é inseparável de um aprofundamento das sínteses passivas, de um novo regime das faculdades e de uma redefinição do próprio estatuto da imagem:

«Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, só percebemos aquilo que estamos interessados em perceber, em função dos nossos interesses económicos, das nossas crenças ideológicas, das nossas exigências psicológicas. Nós percebemos habitualmente simples clichés»⁸⁰⁴

⁷⁹⁹ IT, p. 62. Deleuze emprega a noção de «reconhecimento» de Bergson entre aspas - pois esta pressuporia um *déjà là* incompatível com a crítica da recognição de *Diferença e Repetição* e que ressurgiu também na *Imagem-Tempo* (p. 30) - preferindo-lhe o termo de percepção, utilização que nos parece justificada pois Bergson utiliza indiferentemente reconhecimento (MM, p. 107), percepção (MM, p. 112) ou atenção (MM, p. 119), o que indica que, sob a aparente diversidade terminológica, jaz um único e mesmo conceito.

⁸⁰⁰ IT, p. 64.

⁸⁰¹ IT, p. 62.

⁸⁰² DR, p. 289.

⁸⁰³ IT, p. 32.

⁸⁰⁴ IT, p. 32.

A civilização dita «da imagem» é para Deleuze uma civilização do cliché⁸⁰⁵. E só avançaremos na filosofia deleuzeana da imagem quando compreendermos que o problema é menos a imagem, do que a forma de que esta se reveste, as modalidades da sua determinação, o regime e a lógica que a implicam e submetem. A metáfora, por exemplo, é para Deleuze uma das variedades do cliché, representando, no seu entender, uma «esquiva sensório-motora»⁸⁰⁶, o modo como uma imagem nunca se apresenta tal como é, mas reenvia sempre para «outra coisa», num *transporte* que é tudo menos inocente, pois faz-nos «desviar [o olhar] quando é demasiado desagradável, (...) inspirar a resignação quando é horrível, (...) assimilar quando é demasiado belo»⁸⁰⁷. Deleuze mostrava, no final da *Imagem-Movimento*, que um dos factores da crise da imagem-acção era a tomada em consideração que as imagens se tinham tornado clichés⁸⁰⁸, flutuando no mundo exterior graças às técnicas que para Walter Benjamin caracterizam a «era da reprodutibilidade»⁸⁰⁹ e inscrevendo-se no interior das consciências através da utilização premeditada e fascista das potencialidades do médium cinematográfico (Leni Riefenstahl). Contra uma simples crítica da «imagem», tornada impossível pela própria natureza do cinematógrafo⁸¹⁰, Deleuze procura então formular as condições que permitirão ao cinema «arrancar aos clichés uma verdadeira imagem»⁸¹¹, numa percepção atenta que devolva à coisa os aspectos que a imagem-cliché lhe tinha retirado, fazendo surgir «um outro tipo de imagem, uma imagem óptica-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a própria coisa, literalmente, em todo o seu excesso de horror ou de beleza»⁸¹². E seria esta imagem que Rossellini teria conseguido criar em *Europa 51*, impedindo a heroína de pronunciar os clichés habituais e contrapondo-lhe a imagem de uma fábrica que se apresenta tal como verdadeiramente é: um depósito de condenados, uma prisão.

A distinção entre uma imagem-cliché e uma «verdadeira imagem» é sem dúvida delicada. Na *Imagem-Movimento* o nosso autor perguntava: «o que é uma imagem que

⁸⁰⁵ IT, p. 33.

⁸⁰⁶ IT, p. 32.

⁸⁰⁷ IT, p. 31-32. Sobre o problema da metáfora e da literalidade em Deleuze cf. François Zourabichvili, *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

⁸⁰⁸ IM, pp. 281-282.

⁸⁰⁹ Cf. Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (trad. fr. Lionel Duvoy), Paris, Éditions Allia, 2012 (1935).

⁸¹⁰ Deleuze tem plena consciência deste paradoxo, que eleva ao estatuto de problema: «Mas como pode o cinema denunciar a organização sinistra dos clichés quando ele participa à sua própria fabricação, tanto quanto as revistas ou as televisões?» (IM, p. 283).

⁸¹¹ IT, p. 32. (nós sublinhamos).

⁸¹² IT, p. 32. (nós sublinhamos).

não seria um cliché ? Onde acaba o cliché e começa a imagem?»⁸¹³ A resposta a esta questão deve começar por evitar um contra-senso que o próprio Deleuze, com mais ou menos dificuldades, teve o cuidado de afastar: a imagem-tempo não é «nem mais bela, nem mais profunda»⁸¹⁴ que a imagem-movimento⁸¹⁵. Se a imagem-tempo toma o lugar da imagem-movimento não é porque esta última detivesse o monopólio dos clichés, mas porque, segundo Deleuze, a II Guerra Mundial rompe o elo entre o homem e o mundo, a confiança no agir humano, e que no cinema essa ruptura se traduz numa crise da imagem-acção. A estes factores, que conjugam inextrincavelmente as razões da história e a evolução do médium cinematográfico, acrescenta-se um elemento interno à teoria da imagem de Deleuze, segundo a qual «a imagem não cessa de tombar no estado de cliché»⁸¹⁶. No breve mas seminal ensaio que, em 1992, Deleuze consagra às peças para televisão de Beckett, este devir-cliché da imagem é articulado a uma metafísica da intensidade:

«O que conta na imagem não é o pobre conteúdo, mas a louca energia capturada prestes a explodir, que faz com que as imagens nunca durem muito tempo. Elas confundem-se com a detonação, a combustão, a dissipação da sua energia condensada»⁸¹⁷

Contra o «pobre conteúdo» da imagem-cliché, índice da sua obediência ao mundo da representação, Deleuze define a imagem como pura intensidade e acentua, acima de tudo, o seu carácter efémero. O próprio da intensidade, aprendemo-lo em *Diferença e Repetição*, é tender a anular-se ou a dissipar-se no mundo empírico: «ela parece correr ao suicídio»⁸¹⁸. Independentemente do seu nível, ela oscila entre o 1 do seu aparecimento e o 0 da sua negação ou, melhor, do seu *limite* – pois o 0 é, em simultâneo, o elemento a que retrospectivamente atribuiremos uma génese e o seu

⁸¹³ IM, p. 289.

⁸¹⁴ IT, p. 354.

⁸¹⁵ A este respeito parece-nos abusivo considerar, como Anne Sauvagnargues, que à imagem-movimento corresponde um modo de individuação «dóxico» (cf. *op. cit.*, p. 118). Não só, ao nível do cinema, o regime da imagem-movimento apresenta inúmeras obras-primas a que Deleuze consagra algumas das suas mais belas páginas como, ao nível de uma ontologia das imagens, a síntese de Habitus, que se encontra na base do esquema sensório-motor da imagem-movimento, representa um processo imprescindível a qualquer forma de vida.

⁸¹⁶ IT, p. 32. Este aspecto é indissociável da prioridade ontológica e da importância filosófica e artística que Deleuze concedeu, em todo o seu pensamento, à questão do *novo*. Sobre este tema cf. Arnaud Bouaniche, *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, La Découverte/Pocket, 2007, pp. 29-38.

⁸¹⁷ E, p. 76.

⁸¹⁸ DR, p. 289.

futuro ponto de dissipação, a um tempo *númeno e problema*⁸¹⁹. Inseparável de uma queda⁸²⁰, a intensidade é composta para Deleuze por relações de forças em «desaparição» (*disparition*), que caberá à arte capturar, *tornar sensíveis* (segundo a fórmula de Klee), «forças elementares como a pressão, a inércia, o peso, a atracção, a gravitação, a germinação»⁸²¹ e entre as quais se contam, em primeiro lugar, as forças do próprio Tempo⁸²².

Atingir a intensidade, desfeitear a ilusão transcendental, era um dos desígnios maiores de *Diferença e Repetição*, sob a forma de uma «pedagogia dos sentidos ou transcendentalismo» que, podendo passar por «experiências farmacodinâmicas»⁸²³, se podia igualmente realizar pela exploração do potencial intensivo da arte moderna e pela transmutação das imagens-cópia em imagens-simulacro. Esta pedagogia é uma constante do pensamento de Deleuze e não surpreende que, numa carta a Serge Daney, a questão ressurgisse em estreita articulação com a transformação do estatuto da imagem no cinema moderno:

«esta nova idade do cinema, esta nova função da imagem, era uma *pedagogia da percepção* que vinha substituir a *enciclopédia do mundo* caída em pedaços : cinema de vidência que já não se propõe, é certo, embelezar a natureza, mas espiritualizá-la, no mais alto grau de intensidade»⁸²⁴

No cinema moderno, o problema deixa de ser «o que é que se esconde por detrás da imagem?», questão de Serge Daney que Deleuze habilmente recoloca nos termos da sua própria periodização e da noção de esquema sensorio-motor, para se tornar: «o que

⁸¹⁹ Para Juliette Simon: «nunca temos o 1, o máximo, o pleno, e é esta própria plenitude que se afirma como diferença entre ela mesma e uma matéria intensa e não formada, que é simultaneamente a sua transcendência, a sua origem e o seu ponto de esgotamento (que Deleuze nomeia plano de consistência, ou corpo-sem-órgãos, ou ovo cósmico, ou poeira do mundo) – inteligibilidade positiva e única real do 0» *Essai sur la quantité, la qualité, la relation chez Kant, Hegel, Deleuze – Les “fleurs noires” de la logique philosophique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 200.

⁸²⁰ FBLS, pp. 78: «A maioria dos autores que se confrontaram a este problema da intensidade na sensação parecem ter encontrado esta mesma resposta : a intensidade sente-se (*s'éprouve*) numa queda».

⁸²¹ FBLS, p. 57. Cf. também QP, p. 172.

⁸²² Idem.

⁸²³ Na *Imagem-Movimento* Deleuze afirma que «a experimentação perceptiva que ela [a droga] induz (...) pode efectuar-se por meios completamente diferentes» (p. 123), observação que prolonga a ética da prudência elaborada em *Mil Planaltos*.

⁸²⁴ PP, p. 100.

é se pode ver na imagem (*sur l'image*)?»⁸²⁵. A pedagogia da percepção inerente ao cinema posterior à II Guerra Mundial estrutura-se em torno dos mesmos objectivos da pedagogia dos sentidos de *Diferença e Repetição*: não tanto ver outra coisa na imagem, mas *ver mais*, devir vidente (*voyant*), aguentar o olhar (*soutenir du regard*) sobre a sua intensidade insuportável. O cinema moderno abunda neste tipo de dispositivos de experimentação e captura de intensidades, e um dos seus exemplos máximos encontra-se num filme como *A Região Central* (1971) de Michael Snow, que soube para Deleuze inventar «a técnica mais sóbria para fazer girar a imagem sobre a imagem, e a natureza selvagem sobre a arte, empurrando o cinema até ao puro *Spatium*»⁸²⁶.

A captura de forças intensivas exigida pela criação de uma «verdadeira imagem» implica uma técnica precisa, e que para Deleuze não se confunde com a simples deformação, mutilação ou paródia das imagens-cliché. Apoiando-se nos escritos de D. H. Lawrence sobre Cézanne⁸²⁷, Deleuze insiste nos livros que dedicou à pintura e ao cinema sobre a insuficiência deste procedimento: demasiado intelectual e abstracto, a transformação dos clichés fá-los-á «renascer das cinzas»⁸²⁸. E, num certo sentido, a paródia dos clichés padece da mesma enfermidade que atacava já a imagem-simulacro, e que conduziram Deleuze, após ter explorado o seu potencial iconoclasta em *Diferença e Repetição*, à sua revocação: a tentativa de derrube da representação efectua-se pela utilização dos mesmos processos que a instituem, num jogo de espelhos interminável onde a obsessão por uma semelhança máxima continua a determinar a criação das imagens. Como fazer então? A solução é inevitavelmente local, variando de artista para artista e dependendo também das especificidades de cada médium. A ênfase numa determinada «*intuição vital*» parece todavia guiar a resposta de Deleuze, e substituir-se-ia à superação do cliché por uma via exclusivamente intelectual. D. H. Lawrence, num longo trecho citado em *Lógica da Sensação* afirma a este respeito que «a maçã de Cézanne é muito importante, mais importante que a ideia de Platão»⁸²⁹, o que significa que a imagem vale por si, que o visível se constitui autonomamente, e que é porventura a transcendência da ideia que é a verdadeira ilusão. Francis Bacon teria para Deleuze alcançado esta intuição vital através de uma utilização do acaso que abandona a certeza *a priori* na obtenção de um bom resultado: a mão irrompe no espaço da tela, desfere

⁸²⁵ PP, p. 99.

⁸²⁶ PP, p. 109 (nós sublinhamos).

⁸²⁷ Cf. D.H.Lawrence, *Éros et les Chiens apud* FBLs, p. 85 e IT, p.34.

⁸²⁸ FBLs, p. 84.

⁸²⁹ D.H.Lawrence *apud* Deleuze, FBLs, p. 84.

anarquicamente as suas pinceladas, e nesses gestos em aparência espontâneos desfaz-se da *doxa* do visível, da conformidade da imagem a um ideal que lhe seria exterior – como num golpe de dados onde se *afirmaria* o acaso em vez de o abolir, mas sem paradoxalmente o opor à necessidade⁸³⁰. No caso do cinema, Deleuze diagnostica o mesmo problema e reitera a importância de uma intuição vital:

«Não é suficiente, para vencer, parodiar o cliché, nem mesmo esburacá-lo e esvaziá-lo. Não é suficiente perturbar as ligações sensorio-motoras. É necessário juntar (*joindre*) à imagem óptica e sonora forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital»⁸³¹

Que forças imensas são estas que é necessário juntar às imagens ópticas e sonoras puras, às imagens intensas que rompiam o elo sensorio-motor e vinham perturbar o devir-cliché da imagem-movimento? As forças do tempo, mas de um tempo não cronológico, virtual, que se emancipou dos gonzos que o subordinavam ao movimento e se apresenta no cinema moderno como uma «matéria-prima, imensa e terrífica, como devir universal»⁸³². Para Deleuze, são estas forças que, em última análise, farão a imagem do cinema entrar definitivamente na modernidade, abrindo-a às «revelações potentes e directas, a da imagem-tempo, da imagem lisível e da imagem pensante»⁸³³. A utilização do termo «revelação» é significativa: vimos como a heroína de Rossellini não conseguia agir perante a imagem da fábrica, mas que no coração dessa impossibilidade uma outra síntese passiva tinha lugar, permitindo um uso diferente das suas faculdades, numa percepção atenta que restituía e *revelava* a fábrica literalmente, em todo o seu horror, sem que qualquer imagem-cliché se interpusesse. Mas *onde* foi o personagem buscar as imagens que lhe permitem afirmar «pareceu-me que estava a ver condenados»? E por que razão Deleuze insiste que nessa sequência «o ser da fábrica se levanta (*l'être de l'usine se lève*)»? Se, no regime da imagem-movimento, era o

⁸³⁰ FBLS, p. 90. Sobre a teoria deleuzeana do lance de dados, cf. por exemplo, NP, pp. 36 e ss, onde se comparam as concepções do acaso de Nietzsche e Mallarmé e se tiram as suas implicações face à hipótese metafísica e platónica de uma dualidade de mundos. Encontramos nestas páginas as bases da árdua teoria do «jogo ideal» enquanto impensado do pensamento em *Diferença e Repetição* e *Lógica do Sentido*, «jogo somente do pensamento, e que não tem outro resultado que a obra de arte, e que é aquilo que faz com que o pensamento e a arte sejam reais, e perturbem a realidade, a moralidade e a economia do mundo» (LS, p. 76).

⁸³¹ IT, pp. 33-34.

⁸³² IT, p. 150.

⁸³³ IT, p. 35.

esquema sensório-motor que funcionava como princípio de ligação entre as imagens, fazendo suceder a uma imagem-percepção a imagem-acção correspondente, Deleuze pergunta agora, por analogia: com que imagens se encadeiam as imagens ópticas e sonoras puras que definem o cinema moderno, e *qual o seu estatuto?*⁸³⁴ Responder a estas questões implicará seguir de perto a dedução transcendental proposta por Deleuze no segundo volume do seu díptico, dedução que nos fornecerá o elemento genético da imagem-tempo, ou seja, o seu princípio de individuação.

*

Para compreender o funcionamento do cinema moderno e o modo como a imagem se torna imagem-tempo, Deleuze irá aprofundar o mecanismo da percepção atenta segundo Bergson. Assinalámos já que o que a distingue da percepção sensório-motora é o facto de regressar incessantemente sobre o mesmo objecto, fazendo-o passar por diferentes planos. Por outras palavras, a percepção estabelece um *circuito*⁸³⁵ com o objecto: a cada novo esforço da atenção já não se sucede uma acção, mas uma nova descrição que tem o condão de apagar a precedente⁸³⁶. Bergson representa este processo por intermédio de um duplo sistema de semi-círculos que remete para as duas tendências que dão o título à sua obra: a matéria e a memória. De acordo com esse esquema, as sucessivas percepções do objecto – A', B', C' e D' – encontrarão o seu contraponto, na ordem da memória e do espírito, em A, B, C e D: o progresso da

⁸³⁴ Cf. IT, p. 64.

⁸³⁵ Para uma ilustração visual deste esquema cf. MM, p. 115 ou IT, p. 65.

⁸³⁶ Deleuze articula a teoria da percepção atenta de Bergson com a teoria da descrição que Robbe-Grillet elaborou para o *nouveau roman*: à percepção sensório-motora corresponderia uma descrição orgânica do objecto e à percepção atenta uma descrição «inorgânica», que se distingue da primeira por não pressupor a independência ou a pré-existência do seu objecto, ou seja, *por se substituir ao objecto no processo mesmo da sua constituição*. Neste sentido, a imagem óptica e sonora pura «não é a coisa, mas uma “descrição” que tende a substituir a coisa, que “apaga” o objecto concreto, que apenas selecciona nele certos traços, pronta a dar lugar a outras descrições, que reterão outras linhas ou traços, sempre provisórios, sempre postos em dúvida, deslocados ou substituídos» (IT, p. 63).

atenção expande assim, simultaneamente, o conhecimento da realidade e a penetração nas regiões mais profundas do espírito (recorde-se que, para Bergson não existe nunca uma percepção *de facto* separada da memória, motivo pelo qual o primeiro capítulo deve ser compreendido como «thought-experiment» que, imaginando uma percepção *de direito*, traça um campo transcendental). Segundo Deleuze, que analisa este esquema no seu terceiro comentário a Bergson, «a este ou àquele aspecto da coisa corresponde uma zona de recordações, de sonhos ou de pensamentos: cada vez, é um plano ou um circuito, de tal forma que a coisa passa por uma infinidade de planos ou de circuitos que correspondem às suas próprias “camadas” ou aspectos»⁸³⁷, numa afirmação que podemos aplicar à fábrica de *Europa 51*: graças à percepção atenta em que o personagem de Rossellini se instala, recortam-se determinados traços do objecto que, a certa altura, tornarão possível o curto-circuito dos diferentes planos em que a fábrica é susceptível de participar, a fulguração intensiva que permite a Ingrid Bergman descobrir os laços obscuros e as relações de força que unem uma fábrica a uma prisão: «pareceu-me que estava a ver condenados». Deleuze conclui então que:

«A situação óptica e sonora (descrição) é uma imagem actual, mas que em vez de se prolongar em movimento se encadeia com uma *imagem virtual* e forma com ela um circuito»⁸³⁸

A questão que indagava acerca da origem das «visões» do personagem de Rossellini encontra aqui uma primeira resposta: trata-se, em termos gerais, de uma imagem vinda do tempo e do pensamento – de uma *imagem virtual*. Não sabemos contudo, por enquanto, qual o seu estatuto exacto, isto é, se estamos em presença de uma recordação, de um sonho, ou de uma alucinação, embora Deleuze, em jeito de preparação da dedução transcendental subsequente, afirme desde já: «notaremos que ela não evoca uma simples recordação, a fábrica não lhe lembra uma prisão, a heroína invoca uma visão mental, quase uma alucinação»⁸³⁹. Esta introdução da noção de «imagem virtual» pretende dar conta da forma como o cinema moderno convoca uma dimensão que podemos designar, em traços gerais, por «espiritual»: Deleuze nota de passagem o jogo de oposições que, na filosofia ou na análise fílmica, serve

⁸³⁷ IT, p. 65.

⁸³⁸ IT, p. 66 (nós sublinhamos).

⁸³⁹ IT, p. 65.

habitualmente para apreender essa dimensão – real/imaginário, físico/mental, objectivo/subjectivo –, mas opta por utilizar uma distinção que considera mais *fundamental* e que releva do seu próprio sistema: o par actual/virtual⁸⁴⁰.

Actual e virtual são as duas categorias ontológicas que, sob a influência de Bergson, *Diferença e Repetição* substituíam à oposição entre o inteligível e o sensível, a essência e a existência, o possível e o real. Esta substituição não é apenas nominal, visando pelo contrário dois grandes objectivos: por um lado, conferir *realidade* aos estados de virtualidade⁸⁴¹; por outro, conceber a sua relação com os estados de coisas actuais segundo uma lógica de solidariedade e de pressuposição recíproca. A *Imagem-Tempo* enfatiza este último ponto quando postula que:

«O essencial, de qualquer das formas, é que os dois termos em relação difiram em natureza, mas contudo “corram um atrás do outro”, reenviem um ao outro, se reflectam sem que possamos dizer qual deles é o primeiro, tendendo *no limite* a confundir-se ao tombarem num mesmo ponto de indiscernibilidade»⁸⁴².

Actual e virtual funcionam portanto como as duas faces de uma mesma moeda⁸⁴³, o que impede que consideremos um dos termos como prioritário ou como o fundamento do outro⁸⁴⁴. Mais profundamente, actual e virtual deverão ser apostos a um eixo temporal: o actual não designa apenas os estados de coisas, mas o presente enquanto «presente que passa», o virtual não circunscreve unicamente a ordem ideal, mas um passado puro, *em si* (isto é, um passado que não foi nunca presente e se confunde com a realidade integral de um tempo não cronológico)⁸⁴⁵. A troca ou intercâmbio (*échange*) perpétua entre o actual e o virtual traduz, na filosofia de Deleuze,

⁸⁴⁰ A desqualificação da noção de imaginário nos *Pourparlers* é exemplar a este propósito: Deleuze demonstra que se trata de uma noção que depende de um processo *real* que lhe é anterior: a cristalização, ou imagem-cristal, que como veremos encarnará o verdadeiro elemento genético do cinema moderno e da imagem-tempo. Cf. «Doutes sur l’imaginaire», PP, pp. 88-96.

⁸⁴¹ DR, p. 269: «O virtual não se opõe ao real, mas apenas ao actual. O virtual possui uma realidade plena, enquanto virtual». Repare-se que é este traço que distingue judiciosamente o virtual do possível, e a que devemos acrescentar o facto da lógica de actualização do virtual obedecer a uma diferença irreductível, ao contrário da relação entre o possível e real, onde impera a ordem de representação e de semelhança, na medida em que se decalca a condição (o possível) a partir do condicionado (o real) - trata-se, como vimos no capítulo I, da principal crítica de Deleuze ao transcendental kantiano.

⁸⁴² IT, pp. 64-65.

⁸⁴³ IT, p. 94: «Não existe virtual que não se torne actual em relação ao actual, este último tornando-se virtual sob a mesma relação : são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis»

⁸⁴⁴ Cf. DR, p. 139.

⁸⁴⁵ IT, p. 106: «O presente é a imagem actual, e o seu passado contemporâneo a imagem virtual».

a dinâmica do devir como diferenciação e criação, num movimento que nos livros sobre o cinema ganhará o seu próprio conceito: a imagem-cristal

Regressando à sequência de *Europa 51* podemos agora determinar claramente a relação que aí se estabelece entre o actual e o virtual: a fábrica visitada por Ingrid Bergman será a imagem actual, o depósito de condenados ou a prisão a sua imagem virtual, e a angústia da heroína nasce precisamente da Visão súbita da sua indiscernibilidade objectiva. O cinema moderno caracteriza-se segundo Deleuze pela criação deste tipo de circuitos entre uma imagem óptica e sonora pura (actual) e as suas imagens virtuais: separadas do seu prolongamento motor, as imagens rasgam doravante um horizonte virtual que se ergue como um duplo imanente das coisas e se confunde com a própria ontologia: «o ser da fábrica levanta-se». O personagem de Rossellini efectua assim o salto na ontologia que o Deleuze de *Diferença e Repetição* prometia, mergulhando no «caosmos de onde o cosmos sai»⁸⁴⁶. O que une uma fábrica a uma prisão não são as suas semelhanças formais, mas algo que jaz no *spatium* genético da sua constituição: as relações de força, intensivas, que aqui são de ordem coerciva e de isolamento. No regime da imagem-tempo, a «matéria inteligível» do cinema temporaliza-se, transformando-se numa *matéria noética cujo próprio é solicitar o pensamento*⁸⁴⁷: a vibração do virtual na imagem opera uma transmutação da subjectividade, que já não é apenas material, como no regime da imagem-movimento, mas «temporal e espiritual: o que se “acrescenta” à matéria, e não mais o que a distende»⁸⁴⁸. Parece ser portanto na sua idade moderna, e independentemente do valor das imagens-movimento e das imagens-tempo consideradas *em si*, que o cinema, anexando o virtual, metendo o pensamento e o tempo na imagem, parece cumprir mais de perto o programa do empirismo transcendental: ao tornar sensíveis forças que por natureza não o são – por exemplo, as que unem obscuramente uma fábrica e uma prisão –, o cinema devém empirismo transcendental, exploração apodíctica do *ser do sensível* que põe em marcha o anel tortuoso das faculdades. A irrupção violenta, o fora que força a pensar, o encontro com uma sensação que não se deixa circunscrever pelo uso empírico da sensibilidade, transporta consigo algo que indelevelmente nos escapa ou nos é insuportável, e é essa mesma resistência que solicitará o esforço de nos elevarmos às

⁸⁴⁶ A ontologia, segundo *Diferença e Repetição*, é «o golpe de dados - o caosmos de onde o cosmos sai» (p. 257).

⁸⁴⁷ Sobre a imagem como «matéria noética», expressão que Deleuze não utiliza na *Imagem-Tempo* mas unicamente nos seus cursos cf. o curso de 30 de Outubro de 1984.

⁸⁴⁸ IT, p. 67.

suas condições virtuais de produção, e que nos permitirá, num sentido prático, «sentir diferentemente (*autrement*)»⁸⁴⁹, numa dramaturgia que obedece à imagem do pensamento que Deleuze não cessou de perseguir de obra em obra.

O regime da imagem-tempo distingue-se do anterior pela proliferação de imagens virtuais. Mas qual o estatuto preciso destas imagens?⁸⁵⁰ Estaremos perante imagens oriundas da memória e do passado (imagens-recordação), de imagens-sonho ou de imagens-pensamento? E o que devemos entender por «passado»? Esta questão não é formulada por Deleuze exclusivamente a propósito dos filmes de Rossellini – que são sobretudo evocados na *Imagem-Tempo* para introduzir o tema «espiritual» e de seguida abandonados – valendo antes para o conjunto das imagens-tempo do cinema moderno. O âmbito e o alcance desta questão são mais vastos: ao colocá-la, Deleuze pretende, por um lado, encontrar o princípio de individuação mais geral da imagem-tempo, o seu elemento propriamente genético, a imagem fundamental ou transcendental de que dependem as restantes – à maneira do grau zero da imagem-movimento que cineastas como Dziga Vertov atingiam experimentalmente –; por outro, mostrar como a exploração do virtual no cinema moderno dá a ver a natureza ontológica do tempo – o seu mistério ou o seu segredo – enquanto potência não cronológica que se emancipou dos gonzos que o subordinavam ao movimento, e que os grandes cineastas modernos, numa revolução análoga à da filosofia, souberam levar aos ecrãs. Para responder a esta questão, Deleuze procede então a uma dedução transcendental que restituiremos unicamente nas suas linhas principais, e na qual nos confrontaremos com os diferentes tipos de imagens⁸⁵¹ que, progressivamente, conduziram o cinema a uma imagem directa do tempo.

Uma primeira resposta à questão formulada, aquela que se apresenta inicialmente como uma evidência e fora sugerida pelo próprio Bergson em *Matéria e Memória*, seria: a imagem que se encadeia com a imagem óptica e sonora pura é uma

⁸⁴⁹ NP, p. 112.

⁸⁵⁰ Cf. IT, p. 66.

⁸⁵¹ IT, p. 109: «a dedução transcendental constitui uma génese dos tipos». Sobressai aqui uma das principais diferenças na *organização* da *Imagem-Tempo* quando comparada com a da *Imagem-Movimento*: enquanto esta última deduzia os diferentes tipos de imagem a partir do recorte que o intervalo de movimento operava no plano de imanência inicial do regime de variação universal de todas as imagens, na dedução da *Imagem-Tempo* deparamo-nos com diferentes imagens – recordação, sonho, mundo – que, apesar de se aproximarem das «portas do tempo», não constituem ainda verdadeiras imagens-tempo. Por conseguinte, a imagem-tempo confundir-se-á, em primeiro lugar, com o seu elemento genético, a imagem-cristal, e só ulteriormente Deleuze mostra que certos cineastas criaram dois tipos de imagens-tempo directas, consoante tenham colocado o acento no passado *virtual* («toalhas do passado») ou num presente *desactualizado* («pontas de presente»).

imagem-recordação. De acordo com esta hipótese, o intervalo entre uma percepção e uma acção já não é ocupado por uma imagem-afecção, mas preenchido por uma imagem-recordação, «de tal maneira que nos traria individualmente de volta à percepção, em vez de a prolongar num movimento genérico»⁸⁵². Ora, no cinema, é mediante o dispositivo do *flash-back* que se obtêm imagens-recordação, razão pela qual Deleuze se interrogará sobre o seu funcionamento. Contudo, rapidamente chegará à conclusão que, na maioria dos filmes, o *flash-back* se revela ser um procedimento extrínseco, convencional, na medida em que, se se focaliza de facto no passado, o faz apenas a partir do presente linear da narração, assegurando por essa via uma continuidade diegética que constitui um índice seguro da sua pertença ao regime da imagem-movimento⁸⁵³. Por outras palavras, o *flashback* não alcança as regiões de um tempo não cronológico ou virtual, que definem o próprio da imagem-tempo, a sua emancipação relativamente ao movimento: «a questão do flash-back é esta: ele deve receber a sua própria necessidade de fora, tal como as imagens-recordação devem receber de fora a marca interna do passado. É necessário que não se possa contar a história no presente»⁸⁵⁴. Marcel Carné e Joseph Mankiewicz conseguiram, para Deleuze, construir esse fora (*ailleurs*) que, sob a forma respectiva de um *destino* ou de um *tempo que bifurca*, impõe a sua necessidade ao *flashback*⁸⁵⁵. Neste sentido, eles são realizadores de pleno direito, e a imagem-recordação que criaram vem enriquecer a classificação das imagens e signos proposta na *Imagem-Tempo*. Só que o objectivo de Deleuze não é unicamente taxonómico, mas sim, de acordo com o método do empirismo superior, *genético*, motivo pelo qual, malgrado a eventual validade estética da imagem-recordação, será necessário prosseguir a dedução transcendental e perguntar se é esta a imagem que funciona de facto como imagem virtual e nos dá o correlato das imagens ópticas e sonoras puras do cinema moderno. A resposta é negativa:

«É que não há apenas uma insuficiência do *flash-back* relativamente à imagem-recordação : existe uma insuficiência da imagem-recordação relativamente ao passado»⁸⁵⁶

⁸⁵² IT, p. 67.

⁸⁵³ Cf. IT, p. 67.

⁸⁵⁴ IT, p. 67.

⁸⁵⁵ Cf. IT, p. 74. No cinema contemporâneo, *Tabou* (2012), de Miguel Gomes, cumpre perfeitamente o critério de Deleuze: é do destino trágico do personagem que surge a necessidade de remontar ao passado, de se extrair do presente da narração para, face ao Acontecimento, à maneira do Fabrice de Stendhal em Waterloo – que Deleuze cita na *Lógica do Sentido* – perguntar: «"onde" é a batalha?» (LS, p. 122).

⁸⁵⁶ IT, p. 74.

Por que razão a imagem-recordação não pode desempenhar a função de imagem virtual com que se encadeia a imagem óptica e sonora pura? Segundo Bergson, a imagem-recordação é o produto de um esforço de memória *bem-sucedido*: a percepção atenta regressa sem cessar ao objecto mas acaba por encontrar a recordação correspondente. Para Deleuze, «é precisamente este sucesso que permite ao fluxo sensorio-motor retomar o seu curso temporariamente interrompido»⁸⁵⁷, regressando à síntese pragmática de Habitus. Ainda que distinta de uma percepção imediata, e por esse motivo penetrando já nos círculos da memória e nas regiões do tempo, a imagem-recordação é ainda «uma imagem actualizada ou em via de actualização»⁸⁵⁸. Deleuze, servindo-se da distinção bergsoniana entre imagem-recordação e recordação pura⁸⁵⁹, demonstra que a existência de imagens-recordação só se torna possível mediante a pressuposição de uma instância genética anterior, de um *passado puro*:

«Se a imagem se faz “imagem-recordação” é apenas na medida em que foi buscar uma “recordação pura” lá onde ela estava, pura virtualidade contida nas zonas escondidas do passado em si mesmo»⁸⁶⁰

A imagem-recordação representa apenas o antigo presente que o passado foi. Deleuze procura, pelo contrário, num lance que obedece aos princípios da sua filosofia do tempo – mais precisamente, da segunda síntese de *Diferença e Repetição*, que se apoiava já em *Matéria e Memória* –, a imagem virtual que corresponde a um *passado puro que não foi nunca presente*⁸⁶¹. Deste passado puro ou virtual não podemos ter *para Bergson* nenhuma imagem – motivo pelo qual o bergsonismo distingue entre uma imagem-recordação e um recordação *pura* – mas apenas uma determinada intuição,

⁸⁵⁷ IT, p. 75.

⁸⁵⁸ IT, p. 75.

⁸⁵⁹ Para Bergson, «*Imaginar não é recordar-se*. Sem dúvida que uma recordação, à medida que se actualiza, tende a viver numa imagem, mas o inverso não é verdadeiro, e a imagem pura e simples só me trará (*reportera*) o passado se tiver si de facto no passado que a fui buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a transportou da obscuridade à luz» (MM, p. 150 *apud* IT, p. 74). Deleuze irá no entanto, contra Bergson e forçado pela necessidade de cruzar a imagem bergsoniana com a imagem cinematográfica, defender que «a recordação pura é necessariamente uma imagem virtual» (IT, p. 77).

⁸⁶⁰ IT, p. 74.

⁸⁶¹ DR, p. 109 : «O passado não é o antigo presente em si mesmo, mas o elemento em que visamos este último».

compreendida enquanto método por excelência da filosofia⁸⁶². Em *Matéria e Memória*, o método da intuição ganhava corpo nas páginas consagradas aos problemas da memória (afasias) e aos sentimentos de *déjà-vu* (paramnésias), estudos de caso que permitiam *entrever* ou *vislumbrar* a existência do passado puro como elemento ontológico, impessoal e *a priori* em que banham todos os esforços de uma memória psicológica⁸⁶³. Deleuze, prolongando Bergson, debruçar-se-á então igualmente sobre os falhanços da atenção e da memória:

«o reconhecimento atento ensina-nos muito mais quando falha do que quando é bem sucedido. Quando não nos conseguimos lembrar, o prolongamento sensório-motor permanece suspenso, e a imagem actual, a percepção óptica presente, não se encadeia *nem com uma imagem motriz nem mesmo com uma imagem-recordação que restabeleceria o contacto*. Ela entra antes em relação como elementos autenticamente virtuais, sentimentos de *déjà-vu* ou de “passado em geral” (...), imagens de sonho (...), fantasmas ou cenas de teatro»⁸⁶⁴

É destas imagens autenticamente virtuais de um «passado em geral» que Deleuze se pretende aproximar quando, no seio da grande e inalterada aposta filosófica dos *Cinemas*, se esforça por encontrar no cinema moderno as imagens equivalentes aos casos clínicos estudados por Bergson e prossegue a sua dedução transcendental pelo estudo do que designa por imagens-sonho e imagens-mundo. Destas últimas, que constituem as «etapas da boa solução»⁸⁶⁵, reteremos apenas o seguinte: ambas participam dos círculos da percepção e da memória que Bergson esquematizara em 1896, formando envelopes (semi-círculos) cada vez mais vastos. A imagem-sonho define-se para Deleuze por «um grande circuito onde cada imagem actualiza a precedente e se actualiza na seguinte, para regressar eventualmente à situação que a engendrou»⁸⁶⁶, como em *Um cão andaluz* (1929) de Bunuel. A imagem-mundo, por seu turno, caracteriza-se pelo facto do mundo efectuar agora o movimento virtual que o

⁸⁶² A intuição de Bergson distingue-se, de acordo com a tese defendida por Deleuze em *O Bergsonismo*, de um qualquer sentimento, inspiração ou simpatia confusa, configurando-se antes como «um método elaborado, e até um dos métodos mais elaborados da filosofia» (B, p. 1). Cf. igualmente ID, p. 49.

⁸⁶³ Foi este para Deleuze o principal resultado obtido pelo método da intuição na obra-prima de Bergson: «Se *Matéria e Memória* é um grande livro é talvez porque aí Bergson penetrou profundamente no domínio da síntese transcendental de um passado puro e recortou a partir dela todos os seus paradoxos constitutivos» (DR, p. 110).

⁸⁶⁴ IT, p. 75 (nós sublinhamos).

⁸⁶⁵ IT, p. 108.

⁸⁶⁶ IT, p. 80.

personagem, sujeito à ruptura do esquema sensório-motor, já não pode efectuar, como na sequência da perseguição de *A noite do caçador* (Charles Laughton, 1955)⁸⁶⁷. À semelhança das imagens-recordação, as imagens-sonho e as imagens-mundo pressentem já a vibração do virtual, abrindo cada vez mais, de par em par, «as portas do tempo»⁸⁶⁸, mas limitam-se a apresentá-lo sob uma imagem que é, de diferentes maneiras, ainda actual. Estas imagens vêm assim enriquecer a taxonomia das imagens do cinema, mas não são ainda, num sentido estrito, imagens-tempo, nem respondem à questão colocada: qual a imagem verdadeiramente virtual que se encadeia com as imagens ópticas e sonoras puras, o que é o mesmo que perguntar: qual o elemento genético da imagem-tempo, o princípio que dá conta da sua individuação?

Deleuze responderá pela criação da noção de imagem-cristal, centro aparente do turbilhão filosófico da *Imagem-Tempo*. Para compreender todo o seu alcance é necessário atardarmo-nos novamente sobre os complexos paradoxos da segunda síntese do tempo de *Diferença e Repetição* - que Deleuze retoma igualmente na *Imagem-Tempo* -, pois só por seu intermédio se demonstra a *necessidade filosófica* de fazer intervir o que até aqui designámos por passado puro, passado que não foi nunca presente, instância transcendental ou virtualidade original.

Sem pressupor um passado puro, um passado *em si*, nunca poderíamos para Bergson explicar a passagem do tempo, o fundamento do devir-passado do presente. Para Deleuze, «se o passado esperasse por um novo presente para se constituir como passado, jamais o antigo presente passaria nem o novo chegaria»⁸⁶⁹. Não basta dizer, de acordo com a representação do senso comum, que um novo presente chega, substituindo o anterior que se tornaria assim passado. Não: é necessário explicar precisamente aquilo que se dá por adquirido, a saber, a *razão* desse devir-passado. A solução proposta por Bergson é particularmente inventiva, ainda que paradoxal: se o presente se torna passado é porque o passado não se sucede ao presente mas se constitui *ao mesmo tempo* que ele. Trata-se do primeiro paradoxo de Bergson segundo *Diferença e Repetição*: «o da contemporaneidade do passado com o presente que ele foi. Ele dá-nos a razão do presente que passa»⁸⁷⁰. Este paradoxo faz surgir a dimensão *propriamente* virtual da imagem: «O presente é a imagem actual, e o seu passado contemporâneo é a imagem

⁸⁶⁷ Cf. IT, p. 81.

⁸⁶⁸ IT, p. 357

⁸⁶⁹ DR, p. 111.

⁸⁷⁰ DR, p. 111.

virtual, a imagem em espelho»⁸⁷¹. Ora, o circuito entre uma imagem actual (presente) e o seu duplo imediatamente virtual (o seu *próprio* passado) constitui o mais pequeno dos semi-círculos de que Bergson se servia para esquematizar o funcionamento da percepção atenta, o modo como uma percepção se encadeava com uma recordação, como a matéria se inscrevia na memória. Este circuito será a *condição de possibilidade* dos restantes, o seu limite interior ou elemento genético. No entanto, uma *diferença de natureza* distingue-o dos semi-círculos mais ou menos largos que se formavam entre as imagens ópticas e sonoras e as imagens-recordação ou imagens-sonho, pois enquanto estas se actualizavam segundo as exigências de um novo presente sujeito ao curso empírico e cronológico do tempo, este circuito constitui uma imagem propriamente virtual (uma recordação pura segundo Bergson) e que, para Deleuze, se define:

«não em função de um novo presente em relação ao qual ele seria (relativamente) passado, mas em função do actual presente *de que* ele é o passado, absolutamente e simultaneamente : particular, ela é portanto do “passado em geral”, na medida em que ainda não recebeu uma data. Pura virtualidade, ela não tem de se actualizar, pois é estritamente correlativa da imagem actual com que forma o mais pequeno circuito que serve de base ou de ponta a todos os outros (...) É um circuito imóvel (*sur place*) actual-virtual (...) É uma imagem-cristal»⁸⁷²

A contemporaneidade do presente e do passado acarretará ainda um segundo paradoxo: a coexistência do passado e do presente, que Bergson representava por intermédio de um segundo esquema, o famoso cone invertido de *Matéria e Memória*⁸⁷³. Para Deleuze, «se cada passado é contemporâneo do presente que ele foi, *todo* o passado coexiste com o novo presente em relação ao qual ele é agora passado»⁸⁷⁴. Ao ponto S do cone, que indica o presente actual, correspondem agora diferentes secções AB, A'B', A''B'', que reenviam para o *todo* do passado virtual num estado de maior ou menor contracção. O próprio do presente é o de passar, o do passado de se conservar. Mas *onde* se conserva o passado? Bergson afirma que ele se conserva *em si*, o que serve a Deleuze para o diferenciar de uma memória psicológica e deduzir que se trata de um passado *puro*, de um passado que não foi nunca presente: «Com efeito, quando dizemos

⁸⁷¹ IT, p. 106.

⁸⁷² IT, pp. 106-107.

⁸⁷³ Para uma representação deste esquema cf. MM, p. 181 ou IT, p. 108.

⁸⁷⁴ DR, p. 111.

que ele é contemporâneo do presente que ele *foi*, falamos necessariamente de um passado que não *foi* nunca presente, pois não se forma “depois”»⁸⁷⁵. É neste sentido que, em *Diferença e Repetição*, o passado puro não constituía uma dimensão temporal, mas uma síntese transcendental do tempo, o fundamento *a priori* da sua passagem, e que, na *Imagem-Tempo*, ele será dito elemento ontológico ou virtualidade original – «a forma mais geral de um *déjà-là*, de uma preexistência em geral»⁸⁷⁶ – onde temos nos de instalar *de um salto*⁸⁷⁷ de forma a poder procurar as imagens-recordação e imagens-sonhos que, elas, indicam já um devir-actual da imagem virtual. O esquema do corne invertido forma assim o campo prévio onde se torna possível traçar os diferentes semi-círculos do primeiro esquema. Que as imagens virtuais de um passado puro não possuam nenhuma existência psicológica e não se alojem em estados de consciência constitui um ponto fundamental para Deleuze: nele se refuta que determinação espiritual da subjectividade introduzida pela *Imagem-Tempo* venha macular o plano de imanência traçado na *Imagem-Movimento* mediante a aposição de um suplemento transcendente. Deleuze recusa qualquer concepção de sujeito substantiva ou originária⁸⁷⁸ e, inspirando-se no segundo Bergson, afirmará:

«A única subjectividade é o tempo, o tempo não-cronológico considerado na sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, e não o inverso (...) A subjectividade não é nunca a nossa, é o tempo, ou seja, a alma ou o espírito, o virtual»⁸⁷⁹

Repare-se que não se trata simplesmente de negar a existência de estados subjectivos, pois a *Imagem-Tempo* reconhece a série de imagens-recordação e de imagens-sonho da mesma forma que na *Imagem-Movimento* se reconheciam imagens-percepção, afecção ou acção, mas de as fazer depender de um plano genético que lhes é anterior e que produz o sujeito como um efeito ou um resultado. A operação da memória na *Imagem-Tempo* – dita «determinação espiritual da subjectividade» – repete

⁸⁷⁵ DR, p. 111.

⁸⁷⁶ IT, p. 130.

⁸⁷⁷ Cf. IT, p. 139.

⁸⁷⁸ François Zourabichvili nota com razão que «Esta filosofia – é necessário precisá-lo? – não elimina o sujeito, como se diz por vezes por comodidade e para se oferecer uma refutação fácil. De facto, passamos o tempo a dizer Eu, a identificarmo-nos, a reconhecer-nos e a declinar as nossas propriedades. O que mostra Deleuze é que o sujeito é efeito e não causa, resíduo e não origem, e que a ilusão começa quando o consideramos como uma origem – de pensamentos, de desejos, etc.», «Une philosophie de l'événement» in AAVV, *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 102.

⁸⁷⁹ IT, pp. 109-110.

assim o movimento da percepção na *Imagem-Movimento* – a «determinação material da subjectividade» – com a diferença que o espaço deu lugar ao tempo como elemento ou meio da sua constituição:

«É como para a percepção : tal como percebemos as coisas lá onde elas estão presentes, no espaço, recordamo-nos lá onde elas passaram, no tempo, e não saímos menos de nós mesmos num caso do que no outro. A memória não reside em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo»⁸⁸⁰

Deste modo, tal como na *Imagem-Movimento* o sujeito era apenas um intervalo de movimento inscrito no plano de imanência de variação universal de todas as imagens, na *Imagem-Tempo* o sujeito é produzido como efeito do *novo plano de imanência* que o cinema moderno soube traçar, e que se distingue do anterior unicamente pela sua *textura*, ou seja, pelas novas dimensões que tentou anexar: a saber, a memória, o tempo e o pensamento, que são os outros nomes do virtual⁸⁸¹. A «essência do cinema» transformou-se, a sua matéria «signalética» ou «inteligível» sofreu uma mutação: já não apenas imagem=matéria=movimento=luz, mas um mundo onde as imagens, separadas do seu prolongamento motor, se aventuram involuntariamente no pensamento, emancipando o tempo do movimento, explorando doravante a sua potência não cronológica, a *condição* do seu curso empírico. A matéria do cinema temporaliza-se e no seu estado mais puro este processo será designado por *cristalização*: o cinema faz assim do mundo a bola de cristal que *Diferença e Repetição* teorizava⁸⁸², e na imagem-cristal, elemento genético da imagem-tempo, dar-se-ia a ver o entrelaçamento perpétuo do actual e do virtual, do real e do imaginário, a «procura (recherche) mútua, cega e tateante, da matéria e do espírito: para além da imagem-movimento, “como nós, também, somos ainda piedosos” (*en quoi nous sommes encore pieux*)»⁸⁸³.

⁸⁸⁰ IT, pp. 129-130.

⁸⁸¹ Note-se, no entanto, que a imagem-movimento não desaparece, mas persiste como primeira dimensão da nova imagem. Cf. IT, p. 34.

⁸⁸² DR, p. 318 : «E é o mundo inteiro, como numa bola de cristal, que se lê na profundidade em movimento das suas diferenças individuantes ou diferenças de intensidade».

⁸⁸³ IT, p. 101. Deleuze refere-se, sem o citar, ao parágrafo 334 da *Gaia Ciência*. A ironia com que Deleuze cita Nietzsche é sintomática da precaução com que ao materialismo radical do primeiro capítulo de *Matéria e Memória* Deleuze contrapõe o tema «espiritual» para dar conta dos capítulos subsequentes da mesma obra e, por virtude da aposta da *Imagem-Movimento* e da *Imagem-Tempo*, do cinema moderno.

É por intermédio da imagem-cristal que Deleuze entende que o cinema se aproximou mais de perto de um mistério do tempo. Esta noção vem assim recolher no seu seio os dois paradoxos que, para o Deleuze leitor de Bergson, definiam os caracteres de um tempo não cronológico, a contemporaneidade e a coexistência do presente e do passado:

«A imagem-cristal possui estes dois aspectos : limite interior de todos os circuitos relativos, mas também envelope último, variável, deformável, nos confins do mundo, para além mesmo dos movimentos do mundo (...) As memórias, os sonhos, e até os mundos são somente circuitos relativos aparentes das variações deste Todo. São apenas graus ou modos de actualização que se escalonam entre estes dois extremos do actual e do virtual : o actual e *o seu* virtual sobre o mais pequeno circuito, as virtualidades em expansão nos circuitos mais profundos»⁸⁸⁴

Na imagem-cristal, a imagem actual cristaliza com *a sua própria imagem virtual*, formando o mais pequeno circuito entre o presente e o passado e, por via de consequência, a condição de possibilidade ou elemento genético dos vários circuitos que as imagens ópticas e sonoras puras estabelecem com as imagens vindas do tempo e do pensamento⁸⁸⁵. Sem este mecanismo, onde se entrevêem os caracteres de um tempo não cronológico, não se poderiam constituir as imagens directas do tempo que são o apanágio do cinema moderno. Para Deleuze, o exemplo mais simples de imagens-cristal no cinema ocorre nas cenas que recorrem a espelhos, como em *A Dama de Shangai* (1948) de Orson Welles, onde a sua multiplicação faz proliferar as imagens virtuais, ao ponto de o personagem perder toda a sua actualidade, tornando-se uma virtualidade entre as demais, numa indiscernibilidade entre o actual e o virtual que só o disparo de uma arma poderá suplantar⁸⁸⁶. A indiscernibilidade de facto não implica contudo que as duas imagens não se possam distinguir de direito: ao contrário da oposição entre o real e o imaginário, que se faz sempre «na cabeça de alguém»⁸⁸⁷ – o que significa que releva de um estado de confusão subjectivo, tributário de uma consciência, como nas imagens-

⁸⁸⁴ IT, p. 108.

⁸⁸⁵ IT, pp. 93-94: «É uma imagem-cristal, que nos dá a razão, ou melhor o “coração” dos opsignos e das suas composições. Estes últimos não mais do que os estilhaços da imagem-cristal».

⁸⁸⁶ Cf. IT, p. 95.

⁸⁸⁷ IT, p. 94.

recordação ou imagens-sonho⁸⁸⁸ – na imagem-cristal actual e virtual entrelaçam-se *objectivamente*, de direito, em si:

«Não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não porque os confundamos, mas porque não temos de o saber e já não existe inclusive necessidade de o perguntar»⁸⁸⁹

Seria esta coalescência do actual e do virtual, esta reversibilidade perpétua, que uma parte significativa do cinema moderno teria explorado por si mesma. Deleuze detalha então as diferentes modalidades da imagens-cristal no cinema, dos cristais perfeitos de Ophuls aos cristais fendidos de Renoir, passando pelos cristais em formação de Fellini e pelos cristais em decomposição de Visconti. Todos estes realizadores são convocados para mostrar que quando o cinema se concentra na cisão entre o presente que passa e o passado que se conserva, entre o actual e o virtual, nessa ponta delicada ou mais pequeno dos circuitos, não é apenas mais uma imagem entre tantas outras que é construída, mas aquela que penetra no mistério do próprio tempo, capturando a sua potência não cronológica:

«O tempo consiste nesta cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não era o tempo, mas vê-se o tempo no cristal. Vê-se no cristal a fundação perpétua do tempo, o tempo não cronológico, Cronos e não Chronos»⁸⁹⁰

Caberia deste modo ao cinema, por intermédio da imagem-cristal, cumprir o voto proustiano de nos devolver «um pouco de tempo em estado puro»⁸⁹¹, funcionando para Deleuze como uma espécie de trampolim que permitiria elevarmo-nos às condições não subjectivas da experiência e mergulhar no plano de imanência. E quando na *Imagem-Tempo* se reitera que «a imagem-cristal não é o tempo, mas que vemos o tempo no cristal», Deleuze não faz mais do que atribuir ao cinema a função metodológica que Bergson atribuía à intuição. Em *O Bergsonismo*, Deleuze afirmava já:

⁸⁸⁸ Sobre a resistência de Deleuze à noção de imaginário cf. «Doutes sur l'imaginaire», PP, pp. 88-96.

⁸⁸⁹ IT, p. 15.

⁸⁹⁰ IT, p. 110.

⁸⁹¹ IT, p. 110.

«A intuição não é a própria duração. A intuição é antes o movimento mediante o qual saímos da nossa própria duração, mediante o qual nos servimos da nossa duração para afirmar e reconhecer a existência de outras durações, abaixo ou acima de nós»⁸⁹²

A intuição não é a própria duração, a imagem-cristal não é o tempo. Intuição e imagem-cristal são antes os artifícios de que o filósofo se serve como dispositivos de experimentação da «terra incógnita» do transcendental, num lance que pode ser comparado, apesar de pressupor um tipo de experiência radicalmente distinto e resultados forçosamente irreconciliáveis, com a *epoché* fenomenológica, que Husserl executava com vista a desvelar uma subjectividade originária ou consciência intencional. Deleuze torna bastante claro este ponto quando postula que «o cristal é como uma *ratio cognoscendi* do tempo, e o tempo, inversamente, é *ratio essendi*»⁸⁹³. Mas o que acrescenta então o cinema em Deleuze ao método da intuição em Bergson ou, por outras palavras, onde traçar a linha que os diferencia? Em *Proust e os Signes e Diferença e Repetição*, Deleuze assinalava os limites de *Matéria e Memória* nos seguintes termos: apesar de Bergson ter penetrado na síntese transcendental do tempo, graças à análise das experiências de sonho ou dos fenómenos de paramnésia, que *indiciavam* a existência de um passado puro, não indicava porém como o poderíamos *salvar para nós*⁸⁹⁴. Se o método da intuição permite *reconhecer* durações que ultrapassam a nossa apreensão subjectiva, trata-se para Bergson de realidades metafísicas que não podem ser nunca o objecto de uma experiência sensível⁸⁹⁵. Era neste ponto preciso que, nas obras de 1964 e 1968, Deleuze fazia passar o testemunho de Bergson a Proust, e, mais especificamente, à experiência da memória involuntária, que teria o condão de restituir Combray não como fora vivida (passado que corresponderia a um antigo presente), mas num em-si esplendoroso, sob a forma de um passado puro que nunca foi presente.

⁸⁹² B, p. 24 (nós sublinhamos).

⁸⁹³ IT, p. 129.

⁸⁹⁴ PS, p. 74 e DR, pp. 114-115.

⁸⁹⁵ É Pierre Montebello que nota este ponto (*Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008, pp. 107-108), remetendo para a monografia de Camille Riquier *Archéologie de Bergson, Temps et Métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, onde se demonstra que, para Bergson, e ao contrário de Deleuze, não pode haver nem imagem-movimento nem imagem-tempo, pois tratam-se de realidades metafísicas acessíveis unicamente ao método da intuição e incomensuráveis a uma apresentação na imagem.

Nos livros sobre cinema encontramos ainda vestígios desta «superação» de Bergson, com a diferença que agora é ao cinema que Deleuze atribui o poder de capturar e tornar sensível o tempo, de penetrar na cisão do cristal como no seu «fundamento». É aqui também que a proposta de conjugar a imagem de Bergson e as imagens do cinema se aproxima dos seus limites. Para Bergson, tal como Deleuze o analisa em *Proust e os Signes*, «mesmo o sonho mais profundo implica (...) uma degradação da recordação, uma descida da recordação numa imagem que a deforma»⁸⁹⁶, o que significa que Bergson distingue cuidadosamente imagem-recordação e recordação pura, não conferindo nunca o estatuto de imagem a esta última. Ora, para Deleuze, na interpretação da *Imagem-Tempo*, «a recordação pura é necessariamente uma imagem virtual»⁸⁹⁷ e na imagem-cristal ressurgiria enquanto duplo indiscernível – mas distinto *de direito* – da sua própria imagem actual. O cinema conseguiria então resgatar *visualmente* um «pouco de tempo em estado puro», graças a uma imagem biface que reúne de tal forma o actual e o *seu* próprio virtual que a potência de engendramento de um tempo não cronológico ganharia uma existência cinematográfica, «a própria distinção entre as duas imagens que não cessa de se reconstituir»⁸⁹⁸. Poderemos contudo assimilar o funcionamento desta imagem-cristal, desta apresentação directa do tempo, à formulação de *Proust e os Signos* e de *Diferença e Repetição*, «salvar o passado *para nós*»? Nada, em nosso entender, é menos certo, pois na imagem-cristal o acento é colocado menos na conquista de um *em-si* ou *Ser* do passado do que no *mecanismo da sua constituição*, na cisão irreparável dos dois jactos, e que *não salva o virtual senão sob o preço de já não o podermos distinguir do actual a que está acoplado*⁸⁹⁹. Forçados a encontrar o contraponto da imagem-cristal nas reminiscências proustianas tal como Deleuze as concebe em 1964, inclináramo-nos não para a madalena e o seu poder epifânico de evocar um *em-si* de Combray, mas para episódios como o das árvores de Hudismenil, onde a reminiscência permanece *inexplicada*, envolta num halo impenetrável e enigmático⁹⁰⁰.

Que na imagem-cristal do cinema moderno se apresente um «pouco de tempo em estado puro» é uma tese indiscutível do segundo volume dos *Cinemas*. Mas o que

⁸⁹⁶ PS, p. 74.

⁸⁹⁷ IT, p. 77

⁸⁹⁸ IT, p. 110.

⁸⁹⁹ De forma sintética e oblíqua, Christine Buci-Glucksmann acentuou também este aspecto da imagem-cristal, que «traz o opaco à luz, ao mesmo tempo que o deixa na sombra (*tout en le gardant en retrait*)» (*op cit*, p. 105).

⁹⁰⁰ Cf. PS, p. 72.

significa exactamente, para Deleuze, capturar o tempo em estado puro? E será realmente legítimo aproximar esta operação de uma teoria da reminiscência? Se o que interessa Deleuze no cinema é o funcionamento do pensamento, não tinha ele já defendido, desde *Diferença e Repetição*, que a reminiscência não serve, em última análise, a uma teoria do pensamento puro, ou seja, a uma imagem do pensamento que conjure o decalque da terra incógnita do transcendental a partir do domínio empírico correspondente⁹⁰¹? Se a imagem-cristal contribui para desvelar o elemento genético da imagem-tempo, se nela coalescem o actual e o virtual numa tensão máxima, irresolúvel e inelutável, é talvez nas duas imagens a que dá origem – coexistência de toalhas de passado e simultaneidade de pontas de presente⁹⁰² – que devemos procurar uma resposta a esta questão, pois é nelas que o virtual se separa mais claramente do actual e é *explorado por si mesmo*. É também aí que o virtual ganha, ainda mais claramente, o estatuto de imagem, e que os *Cinemas*, num movimento análogo ao de *Proust e os Signos* e de *Diferença e Repetição*, deixam Bergson pelo caminho e avançam na formulação de uma terceira e derradeira forma de temporalidade.

*

Das duas imagens directas do tempo mencionadas focar-nos-emos naquela que incide directamente sobre o passado virtual, uma vez que é a essa que Deleuze consagra o essencial do seu comentário e que melhor permite enquadrar o nosso problema⁹⁰³. Esta imagem-tempo é extraída por Deleuze a partir de uma análise das cinematografias de Orson Welles e Alain Resnais. O realizador americano marca, no seu entender, o aparecimento de uma imagem directa do tempo, não apenas pela construção de imagens-cristal, mas pela invenção de dispositivos formais que servirão para explorar o

⁹⁰¹ Cf. DR, p. 217.

⁹⁰² IT, p. 129: «O que o cristal dá a ver é o fundamento escondido do tempo, ou seja, a sua diferenciação em dois jactos, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam (...) Existem portanto já duas imagens-tempo possíveis, uma fundada sobre o passado, a outra sobre o presente». O que interessará Deleuze no presente não é contudo o seu carácter actual, mas a *construção cinematográfica* de um presente *desactualizado*.

⁹⁰³ E porque era o estatuto do passado que, na filosofia do tempo de *Diferença e Repetição*, conduzia Deleuze a elaborar uma terceira síntese.

passado sem recorrer ao flash-back e à imagem-recordação, isto é, que atingirão um passado puro, virtual. Da miríade de artifícios estilísticos utilizados por Welles, Deleuze realça a importância das imagens em profundidade de campo que, num filme como *Citizen Kane*:

«expressam as regiões do passado como tal, cada uma com os seus acentos próprios ou os seus potenciais, e marcam os tempos críticos da vontade de potência de Kane. O herói age, anda e mexe-se ; mas é no passado que ele próprio se afunda e se move : o tempo não está mais subordinado ao movimento, mas o movimento ao tempo. Assim, na grande cena em que Kane reencontra em profundidade o amigo com que vai romper, é no passado que ele se move ; este movimento *foi a ruptura*»⁹⁰⁴

Estaremos então em presença de um procedimento análogo ao de Proust, ou seja, ao resgate de um passado puro, virtual? Numa nota preciosa, Deleuze ergue-se contra a tentação das aproximações arbitrárias, defendendo que «não existe nenhuma procura do tempo perdido em Welles»⁹⁰⁵. Na sua interpretação de *Citizen Kane*, um passado não cronológico coexiste virtualmente sob a forma de toalhas de passado e de nebulosas de pontos brilhantes, e os diferentes testemunhos efectuarão o *salto* bergsoniano nesse elemento ontológico de forma a poderem responder à questão «é lá que jaz a recordação pura “Rosebud”?»⁹⁰⁶. Rosebud não será contudo encontrado em nenhuma das toalhas de passado e quando surge por fim, aparentemente situado numa região da infância,

«é literalmente para ninguém, na lareira onde arde o trenó lançado. *Não apenas Rosebud poderia ter sido qualquer coisa*, como, na medida em que é qualquer coisa, desce numa imagem que queima por si mesma, e não serve para nada, não interessa ninguém. Desse modo, *ela lança uma suspeita* sobre todas as toalhas de passado que foram evocadas por este ou aquele personagem»⁹⁰⁷

⁹⁰⁴ IT, p. 139.

⁹⁰⁵ IT, p. 146, nota 20.

⁹⁰⁶ IT, p. 146.

⁹⁰⁷ IT, p. 146 (nós sublinhamos).

Deleuze opta deste modo, no seu comentário de *Citizen Kane*, por enfatizar uma ideia que dirigira já a dedução transcendental da imagem-cristal: a percepção atenta ensina-nos mais quando falha do que quando é bem sucedida, e é esse falhanço que permite entrar em contacto com um passado «em geral», puro, que resiste à degradação numa imagem-recordação⁹⁰⁸. Toda a análise da cinematografia de Welles se declina a partir deste princípio: a profundidade de campo dá a ver o esforço de evocação e a exploração das toalhas de passado mas *o passado puro guardará o seu segredo virtual*⁹⁰⁹. Este ponto é crucial: a filosofia de Deleuze não é uma filosofia do acesso ao Ser, e se o muro do virtual é de facto transposto pela imagem cinematográfica não devemos ler nessa experimentação o desvelar de um mundo original, submetido à ideia de verdade. Nas páginas elípticas e complexas consagradas a Welles, Deleuze parece recusar a possibilidade de uma reminiscência proustiana que salvasse para nós o em-si do passado e, no mesmo movimento, aproxima-se de uma forma de temporalidade que já não se deixa apreender exclusivamente pelos paradoxos do tempo de Bergson:

«Welles não se contenta em mostrar a inutilidade de uma evocação do passado, ele mostra a impossibilidade de toda e qualquer evocação, o devir-impossível da evocação, *num estado do tempo ainda mais fundamental*»⁹¹⁰

Por que razão o modelo da reminiscência não serve a Deleuze? Em *O Bergsonismo*, Deleuze sustentava desde logo que a tese de um passado puro como fundamento da passagem do tempo em Bergson:

«não tem equivalente senão em Platão – a Reminiscência. A reminiscência também afirma um ser puro do passado, um ser em-si do passado, uma Memória ontológica, capaz de servir de fundamento ao desenrolar do tempo. Mais uma vez, uma inspiração platónica faz-se profundamente sentir em Bergson»⁹¹¹.

⁹⁰⁸ Cf. IT, p. 75.

⁹⁰⁹ IT, p. 149: «As regiões do passado guardarão o seu segredo».

⁹¹⁰ IT, p. 149 (nós sublinhamos).

⁹¹¹ B, p. 55.

Ora, a filosofia de Deleuze não é, como defendeu Alain Badiou, uma versão do platonismo⁹¹², mas antes o esforço arduo e incessante para o derrubar. Repare-se, neste sentido, que se *Diferença e Repetição*, retendo a lição de *Proust e os Signos*, evidenciava como na *Recherche* se esboçava a possibilidade de penetrar na síntese passiva da memória bergsoniana, se acrescentava igualmente, *logo de seguida*, que o em-si de Combray assim atingido constituía menos uma essência original do que «uma questão persistente, que se desenvolve na representação como um campo problemático, com o imperativo rigoroso de procurar, de responder, de resolver» e que só a introdução de uma terceira síntese do tempo vinha denunciar «a ilusão do em-si como sendo ainda um correlato da representação. O em-si do passado e a repetição na reminiscência seriam uma espécie de “efeito”, como um efeito óptico»⁹¹³. A ambiguidade do fundamento Memória era para Deleuze, em 1968, a seguinte: como evitar que, organizando em semi-círculos a passagem dos presentes, o fundamento não se exprima como um antigo presente, ainda que «mítico», como em Platão? Quando, pelo contrário:

«a memória transcendental domina a sua vertigem, e preserva a irredutibilidade do passado puro a qualquer presente que passa na representação, é para ver este passado dissolver-se de uma outra maneira»⁹¹⁴

Como compreender esta dissolução? Deparamo-nos aqui com uma das principais dificuldades do pensamento de Deleuze, e porventura da filosofia transcendental em geral : o fundamento não pode ser decalcado a partir do condicionado – como em Kant ou Husserl – mas, por outro lado, tem de revestir-se de um carácter imanente, não devendo situar-se além da experiência. A filosofia de Deleuze traça um caminho complexo por entre esta dificuldade. Fundar, para Deleuze, é «determinar o indeterminado», mas igualmente «metamorfosear», e a procura de um fundamento deverá ter como único objectivo «inspirar novas formas de pensar». Ora, entre o determinado e a indeterminação, entre o pensamento e o ser, inscreve-se, para o Deleuze leitor de Kant, a *forma do determinável*: o tempo, definido como forma pura e vazia que

⁹¹² A leitura de Badiou enferma de um grave defeito: ter privilegiado Bergson na constelação de filósofos de que Deleuze se inspira e, por via de consequência, ter conferido pouco importância ao elemento teórico que a vem matizar, a terceira síntese do tempo.

⁹¹³ DR, p. 119.

⁹¹⁴ DR, p. 351.

cinde inelutavelmente o *cogito* cartesiano e inaugura a filosofia transcendental⁹¹⁵. Uma das grandes originalidades do deleuzianismo será a de fazer girar a própria procura do fundamento em torno desta introdução do tempo no pensamento, ou seja, em torno daquilo que o *impossibilita*, que o afunda irreparavelmente: pensar será então afrontar o que não pode ser pensado, aquilo que não se deixa determinar e representar (que é, aliás, uma das definições da imanência propostas em *O que é a filosofia?*⁹¹⁶). Por outras palavras, o acontecimento do pensamento não se engendra senão em torno de um «ponto de afundamento»⁹¹⁷, quando a procura do fundamento se depara com a sua própria impossibilidade, com o seu a-fundar (*effonder*), e que assinala *o ponto exacto em que o pensamento nasce no mundo*⁹¹⁸. Para Deleuze, enquanto dispomos de um fundamento não começámos ainda a pensar: só lançando-nos na sua busca e desposando o sem fundo impensado poderemos abrir espaço à sua possibilidade. Não nos deverá portanto surpreender que, em *Apresentação de Sacher-Masoch*, se defina nestes termos a filosofia transcendental:

«O próprio de uma investigação transcendental é que não a podemos interromper quando queremos. Como se poderia determinar um fundamento sem se ser precipitado, ainda mais longe, no sem fundo donde ele emerge?»⁹¹⁹

O fundamento Memória oscila entre uma queda no fundado e a abertura do sem fundo a partir do qual emerge⁹²⁰. Deleuze, movido por uma «vontade obtusa»⁹²¹, prosseguindo a sua investigação transcendental, tentará pensar na *Imagem-Tempo* esse sem fundo em que se dilui o passado puro por intermédio de uma terceira síntese a que corresponderá, no cortejo das faculdades, uma passagem de testemunho da memória ao pensamento puro, tal como sucedia em *Proust e os Signos* e *Diferença e Repetição*.

Em *Proust e os Signos*, rompendo com toda uma tradição de comentadores da *Recherche*, Deleuze intitulava polemicamente um capítulo «Papel secundário da

⁹¹⁵ Cf. DR, p. 116.

⁹¹⁶ Cf. QP, p. 59.

⁹¹⁷ DR, p. 354.

⁹¹⁸ DR, p. 354: «O pensamento só pensa com a diferença, em torno deste ponto de a-fundamento (*effondement*)».

⁹¹⁹ PSM, p. 98.

⁹²⁰ Cf. DR, p. 352.

⁹²¹ DR, p. 197: «É difícil descrever este fundo, o terror e a atracção que ele suscita. Remexer no fundo é a ocupação mais perigosa, mas também a mais aliciante nos momentos de estupor de uma vontade obtusa».

memória» e assinalava como tema principal do romance de Proust uma aprendizagem dos signos virada para o futuro. A memória involuntária seria, deste ponto de vista, apenas uma *etapa* na aprendizagem das essências. Por seu turno, as essências deixavam de ser pensadas segundo o modelo platónico da Ideia como ponto de chegada da reminiscência e eram concebidas como diferenças imanentes e seriais⁹²², como princípios de individuação que, na obra de arte, já não *reproduzem* um mundo mas fazem dele o objecto de uma verdadeira *criação*⁹²³.

Diferença e Repetição seguia a lição de *Proust e os Signos* na sua secundarização do fundamento Memória. O eterno retorno de Nietzsche – que fornecia uma síntese imanente da diferença e da repetição segundo a qual o ser se dizia unicamente do devir – bem como o tempo em Kant como «forma pura e vazia» – que, ao contrário da reminiscência, introduzia o tempo no pensamento e não apenas «o movimento na alma» – eram utilizados por Deleuze para afundar o fundamento, dissolver o passado puro no sem fundo e torná-lo uma simples «condição por defeito». *E só nesta terceira síntese se derrubava efectivamente o platonismo*. Mais uma vez, era a uma teoria das séries (ou, na terminologia de 1968, a um «sistema do simulacro»⁹²⁴) de inspiração em parte estruturalista que Deleuze recorria para, *simultaneamente*, diluir o fundamento e organizar o sem fundo, numa operação onde se desmentia Hegel, que considerava que um tal lance especulativo apenas nos faria entrar numa «noite indiferente onde todas as vacas são negras»⁹²⁵. O benefício teórico da teoria das séries e da noção de estrutura – que Deleuze lê, num artigo seminal, como uma nova forma de filosofia transcendental, aproximando-a da sua teoria do virtual⁹²⁶ – é o de garantir às idealidades (passado, ideia ou sentido⁹²⁷) um estatuto imanente, diferencial e não subjectivo, e de prescindir do decalque (semelhança) com os campos empíricos correspondentes. Por seu intermédio, Deleuze pode então destituir «Combray em si» do seu estatuto de fundamento ou de instância originária a que a reminiscência se tentaria alcandorar, transformando-a num *problema* que o pensamento – e não mais a memória,

⁹²² Cf. o capítulo «Série et grupo», PS, pp. 83-102.

⁹²³ Cf. PS, p. 131 e ss.

⁹²⁴ Sobre a sistema do simulacro como organização do sem fundo cf. DR, p. 355 e ss. Sobre a aplicação do eterno retorno ao sistema do simulacro cf. DR, p. 153.

⁹²⁵ DR, p. 355.

⁹²⁶ ID, p. 250. «Da estrutura diremos: real sem ser actual, ideal sem ser abstracta». Cf. o artigo, redigido em 1967, «A quoi reconnâit-on le structuralisme» in ID, pp. 238-269, fundamental para perceber a dívida de Deleuze ao estruturalismo e compreender melhor *Proust e os Signos, Diferença e Repetição e Lógica do Sentido*. Só com a publicação do *Anti-Édipo*, em 1973, Deleuze abandona a estrutura, preferindo-lhe, sob a influência de Guattari, a noção de «máquina».

⁹²⁷ Cf. IT, p. 135.

mesmo que involuntária – tem de afrontar, a título de «(não)-ser da questão»⁹²⁸. Aplicado aos sistemas intensivos e diferenciais do simulacro, de que para Deleuze não o podemos dissociar, o eterno retorno excluiria assim:

«a imputação de um originário e de um derivado, como de uma primeira e de uma segunda vez, porque a diferença é a única origem, e faz coexistir independentemente de qualquer semelhança a diferença que reporta ao diferente»⁹²⁹

Neste desenvolvimento subtil, onde se aprofunda a investigação transcendental e que em *Proust e os Signos* Deleuze designava por «dialéctica ascendente»⁹³⁰, o significado da expressão «um pouco de tempo em estado puro» transforma-se, pois agora é considerado sob o ângulo da terceira síntese. «Combray em si» – ou, no caso de Welles, «Rosebud», pois Deleuze reitera que ele poderia ser «qualquer coisa» – deixa de designar o passado puro como origem mítica ou plenitude do ser, para se dizer agora do tempo como «forma pura e vazia»⁹³¹: assimilada ao «objecto = x» que o estruturalismo, de Lévi Strauss a Lacan, teorizou, ela funcionará como o elemento que faz ressoar as diferentes séries *sem que o possamos contudo identificar*, precursor sombrio que, ligando o diferente ao diferente, se furta ao trabalho da representação – identidade no modelo, semelhança na cópia – e conjura nesse movimento qualquer forma de transcendência.⁹³² Se, doravante, «por detrás das máscaras existem ainda máscaras, e o mais escondido é ainda um esconderijo até ao infinito»⁹³³, se o em-si do passado é efeito de uma ilusão, se os ícones bem fundados deram lugar ao devir incessante dos simulacros, então pensar já não é o movimento de descoberta ou de reminiscência do Verdadeiro, mas a libertação de uma «potência do falso», princípio nietzscheano que Deleuze introduz na terceira síntese de *Diferença e Repetição* e que ocupará um lugar de destaque na *Imagem-Tempo*.

Em suma, o «salto na ontologia» não se confunde, na filosofia de Deleuze, com o reencontro miraculoso de um *déjà là* numenal, não se submetendo a um regime

⁹²⁸ DR, p. 142.

⁹²⁹ DR, pp. 163-164.

⁹³⁰ PS, p. 108.

⁹³¹ Cf. a nota sobre as experiências proustianas em DR, p. 160.

⁹³² Cf. DR, p. 157

⁹³³ DR, p. 140.

filosófico do verdadeiro ontológico, no que seria uma versão do platonismo e de uma imagem dogmática do pensamento que não soube libertar-se do modelo da reminiscência. Neste sentido, o salto no elemento ontológico do passado, da ideia ou do sentido, representa menos a busca de uma resposta do que a *constituição de um problema que não sabemos ainda formular, o impensado* enquanto ponto de afundamento⁹³⁴ a partir do qual começamos a pensar. Efectuado o salto, como na sequência da fábrica de *Europa 51* ou do vulcão de *Stromboli*, tratar-se-á então de «traçar no ser e no pensamento»⁹³⁵ circuitos que não são nunca preexistentes, mas envelopes cada vez mais vastos da realidade e do pensamento, da percepção e da memória, da matéria e do espírito. O tempo em «estado puro» proustiano ou da imagem-cristal significa, por conseguinte, menos a revelação final de um segredo escondido no passado virtual do que a potência disruptiva e não cronológica de uma temporalidade a partir da qual um sem fundo se abre e se joga a possibilidade impossível de começarmos enfim a pensar.

Esta breve incursão no interior do sistema tem por objectivo exclusivo uma melhor compreensão do argumento da *Imagem-Tempo*. Com efeito, se Deleuze não formaliza uma terceira síntese diversos elementos a indiciam. Sobre *Citizen Kane* Deleuze dirá que:

«mal atingimos as toalhas de passado é como se fôssemos levados pelas ondulações de uma grande vaga, o tempo saído dos seus eixos, e entra-se na temporalidade como um estado de crise permanente»⁹³⁶

Atingir o passado puro graças à profundidade de campo não é o mesmo que o salvar para nós. O esforço de evocação do passado depara-se com a sua própria impossibilidade pois o presente na sua corrida para a frente já não o sabe acolher. A exploração das regiões não cronológicas do tempo já não se deixa circunscrever pela Memória: «as regiões do passado já não libertam imagens-recordação, elas libertam

⁹³⁴ *Diferença e Repetição* designava-o por «ponto aleatório transcendente, sempre Outro por natureza, em que todas as essências são envolvidas como diferenciais do pensamento, e que não significa a mais alta potência de pensamento sem designar também o impensável ou a impotência do pensamento no seu uso empírico» (p. 188).

⁹³⁵ Cf. o curso de 7 de Junho de 1983.

⁹³⁶ IT, p. 147.

presenças alucinatórias»⁹³⁷. E, tal como sucedia em *Diferença e Repetição*, quando o passado puro domina a sua vertigem e não já não tomba sobre o fundado – imagem-recordação –, assiste-se para Deleuze à sua dissolução:

«dir-se-ia que certas toalhas se enrugaram, outras se extinguiram, de tal forma que se justapõem aqui ou acolá esta ou aquela idade como em arqueologia. *Nada mais é decidível*: as toalhas coexistentes justapõem agora os seus segmentos»⁹³⁸

Dois aspectos merecem ser reiterados. Em primeiro lugar, que a conquista do passado puro não revela nenhum segredo, que não existe uma essência estável como na reminiscência, e que, como na terceira síntese de *Diferença e Repetição*, se suprime um termo fixo (transcendente) supostamente último e originário⁹³⁹. O tempo abandona aqui, como em 1968, «qualquer conteúdo memorial»⁹⁴⁰, e é neste sentido que deve ser dito «forma pura e vazia». Referindo-se a um texto de Melville que considera aplicar-se ao cinema de Welles, Deleuze observa que:

«vamos de faixa em faixa (*bandelette*), de estrato em estrato no seio da pirâmide, à custa de horríveis esforços, e tudo isso para descobrir que não existe ninguém na câmara funerária – a não ser que comece aqui a ”substância não estratificada”»⁹⁴¹

Esta substância não estratificada conduz-nos ao segundo ponto pois é aí que as toalhas de passado se parecem dissolver. Para Deleuze, o apanágio da profundidade de campo em Orson Welles é o de fazer comunicar regiões espacialmente e cronologicamente distintas no fundo de um tempo ilimitado. Este fundo é um *sem fundo*, um plano de imanência. Nele reina o tempo como devir terrível e universal, como forma pura e vazia que cinde inelutavelmente o sujeito: «é a loucura, a personalidade cindida, que testemunha agora pelo passado»⁹⁴². Nele reina também a morte, que para Deleuze é o ponto em que encontramos a substância universal, o sem

⁹³⁷ IT, p. 149.

⁹³⁸ IT, p. 149.

⁹³⁹ Cf. DR, p. 139

⁹⁴⁰ DR, pp. 146-147.

⁹⁴¹ IT, p. 150.

⁹⁴² IT, p. 148.

fundo não estratificado. A morte, quando considerada à maneira de Blanchot como impessoal, assinala a terceira síntese do tempo na ordem do inconsciente e constitui «a forma derradeira do problemático, a fonte dos problemas e das questões, a marca da sua permanência para além de qualquer resposta»⁹⁴³. Aproximamo-nos assim do limite para o qual tende a filosofia transcendental segundo Deleuze, que num curso sobre Welles constata:

«Estamos no sem fundo. Porquê ? Não existe resposta, não existe uma razão para que eu pense tal coisa, para que eu acredite, é a questão, a última das questões, é assim (*c'est comme ça*).»⁹⁴⁴

Este momento recebe um nome enigmático no pensamento de Deleuze, numa recuperação de uma ideia do filósofo pré-socrático Anaximandro: Justiça. Na *Lógica da Sensação* o combate de Francis Bacon contra a imagem-cliché tendia para um limite análogo: «será preciso ir até lá, afim que reine uma Justiça que será somente Cor e Luz, um espaço que será somente Saara»⁹⁴⁵. Quando, em Orson Welles, as toalhas de passado se dissolvem, quando a prioridade – ou transcendência – do passado puro se dissipa no tempo considerado «como matéria-prima, imensa e terrífica, como devir universal» então aproximamo-nos de uma justiça superior de que as regiões do passado são apenas os auxiliares, uma justiça imanente da Terra ou «pré-história da consciência no nascimento do tempo e do pecado, quando o céu e a terra, a água e o fogo, o bem e o mal ainda não são distintamente separados»⁹⁴⁶. Orson Welles traça assim um plano de imanência simultaneamente temporal e espiritual, ou moral e noético, exacto contraponto do plano de imanência material a que Vertov remontava na *Imagem-Movimento*, num procedimento que corresponde menos a uma substituição do que à anexação de uma nova dimensão – o tempo não cronológico, o pensamento – que o

⁹⁴³ DR, p. 148. Em regra geral, e de forma a não prejudicar a exposição de um argumento extremamente complexo que incide sobre outro conjunto de questões, optámos ao longo deste trabalho por não apresentar a transposição que Deleuze efectua da três sínteses passivas na ordem do inconsciente. Não se deve contudo inferir desta posição um julgamento sobre a sua importância. Sobre a morte na terceira síntese de *Diferença e Repetição* remetemos para o texto de José Gil, «A morte e o começo do pensar» in *O imperceptível devir da imanência*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008, pp. 93 – 111.

⁹⁴⁴ Curso do 10 de Janeiro de 1984. Deleuze retoma assim, na sua teoria do cinema, e de forma surpreendente, com a imagem do «sem fundo» de *Diferença e Repetição*, que em *Lógica do Sentido* tinha sido abandonada em favor da «superfície».

⁹⁴⁵ FBLs, p. 33.

⁹⁴⁶ André Bazin *apud* Deleuze, IT, p. 151.

primeiro continha enquanto virtualidade não actualizada, mas que necessitava paradoxalmente de ser construída ou *depositada*, única forma de a distinguir de uma simples possibilidade.

Se a dissolução do passado puro na imagem directa do tempo criada por Welles marca a entrada dos *Cinemas* numa terceira síntese do tempo, Deleuze não a formaliza detalhadamente como em *Diferença e Repetição* – ou tal como o fizera para a segunda síntese da imagem-cristal – votando o comentador a recolher pacientemente, aqui e ali, os seus indícios. Um estudo que incidisse apenas sobre esta questão poderia no entanto detalhadamente trazê-la à luz. A cinematografia de Alain Resnais, realizador que parece ocupar-se da Memória mas sobre o qual Deleuze afirma que «não existe autor menos enfiado no passado»⁹⁴⁷, na medida em que inventa «toalhas paradoxais, hipnóticas, cujo próprio é, a um tempo, o de serem um passado, mas sempre por vir»⁹⁴⁸, desempenharia nessa demonstração um papel fundamental. Poderiam igualmente ser mencionados os cristais *fendidos* de Renoir, que desenvolvem uma experimentação na profundidade de campo onde se abre caminho ao *novo* e donde «sairá (...) um novo Real (...) para além do actual e do virtual»⁹⁴⁹, ou a exploração da *serialidade* do tempo na cinematografia de Godard, que reúne o *antes e o depois* dos corpos numa imagem directa do tempo⁹⁵⁰, ou ainda a fabulação nos cinemas do Terceiro-Mundo, que Deleuze aproxima *ipsis verbis*, em resposta a uma pergunta de um auditor do seu curso, da terceira síntese do tempo de *Diferença e Repetição*⁹⁵¹.

Um aspecto da terceira síntese na *Imagem-Tempo* deixa-se porém claramente circunscrever, e ocupa um lugar predominante na economia global do segundo volume dos *Cinemas*. A imagem-cristal constituía o elemento genético da image-tempo, o *acme* para o qual se encaminhava a dedução transcendental da imagem virtual como correlato das imagens ópticas e sonoras pura do cinema moderno. Atingido esse ponto, Deleuze acrescentará no entanto um novo lance à sua análise do cinema moderno: *a potência do falso*, que eleva ao estatuto de «princípio mais geral que determina o conjunto das relações na imagem-tempo directa»⁹⁵². Ora, a introdução deste princípio, que Deleuze comenta sob o ângulo anódino da narração cinematográfica, só parece poder ser

⁹⁴⁷ IT, p. 163.

⁹⁴⁸ IT, p. 162.

⁹⁴⁹ IT, p. 114.

⁹⁵⁰ IT, p. 254.

⁹⁵¹ Cf. o curso de 18 de Junho de 1985.

⁹⁵² IT, p. 172.

justificada, numa dedução que aparentemente encontrara já o seu ponto de incandescência na imagem-cristal, se tiver como principal objectivo, à semelhança do movimento global de *Proust e os Signos* e de *Diferença e Repetição*, a dirimição de um certo platonismo de Bergson, atenuando a prioridade e a transcendência do passado virtual como «fundamento, em-si, númeno, ideia»⁹⁵³ e libertando a imagem-cristal do modelo de um verdadeiro ontológico⁹⁵⁴. Tratar-se-á, por outras palavras, de mostrar que «o passado não é necessariamente verdadeiro», que quando o tempo não cronológico é capturado pelas imagens do cinema teremos também de abandonar qualquer conteúdo memorial, desfazendo-nos pelo caminho da ideia de verdade. E se, aos olhos de Deleuze, a importância do cinema moderno reside na criação de uma nova imagem do pensamento, se, como assinalámos anteriormente, toda a sua dramaturgia é actualizada no comentário aos filmes do pós-Guerra, então tal tarefa não estaria plenamente realizada se a imagem-tempo e as revelações do cristal deixassem subsistir aquele que, desde *Nietzsche e a Filosofia* e *Proust e os Signos*, Deleuze considerava como um dos mais perniciosos postulados da imagem dogmática: a afinidade «natural» do pensamento e da verdade, que se operava justamente pela neutralização da força do tempo⁹⁵⁵.

Sob este prisma, não surpreende que na *Imagem-Tempo* os paradoxos do tempo de Bergson sejam postos de lado e dêem progressivamente lugar às diversas ferramentas conceptuais que Deleuze mobilizava para estabelecer uma terceira síntese em 1968: a) o tempo enquanto linha recta que bifurca de Borges como resposta à noção de impossibilidade em Leibniz; b) a morte impessoal e a abertura do sem fundo; c) a teoria das séries (despida, porém, da sua roupagem estruturalista); d) a fórmula de Rimbaud «Eu é um outro (*Je est un autre*)» como contraponto poético de uma concepção filosófica do tempo como forma pura e vazia em Kant; e) a síntese estática do antes e do depois; f) a referência omnipresente ao pensamento de Nietzsche e à potência do falso⁹⁵⁶.

⁹⁵³ DR, p. 119.

⁹⁵⁴ Christine Buci-Glucksman reconhece este ponto, sem contudo explicar a sua necessidade: «O cristal é portanto um operador reflexivo. Mas o que ele nos faz ver, o virtual como força imaginante (*imageante*) que acompanha o real, já não releva mais do regime de um verdadeiro ontológico. Pois ao temporalizar a imagem, ao suscitar as toalhas de tempo passadas no presente, o cristal é um prisma que ignora qualquer modelo formal de verdade», «Les cristaux de l'art : une esthétique du virtuel» in *Rue Descartes, Gilles Deleuze, Immanence et vie*, Paris, PUF, 1998, p. 105.

⁹⁵⁵ Cf. NP, p. 118.

⁹⁵⁶ Sem pretender a uma qualquer exaustividade notemos as páginas dos elementos enunciados, de modo a balizar um trabalho futuro: a) DR, p. 153 e p. 161, IT, p. 170-171; b) DR, p. 123 e pp. 146-153, IT, pp.

A introdução do paradoxo dos futuros contingentes⁹⁵⁷ servirá assim a Deleuze, numa primeira aproximação, para demonstrar que a ideia de verdade não resiste a um confronto com a força do tempo, pois dele decorrem inevitavelmente duas conclusões: *ou o possível procede do impossível ou o passado não é necessariamente verdadeiro*. Esta posição não se confunde com um relativismo *naïf*, que se limita a constatar que a verdade depende de factores subjectivos ou epocais, postulando pelo contrário que é a consideração do tempo de um ponto de vista transcendental, enquanto força *pura*, que nos impede de deixar intacta a pré-existência de uma forma do verdadeiro que caberia ao pensamento reencontrar. Deleuze louva a Leibniz a bela noção de impossibilidade, que teria permitido resolver o paradoxo dos futuros contingentes e salvar provisoriamente a verdade, mas acrescenta que nada nos impede de avançar, como em Borges ou na obra de arte moderna, que os mundos impossíveis participam de um mesmo universo. Deste ponto de vista, o tempo seria uma linha recta que não cessaria labirinticamente de bifurcar, «passando por presentes impossíveis, e regressando sobre passados não necessariamente verdadeiros»⁹⁵⁸. Esta nova forma de temporalidade já não se enquadra estritamente com os paradoxos do tempo de Bergson, e Deleuze tenta extrair as suas implicações cinematográficas à luz do pensamento de Nietzsche e da sua crítica filosófica da ideia de verdade.

A forma de temporalidade do regime cristalino da imagem é doravante pensada como um devir ilimitado e terrível que põe em causa todo e qualquer modelo formal de verdade. À semelhança do que sucedia em *Diferença e Repetição*, o significado da expressão proustiana «um pouco de tempo em estado puro» transforma-se, como consequência do *aprofundamento*⁹⁵⁹ da investigação transcendental: já não apenas o duplo jacto bergsoniano do presente que passa e do passado virtual, mas uma *série de potências do falso*⁹⁶⁰. À indiscernibilidade entre o real e o imaginário que as descrições cristalinas implicavam corresponde agora, no plano da narração cinematográfica, uma indecidibilidade entre o verdadeiro e o falso:

150-151; c) DR, pp. 153 e ss., IT, p.187; d) DR, p. 116, IT, p. 174; e) DR, p. 123 e ss, IT, pp. 196-198; f) DR, p. 142, IT, pp. 165-202.

⁹⁵⁷ IT, p. 170: «Se é verdade que uma batalha pode ter lugar amanhã, como evitar uma das seguintes consequências : ou o impossível procede do possível (uma vez que, se a batalha teve lugar, já não é mais possível que ela não tenha tido lugar), ou então o passado não é necessariamente verdadeiro (pois ela podia não ter tido lugar)».

⁹⁵⁸ IT, p. 171.

⁹⁵⁹ Termo escolhido por Deleuze em *Diferença e Repetição* para dar conta da modificação do significado da expressão «um pouco de tempo em estado puro» na passagem da segunda à terceira síntese. Cf. a «Nota sobre as experiências proustianas», DR, p. 160.

⁹⁶⁰ O curso do 8 de Novembro de 1983 ilustra bem este ponto.

«A narração deixa de ser uma narração verídica que se encadeia com descrições reais. É simultaneamente que a descrição se torna o seu próprio objecto e que a narração se torna temporal e falsificante. A formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso são estritamente complementares, e não cessam de se implicar como as novas coordenadas da imagem.»⁹⁶¹

É a Orson Welles, mais uma vez, que Deleuze atribui o estatuto de pioneiro nesta redefinição da narração cinematográfica que teria aberto o caminho à *nouvelle vague*. O regime orgânico da imagem-movimento era inseparável da *pressuposição* de um real pré-existente que a descrição viria desposar, bem como de uma economia narrativa que, decorrendo do agenciamento de esquemas sensório-motores e da subordinação do tempo ao movimento, estabelecia relações localizáveis, causais e legais entre as imagens. A subsequente introdução de imagens-recordação e imagens-sonho no regime orgânico não era suficiente para o abalar, pois efectuava-se unicamente *por oposição*, sob uma forma caprichosa e subjectiva (psicológica) que deixava intactos os pólos do real e do imaginário, submetidos apenas a uma confusão *de facto*. O próprio da imagem-movimento era o de tender narrativamente para uma forma do verdadeiro, dirimindo as aparências até ao momento do desenlace final, tal como ilustram paradigmaticamente os filmes que incidem sobre o meio judicial. Pelo contrário, no regime cristalino da imagem-tempo, os nexos sensório-motores são destruídos, assistindo-se a uma multiplicação de movimentos anormais e de falsos *raccords* que indicam uma emancipação do tempo relativamente ao movimento, a conquista de um tempo não-cronológico e não subjectivo, numa palavra, virtual. Doravante, e *de direito*, no plano de imanência da profusão objectiva e cristalina de todas as diferenças, já não sabemos distinguir o real do imaginário, o verdadeiro do falso, e entramos no reino das alternativas indecíveis e das diferenças inexplicáveis⁹⁶². A potência do falso como mecanismo de produção das imagens apodera-se do cinema, negando ao passado a sua qualidade de elemento verdadeiro ou originário e fazendo o possível proceder do impossível. É levada assim aos ecrãs, nas cinematografias de Robbe-Grillet, Welles ou Resnais, a *impossibilidade* leibniziana:

⁹⁶¹ IT, p. 172.

⁹⁶²Cf. IT, p. 173.

«Num mundo, duas personagens conhecem-se, num outro mundo não se conhecem, num outro é uma que conhece a outra, num outro, por fim, é a outra que conhece a primeira. Ou então duas personagens traem-se, apenas uma trai a outra, nenhuma trai, uma e outra são o mesmo que se trai sob dois nomes diferentes»⁹⁶³

À semelhança de *Proust e os Signos, Diferença e Repetição e Lógica do Sentido*, Leibniz revela-se essencial, para Deleuze, como preâmbulo a uma *estética não subjectiva do ponto de vista*, segundo a qual não existem pontos de vista sobre as coisas, mas onde cada coisa, ser ou imagem se torna ela própria um ponto de vista, ou seja, um princípio de individuação, à maneira da imagem-simulacro que incluía em si mesma e se deformava perpetuamente segundo o ponto de vista do observador⁹⁶⁴. Nesta ordem de ideias, não é o sujeito que constitui os pontos de vista, mas os pontos de vista que determinam a constituição dos sujeitos que neles se instalam⁹⁶⁵. Contudo, a exigência teológica e transcendente que em Leibniz fazia da divergência das séries um princípio de exclusão é substituída, no sistema de Deleuze, por um princípio diabólico e imanente que *afirmará*, na esteira da arte moderna (Borges, Proust, James, Welles, Godard) e do perspectivismo de Nietzsche, a divergência de todos os pontos de vista heterogêneos como modificações de *um mesmo universo em variação contínua*, como «se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista»⁹⁶⁶. A ordem *afundou-se*, o platonismo foi derrubado, «a terra perdeu todos os centros»⁹⁶⁷ (Welles), «o mundo tornou-se migalhas e caos»⁹⁶⁸ (Proust). No caso do cinema moderno, sob a força de um tempo não cronológico, tudo se caotiza e se torna inexplicável, *impensável*:

«Já nada é decidível : as toalhas coexistentes justapõem agora todos os seus segmentos. O livro mais sério é também um livro pornográfico, os adultos mais ameaçadores são também crianças a quem se bate, as mulheres estão ao serviço da justiça, mas a justiça está nas mãos de

⁹⁶³ IT, p. 172.

⁹⁶⁴ Cf. LS, p. 298.

⁹⁶⁵ É partindo deste ponto que se poderia distinguir cuidadosamente a crítica nietzscheana e deleuzeana da verdade de qualquer relativismo «pós-moderno», isto é, subjectivo, empírico, que se limita a pôr em causa os conteúdos da verdade e não a sua forma. O problema do relativismo é evocado explicitamente por Deleuze em LP, p. 27.

⁹⁶⁶ LS, p. 300.

⁹⁶⁷ IT, p. 186.

⁹⁶⁸ PS, p. 134.

meninas, e a secretária do advogado, com os seus dedos espalmados, será ela uma mulher, uma menina ou um dossier folheado?»⁹⁶⁹

Como escapar porém à alternativa da transcendência e do caos? Como pode Deleuze pretender que o derrube do fundamento, o afloramento do impensado, não seja coextensivo ao mergulho numa «noite indiferente»? Uma primeira resposta foi já avançada: *afirmando-o*. Ao afirmar o caos, ao afirmar a divergência das séries em torno de um centro perpetuamente descentrado, ao desposarmos o devir e o movimento infinito, conferimos-lhe esse *mínimo de consistência* que o filtra sem perder a variação contínua, traçado de um plano de imanência como coração vertiginoso da própria filosofia⁹⁷⁰. Em *Diferença e Repetição* era o eterno retorno que cumpria essa função, fazendo do regresso (*revenir*) da diferença o único «ser», ser que se dizia unicamente *do devir* e se aplicava aos sistemas intensivos e seriais do simulacro, onde a diferença comunicava com o diferente sem passar por um fundamento transcendente graças às noções de ressonância, movimento forçado e díspar⁹⁷¹. Em *Lógica do Sentido*, que aprofundava os resultados da terceira síntese de *Diferença e Repetição*, Deleuze designava-a por *síntese disjuntiva afirmativa*, segundo a qual cada coisa se abria à infinidade dos seus predicados mediante a eleição de uma instância paradoxal que fazia ressoar as séries divergentes a partir da sua própria distância positiva⁹⁷². Em ambas as obras, Deleuze assinalava desde logo que essa lógica diabólica e «esotérica»⁹⁷³ era indissociável de uma potência do falso, princípio que a *Imagem-Tempo* convoca naturalmente para o centro da análise do cinema moderno, e que figura como o limite para o qual tende toda a demonstração. É ela que, no caso de Welles, permite que o sem fundo enigmático não se confunda com um simples caos, com o niilismo, e possa até ser entendido como uma Justiça superior.

Uma teoria das séries renovada, emancipada do regime de oposições que a caracterizava no estruturalismo, desempenha um papel fulcral na constituição deste caosmos, conferindo-lhe uma organização *imane*nte. Afundar o fundamento é erradicar a forma do Verdadeiro, o mais ilustre dos suplementos transcendententes e universais erguidos pela representação. Mas quando prescindimos do modelo abdicamos

⁹⁶⁹ IT, pp. 149-150.

⁹⁷⁰ QP, p. 44: «O plano de imanência é como um corte do caos, e funciona como uma peneira (*crible*)».

⁹⁷¹ Cf. DR, p. 155.

⁹⁷² Cf. LS, p. 204, bem como o apêndice sobre o simulacro, pp. 302-304.

⁹⁷³ LS, p. 204.

igualmente da instância que permitia julgar as aparências e distinguir o verdadeiro do falso. É por este motivo que o falso não se confunde com a mentira ou o *erro* – conceito que para Deleuze, desde *Nietzsche e a Filosofia*, participa de uma imagem dogmática do pensamento, pois consiste numa simples troca do verdadeiro pelo falso e supõe uma forma da verdade imutável e preexistente⁹⁷⁴. Destituído de uma *forma*, o falso é ilocalizável, e não podemos nunca dizer o que ele *é*: o falso conhece apenas uma *potência* e é indissociável de uma *cadeia ou série de falsários*, de uma multiplicidade que o declina e expõe em graus. Deleuze apresenta vários exemplos de cadeias de falsários, do romance de Melville *The Confident Man* aos personagens de Orson Welles, passando pelo *Zaratrústa* de Nietzsche. A cadeia ou série de falsários permite assim a introdução da noção de valor, e contém em si a resposta ao niilismo e ao caos: o mais baixo grau da vontade de potência encontra-se no próprio homem verídico – como o inspector em *A sede do Mal* (1958) de Welles – que inventa a ideia de verdade para poder julgar a vida, e termina no artista, que eleva o falso à sua maior potência, na medida em que apenas conhece o devir perpétuo, a transformação interminável, a capacidade de afectar e de ser afectado, de metamorfosear, e que pode *agora* receber o nome de verdade:

«Só o artista criador conduz a potência do falso a um grau que já não se efectua na forma mas na transformação. Não há mais verdade nem aparência. O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser atingida, encontrada ou reproduzida, ela deve ser criada. Não existe outra verdade para além da criação do *Novo*»⁹⁷⁵

«Atingida, encontrada ou reproduzida» são os verbos pressupostos pela teoria da Reminiscência, de que Bergson se aproxima perigosamente e que Deleuze descarta ao introduzir uma potência do falso como terceira síntese do tempo no regime cristalino da imagem. O nietzscheanismo de Welles consiste para Deleuze na abolição do mundo verdadeiro e do homem verídico que pretende julgar a vida em nome de um ideal superior⁹⁷⁶. Mas para além do bem e do mal não significa para além do bom e do mau, nem se confunde com o caos. A potência do falso possui diferentes graus, e é objecto de uma avaliação imanente, que depende de um critério espinozista: será rejeitado o que

⁹⁷⁴ Cf. NP, p. 118, QP, p. 53.

⁹⁷⁵ IT, p. 181.

⁹⁷⁶ Cf. IT, 179.

não aumenta a potência de agir, o que não intensifica a vida, o que petrifica o devir em nome do ser. É necessário fazer do «do devir um Ser»⁹⁷⁷, da metamorfose a única verdade, da criação de possibilidades o único horizonte de *uma vida*. Justiça, bondade, generosidade, o devir é inocente e testemunha por uma vida «emergente, ascendente, aquela que se sabe transformar, se metamorfosear consoante as forças que encontra»⁹⁷⁸.

A teoria da imagem desemboca numa ética, desfecho aguardado quando recordamos que o platonismo, o esforço imenso que Platão consagrava à selecção dos ícones e dos simulacros, escondia para Deleuze uma origem moral – a selecção dos pretendentes – e conheceria de seguida diversos avatares ao longo da História: «a exclusão do excêntrico e do divergente, em nome de uma finalidade superior, de uma realidade essencial ou mesmo de um sentido da história»⁹⁷⁹. Opunham-se já, em 1969, dois niilismos: o que conservava a ordem da representação e o que, destruindo os modelos e as cópias, emancipava os simulacros⁹⁸⁰. O perspectivismo generalizado e a multiplicação de cadeias de falsários no cinema de Welles, o tempo não cronológico e serial enfim emancipado dos gonzos que o amarravam ao movimento e à ideia de verdade, realiza cinematograficamente para Deleuze o célebre aforismo do *Crepúsculo dos Ícones*: «ao mesmo tempo que o mundo verdadeiro abolimos também o mundo das aparências»⁹⁸¹. A imagem-tempo de Welles cumpre assim o mesmo programa que *Diferença e Repetição e Lógica do Sentido* incumbiam à imagem-simulacro e à forma do tempo que lhe era correlativa – o eterno retorno: afirmar a inocência do devir, derrubar o platonismo e o ideal de verdade, *deixar de submeter as imagens a um regime que lhes é exterior*. Que não haja nem verdade nem aparência significa: destruição dos modelos e das cópias. Godard soube dizê-lo melhor do que ninguém: «ce n'est pas une image juste, c'est juste une image»⁹⁸².

⁹⁷⁷ IT, p. 185.

⁹⁷⁸ IT, p. 185. O plano de imanência situa-se para além do bem e do mal mas, para Deleuz, e esse desfeitear das ilusões é inseparável de uma «beatitude» e de uma «doçura», nomes últimos da potência de *uma vida* que não se deixa julgar. Cf. RF, p. 361.

⁹⁷⁹ LS, p. 300.

⁹⁸⁰ Cf. LS, p. 307.

⁹⁸¹ IT, p. 182.

⁹⁸² Formulação que aparece em *Le vent d'est* (1970) e que de que não encontramos em português uma tradução satisfatória.

A introdução do pensamento nas imagens no cinema do pós-II Guerra Mundial muda a forma – oblíqua, não tematizada – como se coloca o problema da imanência na *Imagem-Tempo*. Mas não é, antes de mais, a própria distinção estabelecida entre um regime da imagem-movimento composto por imagens-percepção, acção e afecção, e um regime da imagem-tempo tecido, entre outras, de imagens-sonho, recordação, cristal que parece padecer de uma certa rigidez? Não haveria, para Deleuze, pensamento no cinema anterior à II Guerra Mundial? Até que ponto a máquina filosófica enquanto pura ontologia de imagens pode ser sobreposta à evolução histórica de um determinado médium? Foi sem dúvida para corrigir este aparente desequilíbrio que, no segundo volume do díptico, Deleuze consagrou um capítulo às relações entre cinema e pensamento nos dois regimes da imagem.

Deleuze mostra agora, num aprofundamento das intuições que a *Imagem-Movimento* se limitava a indicar, que havia com efeito pensamento no primeiro regime da imagem, e inclusive no cinema americano, que privilegiava a imagem-acção:

«A imagem-acção podia ir da situação à acção, ou, inversamente, da acção à situação, ela era inseparável dos actos de compreensão mediante os quais o herói avaliava os dados do problema ou da situação, ou então os actos de inferência com que por seu intermédio adivinhava o que não era dado»⁹⁸³

A teoria de Eisenstein constitui a ferramenta principal de que Deleuze se serve para teorizar a presença do pensamento no regime da imagem-movimento. No cineasta russo, as relações entre o conceito e a imagem culminariam para Deleuze num «pensamento-acção» que designaria «a relação entre o homem e o mundo, o homem e a Natureza, a unidade sensório-motora»⁹⁸⁴. O cinema daria a capacidade de transformar o mundo, de individuar as massas, numa concepção da imagem que herdava da tradição do sublime: um choque que forçaria a pensar um todo impossível de figurar, como um

⁹⁸³ IT, p. 213.

⁹⁸⁴ IT, p. 210.

povo que falta ou um pensamento porvir⁹⁸⁵. Só que as esperanças depositadas no cinema pelos grandes pioneiros ficaram por realizar: o choque tornou-se, na produção comercial, «violência do representado», e o autómato espiritual do cinematógrafo um instrumento ao serviço da propaganda de massas, «numa espécie de fascismo que unia Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler»⁹⁸⁶. Mais profundamente, com o fim da II Guerra Mundial, o elo entre o homem e o mundo ter-se-ia quebrado – «o facto moderno é que já não acreditamos neste mundo»⁹⁸⁷ –, condição que no cinema se traduz, de acordo com Deleuze, na ruptura do esquema sensório-motor e na irrupção de um novo regime da imagem.

Vimos como, no cinema moderno, as imagens-movimento se tornam imagens-clichés, as acções deixam de se encadear com as percepções e uma fissura se introduz na textura das imagens. Por todo o lado grassa o intolerável: «não somos nós que nos fazemos filmes, é o mundo que nos aparece como um péssimo filme»⁹⁸⁸. Mas, mais do que o negar, o cinema moderno elabora-se-á *a partir deste intolerável, deste impensado*: o tempo emancipa-se progressivamente do movimento e as imagens, conquistando uma dimensão espiritual, convocando *directamente* o pensamento, circulam agora no território do virtual. Os grandes mestres modernos foram, segundo Deleuze, os príncipes desta dificuldade: «o inevitável de Welles, o inexplicável de Robbe-Grillet, o indecível de Resnais, o impossível de Marguerite Duras, ou até o que poderíamos chamar o incomensurável de Godard»⁹⁸⁹.

Ao integrar directamente o tempo na imagem o cinema moderno traz o impensado para o seu seio, faz dele o limite ou o «ponto irracional» a partir do qual se começa a pensar, a sua «fonte e a sua barragem»⁹⁹⁰, e nesse movimento reencontra um problema que atravessa a filosofia de Deleuze: que pensar tem como elemento uma impotência essencial, e que só quando nos acercamos desse impensado podemos verdadeiramente começar a pensar. *Diferença e Repetição* convocava Artaud para designar o que, em 1968, ainda se enunciava sob a alçada equívoca de um «pensamento sem Imagem»: que pensar é fazer nascer o que ainda não existe, o que não se deixa

⁹⁸⁵ Cf. IT, p. 205.

⁹⁸⁶ IT, p. 214.

⁹⁸⁷ IT, p. 223.

⁹⁸⁸ IT, p. 223.

⁹⁸⁹ IT, p. 237.

⁹⁹⁰ IT, p. 219.

representar, que *pensar é criar*⁹⁹¹. Na *Imagem-Tempo*, Deleuze recorre a Artaud sob uma nova luz, pois o poeta e pensador francês ter-se-ia aproximado, nos seus escritos sobre as imagens cinematográficas, da essência do cinema moderno, ao evocar «verdadeiras situações psíquicas por entre as quais o pensamento entalado procura uma subtil saída», situações que seriam «puramente visuais e cujo drama decorreria de uma ferida feita para os olhos, forjada, se ousarmos dizê-lo, na própria substância do olhar»⁹⁹². São agora as imagens, e as imagens do cinema, na sua violência e no seu esplendor, que para Deleuze revelam, em 1985, a essência do pensamento, o seu nascimento oculto e profundo: «a imagem tem por objecto o funcionamento do pensamento, e (...) o funcionamento do pensamento é a verdadeira razão que nos conduz às imagens»⁹⁹³. Ao fazer do tempo a «matéria inteligível» da imagem, o cinema moderno banharia no elemento que, para o Deleuze leitor de Kant, define o limite interior ao pensamento, aquilo que o afunda irreparavelmente, mas no mesmo lance designa a sua mais alta possibilidade⁹⁹⁴, num apelo ao «corpo desconhecido que temos atrás da cabeça, e cuja idade não é nem a nossa nem a da nossa infância, mas um pouco de tempo em estado puro»⁹⁹⁵. Compreendemos então que, das núpcias entre o tempo e a imagem no cinema moderno, nasce uma imagem a que Deleuze pouco mais fez do que aludir, mas que paira como um fantasma sobre o último terço do díptico sobre o cinema: referimo-nos àquela que seria uma «imagem-pensamento»⁹⁹⁶.

A impotência do pensamento revelada pelas imagens do cinema não é para Artaud uma inferioridade, mas aquilo que para Deleuze deve ser seleccionado e depositado *de direito* na imagem do pensamento: «ela pertence ao pensamento, de tal forma que devemos fazer dela a nossa maneira de pensar, sem pretender restaurar um pensamento onnipotente. Devemos pelo contrário servir-nos desta impotência para acreditar na vida e encontrar a identidade do pensamento e da vida»⁹⁹⁷. Perante o intolerável, a multiplicação dos clichés e a ruptura do esquema sensório-motor, o cinema moderno abandona as esperanças primordiais e utópicas de construir um mundo

⁹⁹¹ Cf. DR, p. 192.

⁹⁹² Artaud *apud* Deleuze, IT, p. 220.

⁹⁹³ IT, p. 215.

⁹⁹⁴ Sobre tempo e pensamento em Kant cf. DR, pp. 116 e ss, bem como as quatro aulas de Fevereiro/Março de 1978 que, num certo sentido, preparam o terreno para os livros e os cursos sobre o cinema.

⁹⁹⁵ IT, p. 220.

⁹⁹⁶ Não deixa de ser curioso notar que dos cinco anos de cursos consagrados ao cinema, o último incida sobre as ligações entre o cinema e o pensamento, o que nos permite avançar a hipótese de que um terceiro volume, intitulado «imagem-pensamento», teria porventura sido projectado por Deleuze.

⁹⁹⁷ IT, p. 221.

melhor para descobrir uma potência insuspeitada no impossível e no impensado. De acordo com Deleuze, no mundo moderno:

«É o elo entre o homem e o mundo que se rompeu. Então, é este elo que deve tornar-se objecto de crença: ele é o impossível que só pode ser dado pela fé. A crença já não se dirige para um outro mundo, ou transformado. O homem encontra-se no mundo como numa situação óptica e sonora pura. A reacção de que o homem já não é capaz só pode ser substituída pela crença. Só a crença no mundo pode religar o homem àquilo que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme não o mundo, mas a crença neste mundo, o nosso único elo»⁹⁹⁸

Trata-se de uma crença *imane*nte, empirista⁹⁹⁹, que não aponta para um outro mundo mas para este que é o nosso, naquilo que ele tem de intolerável, e será ela portanto o «pensamento do impensado»¹⁰⁰⁰. E é aqui que sobrevêm, de forma mais premente, o problema da imanência na *Imagem-Tempo*. Na *Imagem-Movimento*, o plano de imanência era atingido quando o cinema experimental remontava ao mundo inaugural das imagens em si, regime de variação universal onde imagem=matéria=movimento=luz, antes da interrupção do movimento infinito pela constituição de centros subjectivos. Na *Imagem-Tempo*, as três variedades do regime orgânico da imagem-movimento desmoronavam-se face à ruptura dos nexos sensorio-motores, da síntese que *Diferença e Repetição* nomeava *Habitus*, e as imagens mergulhavam no continente do virtual, nas regiões de um tempo não cronológico emancipado do movimento. Se este novo plano, por via da aliança com Bergson, se traçava inicialmente como o de uma Memória, Deleuze rapidamente o transformava, à maneira de *Proust e os Signos* e de *Diferença e Repetição*, no plano de uma síntese temporal ainda mais profunda, indissociável da faculdade do pensamento puro que por todo o lado multiplicava as potências do impossível, do inexplicável e do impensado. De facto, se Bergson é importante para Deleuze na medida em que nele se rasga o prodigioso continente do virtual, a etiqueta Memória para o designar foi, ao longo da sua obra, constantemente recusada. *O que é a filosofia?* reitera este ponto, que nos parece fundamental:

⁹⁹⁸ IT, p. 223.

⁹⁹⁹ Sobre a conversão empirista da crença cf. QP, p. 72.

¹⁰⁰⁰ IT, p. 222.

«Para sair das percepções vividas, não é suficiente a memória que convoca apenas antigas percepções, nem a memória involuntária que acrescenta a reminiscência como factor que conserva o presente (a memória intervém pouco na arte, inclusive e sobretudo em Proust)»¹⁰⁰¹

Welles, Godard ou Resnais recusam ao cinema a impassibilidade do fundamento Memória ou o apaziguamento de uma revelação final, de um reencontro com um já visto, ou um já pensado – forma e elemento da reminiscência. O que interessa Deleuze é o que não se deixa pensar: devir infinito das imagens, troca perpétua entre o actual e o virtual, indiscernibilidade da matéria e do espírito, libertação de uma potência do falso mirabolante e serial, obtida no poço mais profundo e não estratificado da impossibilidade. O regime cristalino da imagem-tempo põe radicalmente em causa a unidade clássica do regime orgânico da imagem-movimento em benefício de um *empirismo radical*:

«É o método do ENTRE, “entre duas imagens”, que conjura todo o cinema do Uno. É o método do E (*et*), “isto e depois aquilo”, que conjura todo o cinema do Ser = é (*est*). Entre duas acções, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, isto é, a fronteira. (...) O todo sofreu uma mutação, pois deixou de ser o Uno-Ser, para se tornar o “e” (*et*) constitutivo das coisas, o entre dois constitutivo das imagens. O todo confunde-se agora com o que Blanchot chama de “dispersão do Fora”»¹⁰⁰²

Não existe reconciliação final, pois o plano de imanência abdica da verticalidade unificada da Ideia ou do Ser e conhece apenas a variação contínua, a dispersão cintilante das imagens, puro reino de simulacros alheios às distribuições da representação, impensado em que banhamos e para que apontamos sem o poder nomear. Em *O que é a filosofia?* enuncia-se claramente que «talvez seja o gesto supremo da filosofia: não tanto pensar O plano de imanência, mas *mostrar* que ele está lá, não pensado em cada

¹⁰⁰¹ QP, p. 158.

¹⁰⁰² IT, p. 235.

plano»¹⁰⁰³. De forma análoga, sobre *Gertrud* (1964) de Dreyer, Deleuze assinala que se trata de um filme que dá a ver «o encontro com o impensado que não pode sequer ser dito, mas *cantado*, até ao ponto de desvanecimento de Gertrud; a petrificação, a “mumificação” da heroína, que toma consciência da *crença como pensamento do impensado*»¹⁰⁰⁴. No regime moderno da imagem-tempo, o problema da imanência é inseparável de uma *crise* espiritual: já não acreditamos neste mundo, nem na possibilidade de o transformar, mas cabe doravante às imagens do cinema, instalando-se na delicada ponta desse inexplicável e desse impensado – no «caosmos de onde o cosmos sai» – arrancar-lhe um derradeiro estremeamento, sob a forma de um pensamento que foi buscar a sua força à vertigem que o impossibilitava, devolvendo-nos «as razões para acreditar neste mundo» e traçando modos de existência¹⁰⁰⁵ que, dispensando critérios transcendentais, têm por único objectivo a intensificação do plano de imanência de *uma vida*, plano cujos nomes últimos são, no pensamento de Deleuze, como para as heroínas de Rossellini, Dreyer ou Godard, a beatitude, a doçura, a compaixão¹⁰⁰⁶, a ternura¹⁰⁰⁷, a generosidade¹⁰⁰⁸ e o amor: «Terei sido jovem? não, mas eu amei, Terei sido bela? não, mas eu amei, Terei estado viva? Não, mas eu amei»¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰³ QP, p. 59 (nós sublinhamos).

¹⁰⁰⁴ IT, p. 223 (nós sublinhamos).

¹⁰⁰⁵ Sobre o cinema dos «modos de existência» cf. IM, pp. 161-165, IT, pp. 227-234.

¹⁰⁰⁶ Beatitude, doçura e compaixão são os traços do canalha moribundo de Dickens e das pessoas que o cercam, de acordo com a interpretação de Deleuze em «A imanência: uma vida...», cf. RF, p. 361.

¹⁰⁰⁷ IT, p. 222: «A heroína de *Europa 51*, múmia irradiando de ternura».

¹⁰⁰⁸ Cf. IT, p. 191.

¹⁰⁰⁹ A litania é a de Gertrud no filme epónimo de Dreyer. Cf. IT, p. 222.

CONCLUSÃO – Imagem e imanência

Na tentativa de elucidar – trazer à luz – o estatuto da noção de imagem na filosofia de Gilles Deleuze começámos por situar o nosso inquérito no problema que motivou a sua primeira aparição no sistema: a *imagem* do pensamento. Da análise de *Nietzsche e a Filosofia* e *Proust e os Signos* retirámos a conclusão que a «imagem» é uma noção que remete para os pressupostos tácitos que determinam o pensamento e desenham as coordenadas da sua orientação. A noção de «imagem» não é contudo, nessas duas obras, directamente interrogada, e só em *Diferença e Repetição* Deleuze procederá à sua definição e problematização, numa trajectória que, enriquecendo e sistematizando os postulados da imagem dogmática do pensamento recortada nos dois livros precedentes, o conduzirá inesperadamente não mais à proposta de uma «nova imagem do pensamento» para a filosofia mas à defesa de um «pensamento sem Imagem». Compreender este programa passou por apontar o significado preciso de que se reveste a «Imagem» de *Diferença e Repetição*, o espaço conceptual que ocupa e vem designar, tarefa particularmente importante na medida em que se trata de um conceito formado *filosoficamente* e que não se confunde por conseguinte com a conotação prosaica do termo na linguagem corrente.

Por «Imagem», em *Diferença e Repetição*, Deleuze entende como que o emblema, a forma e o processo da representação, num procedimento que consiste em duplicar os elementos empíricos e subjectivos do senso comum num plano superior, transcendental e filosófico. Um «pensamento sem Imagem» terá de renunciar a essa operação de decalque e evitar a deposição na terra incógnita do transcendental – i.e., no plano *de direito* de uma teoria do pensamento *puro* – do «mundo da banalidade quotidiana». Para Deleuze, o pensamento não se pressupõe nunca a si próprio de acordo com uma imagem de circunstância desenhada pela *doxa*, engendrando-se antes «por arrombamento, do fortuito no mundo»¹⁰¹⁰. Embora esta crítica seja indissociável do traçado de uma alternativa – que *Diferença e Repetição* apresenta sob a forma de uma teoria do encontro e de uma doutrina das faculdades cujo exercício se distingue do seu

¹⁰¹⁰ DR, p. 183.

uso meramente empírico –, Deleuze sublinha que esse traçado não pode nem deve ser petrificado numa «Imagem» prévia, pois foi esta que, ao longo da história, impediu a filosofia de começar a pensar.

Na busca de uma teoria do pensamento puro o Deleuze de *Diferença e Repetição* privilegia ainda, embora de forma não exclusiva, o ângulo de uma nova doutrina das faculdades. *Lógica do Sentido* insistirá por seu turno na determinação rigorosa dos critérios que devem presidir à construção do que daí em diante será designado por «campo transcendental»¹⁰¹¹. No entanto, em *Diferença e Repetição*, antecipavam-se desde logo as grandes linhas de inflexão a que a noção de origem kantiana seria submetida, de forma mais sistemática, um ano mais tarde: em vez de o decalcar à *imagem e semelhança* dos campos empíricos correspondentes – nele depositando ilusoriamente a forma de um sujeito, de um indivíduo ou de uma consciência –, e de o restringir às condições de uma experiência apenas possível, Deleuze pugnará por um campo transcendental real (virtual), impessoal e pré-individual, e que se configurará como o alvo por excelência de um empirismo *superior*. Emancipado do império da Imagem, a determinação deste campo transcendental será na sua obra uma tarefa que se confundirá progressivamente com a instauração de um plano dito «de imanência», instauração que recorre a uma criação contínua de conceitos e ao estabelecimento de preciosas alianças com a experimentação das artes no século XX (Proust, Bacon ou Vertov, entre tantos outros), que, por intermédio de perceptos e afectos, perseguiram e efectuaram a crítica da subjectividade e da representação que a filosofia de Deleuze pretende levar a cabo conceptualmente.

A crítica da «Imagem» apresenta-se, em 1968, como uma *crítica da representação* e, num certo sentido, *Diferença e Repetição* pode ser lida como a tentativa de contar a sua história, do seu momento inaugural em Platão até à dialéctica hegeliana, passando pelos géneros e as espécies em Aristóteles, os pressupostos subjectivos em Descartes ou o decalque a que Kant submete o domínio do transcendental. Ora, ao estudar o nascimento da representação no platonismo – e na mesma obra em que defende um «pensamento sem Imagem» – Deleuze encontrará as premissas de uma *outra* teoria da imagem, de uma imagem que se furta às exigências da representação. Trata-se da imagem-simulacro, que se deforma consoante o ponto de

¹⁰¹¹ Reiteremos que quando Deleuze se refere às singularidades pré-individuais e às individuações impessoais em *Diferença e Repetição* não utiliza a noção de «campo transcendental» como o seu envelope, mas sim a de «mundo». Cf. por exemplo, DR, p. 4 e p. 355.

vista do espectador e que, como não se deixa enquadrar pelo esquema modelo/cópia definido por Platão, põe em causa a sua legitimidade e o mina subversivamente a partir do seu interior. A imagem-simulacro impõe um «crepúsculo dos ícones», ou seja, a extinção das imagens-cópia, bem como do modelo transcendente que as subsumia e servia para distinguir os verdadeiros dos falsos pretendentes. Em conjunto com a doutrina do eterno retorno – de que para Deleuze não pode ser separada –, a imagem-simulacro liberta uma poderosa potência do falso e traça um plano onde o ser é unívoco e se diz num único sentido *de todas as suas diferenças*, plano que, nas obras ulteriores, será designado por «plano de imanência». Para a metafísica e para filosofia transcendental teríamos obrigatoriamente de escolher entre duas alternativas: ou a transcendência ou o caos. Deleuze tenta mostrar, *a contrario*, que o derrube da transcendência efectuado pela imagem-simulacro não acarreta um simples caos, mas a identidade imanente do caos e do cosmos: um *caosmos*, que a obra de arte moderna, tornando-se empirismo transcendental, teria a capacidade de atingir e instaurar. Este caosmos, que é o primeiro plano de imanência gizado pela filosofia de Deleuze, distinguir-se-á assim de um simples caos ou de uma profundidade indiferenciada graças a um sistema que lhe confere consistência e que recebe o nome, em *Diferença e Repetição* e no apêndice à *Lógica do Sentido*, de *sistema do simulacro*.

A crítica de uma subjectividade originária, substantiva ou constituinte – elemento e forma da transcendência e da representação na filosofia moderna¹⁰¹² – é conduzida, no Deleuze de *Diferença e Repetição*, por uma filosofia do tempo que se declina em três sínteses passivas e evidencia as modalidades de constituição do sujeito *no tempo*: «a única subjectividade é o tempo»¹⁰¹³. A primeira síntese constitui o presente e é designada por *Habitus*; a segunda, *Mnemosyne*, dá conta da formação do passado, mas só a partir de uma terceira – a do eterno retorno – podemos para Deleuze explicar a irrupção do novo e assegurar que o futuro não se limita a ser pensado à *imagem* e semelhança do passado. A terceira síntese forma como que um teatro onde se recolhem, destroem e seleccionam as precedentes¹⁰¹⁴, e só a partir dela se pode anunciar a ruína da representação, que maculava equivocadamente a segunda síntese (uma vez que, segundo Deleuze, a teoria do passado e da memória de Bergson se aproximaria perigosamente da doutrina da reminiscência). Em *Diferença e Repetição*, só esta

¹⁰¹² Cf. QP, pp. 47-49.

¹⁰¹³ IT, p. 189.

¹⁰¹⁴ Cf. DR, p. 374.

terceira síntese é elevada ao estatuto de *sistema*, tal como em *Proust e os Signos* só a concepção da essência como diferença imanente e serial adquiria, no término de uma dialéctica ascendente que atravessava signos, linhas de tempo e faculdades, estatuto similar¹⁰¹⁵.

No sistema do simulacro de *Diferença e Repetição* coincidem o eterno retorno como doutrina da univocidade do ser realizada e como terceira síntese passiva. Afundado o fundamento transcendente, o primado da identidade que define o mundo da representação, Deleuze faz do simulacro o sistema «que liga o diferente ao diferente por intermédio da própria diferença»¹⁰¹⁶ e pensa-o à luz de um modelo serial de inspiração estruturalista que inflecte todavia numa direcção não apenas simbólica mas real e intensiva. Nele se daria conta das condições da experiência real, que não se confundem com uma profundidade indiferenciada e se recortariam *sob* qualquer sistema, independentemente da sua qualificação como físicos, biológicos, estéticos ou filosóficos. O caosmos ou o sem fundo possuiria portanto, malgrado a destituição do fundamento, uma organização e uma lógica imanentes, e a noção de precursor sombrio explicaria como é possível pensar a articulação dos simulacros sem que o instrumento dessa comunicação deslize para o interior daquilo que funda, como sucede no círculo vicioso da representação¹⁰¹⁷: a condição deixa de ser decalcada a partir do condicionado, o precursor sombrio determina a articulação das séries de diferenças mas circula como «casa vazia» ou «objecto=x», o que significa que não o podemos localizar, que ele determina o indeterminado sem o podermos assinalar, e que não funciona por conseguinte como uma instância transcendente.

No apêndice à *Lógica do Sentido* consagrado ao simulacro, bem como no primeiro e no segundo capítulo de *Diferença e Repetição* – onde a sua presença é mais notória e preenche a função de corolário do argumento –, Deleuze menciona que a obra de arte moderna (Joyce, Borges, Resnais) poderia servir como experimentação do sistema intensivo do simulacro enquanto lugar das condições da experiência real: na sua luta contra a representação, ela faria valer os direitos do simulacro e desencadearia uma potência do falso intempestiva e serial. Caberia então à obra de arte moderna encarnar um empirismo propriamente transcendental, unindo as duas estéticas que Kant teria

¹⁰¹⁵ Cf. PS, capítulo «Série e Grupo», pp. 83-102 e DR, p. 153.

¹⁰¹⁶ DR, p. 145.

¹⁰¹⁷ DR, p. 145: «É sempre esta a ambiguidade do fundamento, de se representar no círculo que impõe àquilo que funda, de entrar como elemento no circuito da representação que ele determina em princípio».

separado: «reúnem-se assim as condições da experiência real e as estruturas da obra de arte: divergência das séries, descentragem dos círculos, constituição do caos que as envolve, ressonância interna e movimento de amplitude, agressão dos simulacros»¹⁰¹⁸.

O modo como, em *Diferença e Repetição* e no apêndice à *Lógica do Sentido*, se insinua que as imagens-simulacro da modernidade artística investem as condições transcendentais da experiência peca talvez por ser demasiado alusivo. Por outro lado, importa ter em linha de consideração que o apêndice à *Lógica do Sentido* fora originariamente publicado em 1967, índice que estamos perante um estado do sistema anterior à sua apresentação nas obras de 1968 e de 1969, hipótese porventura corroborada quando notamos que o simulacro quase desaparece na segunda metade de *Diferença e Repetição* e apenas ressurge na sua conclusão, pelo que se afigura extremamente complexo conciliar a sua elaboração enquanto campo transcendental e intensivo no final do segundo capítulo com a «Síntese ideal da diferença» do quarto capítulo e com «Síntese assimétrica do sensível» do quinto capítulo. *Diferença e Repetição* é uma obra ímpar na história da filosofia, mas não está isenta de alguns desequilíbrios que conduzem o incauto comentador a dificuldades aparentemente irresolúveis. Quando, na sua conclusão, Deleuze enumera a «ordem de razões» no campo de individuação intensivo e o designa por sistema do simulacro, demonstrando que é nele que se actualizam as singularidades pré-individuais das Ideia¹⁰¹⁹, impede-nos no mesmo lance de considerar o sistema do simulacro descrito no segundo capítulo como a versão única e acabada do transcendental em *Diferença e Repetição*. Estas ambiguidades não ferem contudo aquele que consideramos ser o principal resultado da nossa leitura de *Diferença e Repetição*: que apesar de Deleuze exortar a um «pensamento sem Imagem» é na verdade à teoria da imagem-simulacro que recorre para fazer tombar o fundamento transcendente e derrubar a ordem da representação, numa operação que instaura desde logo um plano de imanência onde o ser é unívoco e se diz, num único sentido, *de todas as suas diferenças*, isto é, de todos seus simulacros, de todas as suas imagens.

É um lance análogo que preside à construção do plano de imanência da *Imagem-Movimento* e da *Imagem-Tempo*. O adversário contra o qual Deleuze mobiliza a sua nova teoria da imagem mantém-se: a ordem da transcendência e o mundo da

¹⁰¹⁸ LS, p. 301.

¹⁰¹⁹ DR, pp. 355-356.

representação, que se pressupõem e relançam mutuamente. Com a diferença que os seus trajés não são já aqueles de que se revestia no platonismo – transcendência da Ideia, esquema modelo-cópia e selecção representativa dos pretendentes – mas a oposição que, no final do século XIX, após a emergência do sujeito na filosofia moderna, se estabelecia entre as imagens na consciência e o movimento no espaço. É contra ela que Bergson, no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, solicitava que fingíssemos que não conhecemos nada das teorias da matéria e do espírito, e que designássemos por imagem, no sentido mais *vago* do termo, o conjunto do que aparece. Deleuze serve-se então deste estranho mundo onde tudo se tornou imagem – e onde ecoa o «tudo se tornou simulacro»¹⁰²⁰ de *Diferença e Repetição* -, para pensar o cinema e construir um campo transcendental que, precedendo os dualismos da representação, postulando que imagem=movimento=matéria=luz, se determina como um puro plano de imanência.

O cinema atingiria para Deleuze este plano de imanência de duas formas distintas que correspondem às duas metades da ontologia das imagens que a *Imagem-Movimento* e a *Imagem-Tempo* prefigura. No regime da imagem-movimento, que coincide *grosso modo* com cinema clássico, as imagens cinematográficas remontariam ao plano de imanência quando cineastas experimentais como Dziga Vertov eliminariam o intervalo de movimento constitutivo da subjectividade humana e se alcandorariam ao mundo inaugural onde a imagem, a matéria, a luz e o movimento não se distinguiriam entre si, onde apenas se conheceria a variação universal, o devir perpétuo, o movimento imparável e ininterrupto das imagens. Como Deleuze notará em *O que é a filosofia?*, a transcendência só emerge no plano quando se dá uma interrupção do movimento das imagens (*arrêt sur l'image*)¹⁰²¹, pelo que o devir incessante que Dziga Vertov lhes imprime pode ser lido como uma experimentação das condições não subjectivas da experiência real, como um desposar do campo transcendental ou plano de imanência que redescobre o mundo das imagens em si, imagens que não representam nada nem aparecem a ninguém, imagens que se situam antes do *tournant* bergsoniano que as inflecte na direcção humana (imagens-percepção, imagens-acção e imagens-afecção). É talvez nestas páginas que melhor se percebe de que forma a obra de arte se pode para Deleuze tornar empirismo transcendental, e que as promessas de *Diferença e Repetição* melhor encontram as condições da sua realização.

¹⁰²⁰ DR, p. 95.

¹⁰²¹ Cf. QP, p. 49, nota 9.

Na *Imagem-Tempo* encontramos uma outra aproximação ao plano de imanência. Deleuze demonstra que no cinema moderno o tempo se emancipa do movimento e que o pensamento se inscreve abruptamente nas imagens. Esta emancipação progressiva do tempo no cinema é pensada por Deleuze com o auxílio da sua teoria das sínteses passivas e das faculdades, num cortejo com que *Proust e os Signos e Diferença e Repetição* nos tinha já familiarizado. Assistimos então a um inquérito à teoria bergsoniana do passado puro e da memória que acrescenta novas imagens (sonho, recordação, mundo, tempo, cristal) à taxonomia inicial da *Imagem-Movimento*. Deleuze entrelaça as imagens do cinema moderno e a filosofia de Bergson, de que apenas se separa quando se recusa pensar o *salto na ontologia* à luz de uma teoria da reminiscência e de um modelo de verdade. No seu entender, é o pensamento (e não a memória), o impensado (e não a verdade), o devir (e não o ser), a crença (e não o saber), que reencontramos no final da aprendizagem que une o tempo ao pensamento no cinema moderno. A *Imagem-Tempo* culmina na teoria de uma potência do falso que, em *Diferença e Repetição* e na *Lógica do Sentido*, se formulava no âmbito da terceira síntese do tempo e do horizonte rasgado pelas imagens-simulacro, e é a partir dela que Deleuze reveste o plano de imanência de uma textura temporal e espiritual onde o actual não se distingue do virtual, nem a matéria do espírito, plano de imanência como bola de cristal que não nos devolve a verdade mas aponta na direcção do impensado que força a pensar. Instaurar a imanência já não é, como cinema experimental de Vertov, suspender o intervalo de movimento demasiado humano, mas mergulhar cada vez mais profundamente nas sínteses de um tempo emancipado do movimento e que por todo o lado fazem proliferar o que não se deixa pensar, o que não podemos tolerar, o impossível que só uma crença permite suplantar. Que já não acreditamos neste mundo é o diagnóstico crítico e clínico que Deleuze emite sobre a modernidade: caberá então às imagens cinematográficas restituir-nos a crença *neste* mundo e fazer do impensado a vertigem a partir do qual o impossível se transmuta na possibilidade de começarmos a pensar.

Certos comentadores, como Anne Sauvagnargues e Paola Marrati, leram o díptico sobre o cinema como uma profunda modificação na concepção deleuzeana da imagem. Para Sauvagnargues, *Diferença e Repetição* acantonava a imagem ao «domínio mental das ideias», pois imputava a uma «imagem do pensamento» uma desnaturação da filosofia que só poderia ser ultrapassada mediante a elaboração de um

«pensamento sem Imagem»; nos livros sobre o cinema, por seu turno, a imagem já não seria reduzida ao «domínio psíquico das representações» mas pensada como uma «aparição» e como um «dado em si da matéria»¹⁰²². Paola Marrati chegou a uma conclusão similar: o que muda nos livros sobre o cinema, relativamente a *Diferença e Repetição*, é a concepção e o estatuto ontológico das imagens, «que ganharam todas as espécies de velocidade e de movimentos, e todas as espécies de profundidades do tempo», pelo que já não é necessário a Deleuze «desfazer-se da imagem»¹⁰²³. A nossa leitura de *Diferença e Repetição* situa-se nos antípodas destas duas interpretações, pois como não nos deixámos encandear pelo equívoco apelo a um «pensamento sem Imagem», como determinámos cuidadosamente, no capítulo inicial, as diferentes declinações da noção no âmbito do problema da «imagem do pensamento», preparámos o terreno de forma a poder de seguida, tendo como fito o recorte da teoria da imagem de Deleuze, resgatar o simulacro ao opróbrio a que os principais comentadores o votaram. Descobrimos assim que não apenas Deleuze elabora uma importante filosofia da imagem no próprio coração do texto em que defende um «pensamento sem Imagem», como também, e porventura de forma ainda mais relevante, demonstrámos que a operação que o simulacro executa é precisamente a instauração do plano de univocidade e imanência para o qual tende todo seu pensamento. Como resultado desta leitura, não conseguimos discernir, na teoria da imagem dos livros sobre o cinema, nenhuma ruptura ou descontinuidade, mas sim o prolongamento da promessa de univocidade e imanência que a teoria da imagem-simulacro de *Diferença e Repetição* anunciava, quer em si mesma quer nos segmentos teóricos adjacentes que convoca e articula: a filosofia do tempo e a doutrina das faculdades, bem como a teoria da obra de arte como empirismo transcendental.

A existir uma reorientação nos livros sobre o cinema ela situa-se antes no modo como o problema da imagem do pensamento já não é tratado mediante uma crítica da «Imagem», e como Deleuze reconhece doravante que as imagens cinematográficas, em especial no seu regime moderno, não cessaram de pressupor e de tentar criar uma «nova imagem do pensamento»¹⁰²⁴. Com efeito, foi a partir da *Imagem-Movimento* e da

¹⁰²² Anne Sauvagnargues, «L'ímage. Deleuze, Bergson et le cinéma» in *L'ímage* (dir. Alexander Schnell), Paris, Vrin, 2007, p. 157. Em *Deleuze. L'empirisme transcendental* Sauvagnargues repete esta tese, cf. *op. cit.*, p. 87.

¹⁰²³ Paola Marrati, «Deleuze. Cinéma et Philosophie» in AAVV, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 332.

¹⁰²⁴ PP, p. 91.

Imagem-Tempo que Deleuze restaurou um uso positivo do sintagma «imagem do pensamento», numa inflexão que abandona a conotação pejorativa da expressão que reinara de *Diferença e Repetição* a *Mil Planaltos* e retoma em parte o seu sentido inicial, tal como *Nietzsche e a Filosofia* ou *Proust e os Signos* o determinavam. Esta trajetória culminará, em *O que é a filosofia?*, na definição da «imagem do pensamento» como uma das duas faces do plano de imanência – sendo a outra a «matéria do ser» –, num desenlace que fará do movimento infinito que a teoria da imagem-simulacro, da imagem-movimento e da imagem-tempo pressupunham a própria textura da imanência, movimento reversível onde o pensamento e o ser são «uma única e mesma coisa», onde o «movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser»¹⁰²⁵.

Num texto de 1985 dedicado a Maurice de Gandillac, Deleuze expôs de forma muito clara o movimento de instauração das «praias de imanência» que percorre toda a sua obra, afirmando que se trata de:

«complicar as coisas ou as pessoas mais diversas numa única e mesma teia, ao mesmo tempo que cada coisa, cada pessoa explica o todo. Tolstoï dizia que, para atingir a alegria, era preciso apanhar como numa teia de aranha, e sem nenhuma lei, “uma velha, uma criança, uma mulher, um comissário de polícia”»¹⁰²⁶

O que procurámos mostrar foi que o vector desta operação, a teia de aranha com que Deleuze apanha, «sem nenhuma lei», o conjunto do que aparece em *Diferença e Repetição*, no apêndice à *Lógica do Sentido* e no díptico sobre o cinema, não é mais do que uma noção de imagem forjada segundo moldes distintos dos da representação: uma imagem que, como «possui em si mesma toda a sua realidade (*elle est à elle-même toute sa réalité*)»¹⁰²⁷, se distingue de um campo de fenómenos que deteria em segundo aquilo que a transcendência apresentaria em primeiro. É ela que permite *estender* sobre um único plano uma criança e um comissário de polícia, um modelo e uma cópia, os verdadeiros e os falsos pretendentes, as imagens do interior do cérebro e as do seu exterior, as que vemos quando abrimos os olhos e que não se vão embora quando os

¹⁰²⁵ QP, p. 41.

¹⁰²⁶ RF, p. 246.

¹⁰²⁷ RF, p. 199.

fechamos, as das salas obscuras do cinema e as que, sentados à janela de um comboio, enquadram o movimento da paisagem, as da ciência e as do sonho, as do presente como as do passado. Pensar a imagem, na filosofia da imanência de Deleuze, é descobrir aquilo que cose e entretece o tecido do mundo, que entrelaça o actual e o virtual, a matéria e o espírito, no entre-dois fulgurante da intensidade.

Mas porquê a «imagem»? Quando Deleuze se refere à imanência insiste com frequência na importância do *indefinido* como índice do transcendental¹⁰²⁸. Bergson pedia-nos também a mesma coisa quando mencionava que as «imagens» do primeiro capítulo de *Matéria e Memória* deveriam ser compreendidas no sentido mais *vago* do termo¹⁰²⁹. *Mil Planaltos* estabeleceu com rigor uma exigência análoga quando postulou que «são absolutamente precisas expressões inexactas para designar qualquer coisa exactamente»¹⁰³⁰. É justamente o carácter *vago* da noção de imagem que torna possível construir a partir dela um plano que se furta ao mundo do sujeito e do objecto, bem como aos restantes dualismos da representação, teia de aranha como plano de imanência que contém virtualmente e indefinidamente todas as determinações da realidade. Por seu intermédio Deleuze opera uma «redução» intensiva ou empirista, cuja regra David Lapoujade tão bem soube formular: «pôr tudo, *mas nada acrescentar*»¹⁰³¹. É deste «tudo», deste «caosmos» composto unicamente por imagens, que o «cosmos sai», ou seja, que o campo transcendental se actualiza no mundo empírico e subjectivo da representação: em *Diferença e Repetição*, mediante um precursor sombrio que faz ressoar as séries de diferenças no sistema unívoco do simulacro; nos livros sobre o cinema, graças aos intervalos de movimento que, interrompendo o devir infinito e luminoso das imagens, começam por o declinar materialmente em três grandes variedades e conduzem depois o médium cinematográfico às sínteses cada vez mais profundas de um tempo não cronológico e à potência de uma vida espiritual. O plano de consistência assim elaborado conjura simultaneamente a transcendência e o caos: ao «tudo se tornou simulacro» de *Diferença e Repetição* responde o «tudo se tornou imagem» dos *Cinemas*, grito vago onde se esconde uma das modalidades mais precisas

¹⁰²⁸ Cf. RF, p. 362.

¹⁰²⁹ Cf. MM, p. 11.

¹⁰³⁰ MP, p. 31. Cf. também D, p. 9.

¹⁰³¹ David Lapoujade, *op. cit.*, p. 103 (nós sublinhamos). É a lógica do «mas nada acrescentar» - mediante a qual Deleuze procura evitar a introdução da transcendência - que preside à construção de conceitos como o «precursor sombrio» de *Diferença e Repetição* ou os «intervalos de movimento» dos *Cinemas*.

de instaurar a imanência e de executar o programa filosófico do empirismo transcendental.

BIBLIOGRAFIA

I. Obras de Gilles Deleuze

Livros

- Empirisme et Subjectivité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- Nietzsche et la Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- La Philosophie Critique de Kant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- Marcel Proust et les Signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964 (edição aumentada, 1970 et 1973).
- Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- Spinoza et le Problème de L'Expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- Logique du Sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- Spinoza – Philosophie Pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1970 (Reedição aumentada, Paris, Éditions de Minuit, 1981).
- Francis Bacon - Logique de la Sensation*, Paris, La Différence, 1981, 2 volumes (edição utilizada : Éditions du Seuil, 2002).
- Cinéma 1. L'Image – Mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- Cinéma 2. L'Image – Temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- Périclès et Verdi*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- L'Épuisé*, Post-face à Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

Critique et Clinique, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

L'île Déserte et Autres Textes. Textes et Entretiens 1953-1974, (edição de David Lapoujade), Paris, Éditions de Minuit, 2002.

Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens 1975-1995 (edição de David Lapoujade), Paris, Éditions de Minuit, 2003.

DVD

L'Abécédaire de Gilles Deleuze, conversas filmadas em 1988 com Claire Parnet. Produzido e realizado por Pierre-Andre Boutang. Versão DVD, 3 vol., Paris, Éditions Montparnasse, 2004.

Edição online

Cursos e conferências em <http://www.univ-paris8.fr>

Em colaboração com Félix Guattari

L'Anti-Oedipe, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

Kafka. Pour une Littérature Mineure, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

Mille Plateaux, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Pourparlers, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

Qu'est-ce que la Philosophie ?, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

Em colaboração com Claire Parnet

Dialogues, Paris, Flammarion, 1977 (edição aumentada em 1996).

Em colaboração com Carmelo Bene

Superpositions, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

II. Bibliografía secundaria seleccionada

AAVV; *Esthétique et Philosophie de l'Art – Repères Historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, 2002.

AAVV; *La Faculté de Juger*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

AGAMBEN, Giorgio ; «L'Immanence Absolue», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique* (dir. Eric ALLIEZ), Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo, 1998, pp. 165-189.

AGAMBEN, Giorgio ; «L'image immémoriale» in *La Puissance de la pensée – essais et conférences*, (trad. Joël Gayraud e Martin Rueff), Paris, Rivages poche, 2011, pp. 379-392.

ALLIEZ, Éric (dir.) ; *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique*, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo, 1998.

ALLOA, Emmanuel (ed.) ; *Penser l'image*, Paris, Dijon, Les presses du réel, 2010.

ARISTÓTELES ; *Physique*, (trad. fr. M. Dayan), Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

ARISTÓTELES ; *Métaphisique*, (trad. fr. J. Barthélemy-Saint-Hilaire), Paris, Pocket, 1991.

BADIOU, Alain; *Breve tratado de ontologia transitória*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.

BADIOU, Alain ; *Deleuze : La Clameur de l'Être*, Paris, Hachette, 1997.

BAZIN, André ; *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1976.

BECKETT, Samuel; *Comédies et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

BELLOUR, Raymond; «L'image de la pensée: art ou philosophie, ou au-delà?» in *Deleuze et les écrivains – littérature et philosophie*, (dir. Bruno Gelas et Hervé Micolet), Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, pp. 25-28.

BENJAMIN, Walter; *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (trad. fr. Lionel Duvoy), Paris, Éditions Allia, 2012 (1935).

BERGSON, Henri ; *Durée et Simultanéité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 (1922).

BERGSON, Henri ; *Matière et Mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (1896).

BERGSON, Henri ; *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 (1938).

BERGSON, Henri ; *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008 (1907).

BENTO PRADO; *Présence et champ transcendantal, Conscience et négativité dans la philosophie de Bergson* (trad. fr. Renaud Barbaras), Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2002.

BOUANICHE, Arnaud ; *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, La Découverte/Pocket, 2007

BRÉHIER, Émile ; *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, Vrin, 1953.

BRÉHIER, Émile ; «Images plotiniennes, images bergsoniennes» in *Les Études Bergsoniennes, Tome II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 105-128,

BRYANT, Levi R.; *Deleuze's Transcendental Empiricism and The Ontology of Immanence*, Evanston, Northwestern University Press, 2008.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine ; «Les Cristaux de l'Art. Une Esthétique du Virtuel», *Rue Descartes*, « *Deleuze. Immanence et Vie* », n° 20, Mai 1998, pp. 95-111.

BUYDENS, Mireille ; *Sahara. L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990.

CARDINALE, Serge ; *Deleuze au cinéma, Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010

CARVALHO, Nuno; *A imagem-sensação: Deleuze e a pintura*, Lisboa, Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2009.

CHESTOV, León; *La philosophie de la tragédie: Dostoeïvski et Nietzsche*, Paris, Le Bruit du Temps, 2012.

CORDEIRO, Edmundo ; *Actos de cinema. Crónica de um espectador*, Coimbra, Angelus Novus, 2005.

DELANDA, Manuel; *Intensive Science and Virtual Philosophy*, London, Continuum, 2002.

DAVID-MÉNARD, Monique; *Deleuze et la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

DESCOMBES, Vincent ; *Le platonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

DESCOMBES, Vincent ; *Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges ; *Devant l'Image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

DOSSE, François et FRODON, Jean-Michel (dir.) ; *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma/INA, 2008.

FOUCAULT, Michel ; «La pensée du dehors» in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Gallimard, Paris, 2001, pp. 546-567.

GIL, José ; «O alfabeto do pensamento» in Deleuze, *Diferença e Repetição* (trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado), Lisboa, Relógio d'Água, 2000, pp. 9-29.

GIL, José ; «Un Tournant dans la Pensée de Deleuze», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique* (dir. Eric ALLIEZ), Le Plessis / Robinson, Institut Synthélabo, 1998, pp. 69-88.

GIL, José; *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções : Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996.

GIL, José; «Quatre méchantes notes sur un livre méchant» in *Futur Antérieur*, n° 43, 1998, pp. 71-84.

GIL, José; *Sem Título – Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

GIL, José ; «Deleuze: Esthétique, Littérature, Philosophie» in *Deleuze et les Écrivains – Littérature et Philosophie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 443-457.

GIL, José; *O imperceptível devir da imanência – sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008.

GODINHO, Ana; *Linhas do Estilo. Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, 2007.

GOLDSCHMIDT, Victor ; «Cours sur le premier chapitre de Matière et Mémoire» (1960) in WORMS, Frédéric, *Annales Bergsoniennes I – Bergson dans le siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, pp.73-128.

GRASSO, Elsa; «Platon ou l'aurore des idoles» in *L'image* (dir. Alexander Schnell), Paris, Vrin, 2007, pp. 9-30.

GUALANDI, Alberto ; *Deleuze*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

KANT, Immanuel; *Crítica da Razão Pura* (trad. port Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

KANT, Immanuel; *Comment s'orienter dans la pensée* (ed. e trad. fr. Aléxis Philonenko), Paris, Vrin, 2001.

LACOTTE, Suzanna Hême de ; *Deleuze: philosophie et cinéma. Le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*, Paris, Édition L'Harmattan, 2001.

LAPOUJADE, David; *Fictions du Pragmatisme. William et Henry James*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

LEBRUN, Gérard; «Le transcendantal et son image» in *Gilles Deleuze, une vie philosophique* (dir. Éric Alliez), Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998, pp. 207-232.

MALDINEY, Henri ; *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1973.

MARRATI, Paola ; «Deleuze. Cinéma et Philosophie» in AAVV, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 229-333.

MARTIN, Jean-Clet ; *Variations. La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, 1993.

MARTIN, Jean-Clet ; *Deleuze*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012.

DAVID-MÉNARD, Monique ; *Deleuze et la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005

MÉNIL, Alain ; «L'image-temps: une figure de l'immanence ?» in *Iris – Revue de théorie de l'image et du son*, n° 23, Primavera, Paris/Iowa, 1997.

MITCHELL, W.J.T.; *Picture Theory: Essays on Pictorial Representation*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1994.

MONTEBELLO, Pierre ; *Deleuze, La passion de la pensée*, Paris, Vrin, 2008.

MONTEBELLO, Pierre ; *Deleuze, Philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich; *A Gaia Ciência* (dir. António Marque, trad. Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida, Maria Encarnação Casquinho), Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

PEIRCE, Charles ; *Écrits sur le Signe* (trad, G. Deledalle), Paris, Éditions du Seuil, 1978.

PHILONENKO, Alexis; *L'œuvre de Kant, Tome I*, Paris, Vrin, 1975.

PLATÃO ; *Le Sophiste* in *Œuvres Complètes* (dir. Luc Brisson), Paris, Flammarion, 2011.

PROUST, Marcel ; *À la Recherche du Temps Perdu* Paris, Gallimard, 1988 (1913-1922).

RAMETTA, Gaetano (ed.) ; *Les métamorphoses du transcendantal. Parcours multiples de Kant à Deleuze*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2009.

RANCIÈRE, Jacques ; «Existe-t-il une Esthétique Deleuzienne», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique* (dir. Eric ALLIEZ) , Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo, 1998, pp. 525-537.

RANCIÈRE, Jacques ; «D'une image à l'autre? Deleuze et les deux âges du cinéma» in *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp. 145-163.

RANCIÈRE, Jacques ; *Le Destin des Images*, Paris, La Fabrique, 2003.

RIQUIER, Camille ; «Y a-t-il une réduction phénoménologique dans *Matière et Mémoire* ?» in WORMS, Frédérique (dir.), *Annales Bergsoniennes II – Bergson, Deleuze et la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 261-285.

RIQUIER, Camille; *Archéologie de Bergson, Temps et métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

SARTRE, Jean-Paul ; *La transcendance de l'Ego*, Paris, Vrin, 2003 (1936).

SARTRE, Jean-Paul ; *L'imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 (1936).

SASSO, Robert et VILLANI, Arnaud (ed.) ; *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze. Les Cahiers de Noesis*, n° 3, Printemps 2003.

SIMONDON, Gilbert ; *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2005.

SAUVAGNARGUES, Anne ; «De la capture de forces à l'image» in *Revue d'Esthétique*, Ed. Jean Michel Place, n° 45, 2004, pp. 51-66.

SAUVAGNARGUES, Anne ; *Deleuze et l'Art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

SAUVAGNARGUES, Anne ; «L'image. Deleuze, Bergson et le cinéma» in *L'image* (dir. Alexander Schnell), Paris, Vrin, 2007, pp. 157-176.

SAUVAGNARGUES, Anne ; *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

SIMONT, Juliette ; *Essai sur la quantité, la qualité, la relation chez Kant, Hegel, Deleuze – Les «fleurs noires» de la logique philosophique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997.

SMITH, Daniel; «Deleuze's Theory of Sensation» in PATTON, Paul, *Deleuze. A Critical Reader*, Oxford / Cambridge / Massachusetts, Blackwell, 1996, pp. 29-56.

VILLANI, Arnaud ; *La guêpe et l'orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, Paris, Belin, 1999.

VILLANI, Arnaud; *Logique de Deleuze*, Paris, Hermann, 2013.

.

WORMS, Frédéric; *Introduction à «Matière et Mémoire» de Bergson*, Paris, Presses Universitaires de France 1997.

WORMS, Frédéric; *La philosophie en France au XXème siècle. Moments*, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

WORMS, Frédéric e RIQUIER, Camille (eds); *Lire Bergson*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

WUNENBERG, Jean-Jacques ; *Philosophie des Images*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

ZABUNYAN, Dork ; *Gilles Deleuze – Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

ZABUNYAN, Dork ; *Les cinémas de Gilles Deleuze*, Paris, Bayard Éditions, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

ZOURABICHVILI, François ; *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.

ZOURABICHVILI, François ; *Deleuze. Une philosophie de l'événement* in AAVV, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 1-116.

ZOURABICHVILI, François ; *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.