

PARA ALÉM DA IMAGEM-CRISTAL:
CONTRIBUTOS PARA A IDENTIFICAÇÃO DE UMA TERCEIRA
SÍNTESE DO TEMPO NOS CINEMAS DE GILLES DELEUZE

Nuno Carvalho (Universidade de Lisboa)

A imagem-cristal desempenha uma função determinante na economia interna não apenas da *Imagem-Tempo* como inclusive de toda a obra de Gilles Deleuze.¹ São por demais conhecidos os seus principais contornos: mediante uma encarnação visual dos paradoxos do tempo de Bergson — objecto da segunda das três sínteses passivas de *Diferença e Repetição* — Deleuze encontrava nas cinematografias de Welles, de Renoir, ou de Visconti imagens que se concentravam na cisão entre o presente que passa e o passado que se conserva, entre o actual e o virtual, e que nesse movimento dariam a ver o próprio mistério do tempo: “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.”²

A ommipresença da sombra tutelar de Bergson no díptico sobre o cinema, bem como o facto de Deleuze não mencionar explicitamente a teoria das sínteses passivas do tempo de *Diferença e Repetição* que lhe serve de arquitectura, contribuíram todavia para que a superação de Bergson, que obras como *Proust e os Signos* ou *Diferença e Repetição* continham, tenha passado despercebida a grande parte dos comentadores.³ O objectivo do presente artigo é por conseguinte trazer à luz alguns dos seus indícios, o que implicará, sem diminuir a importância da imagem-cristal, demonstrar como a *Imagem-Tempo* só poderá verdadeiramente ser compreendida quando nos aproximamos de uma terceira e derradeira forma de temporalidade — *a potência do falso* —, derradeiro estádio de um sistema que, no *magnum opus* de 1968, se propunha “derrubar o platonismo” de forma a recusar o seu presente envenenado: ter introduzido a transcendência em filosofia. Por outras palavras, só nesta terceira síntese do tempo, e nas imagens cinematográficas que Deleuze convoca para a construir, se instaura o plano de imanência para o qual tende todo o pensamento do filósofo francês.

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 significa exactamente, para Deleuze, capturar o tempo em estado puro? E será realmente legítimo aproximar esta operação, como Bergson ameaçava na sua doutrina do passado e da memória, 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 correspondente⁴? 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 presente⁵ — 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*.⁶ 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 problema.⁷ 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 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 gran-

de 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.⁸

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.»⁹ 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’?”¹⁰ 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.¹¹

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-recordação.¹² 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*.¹³ 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 con-

tenta 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.*"¹⁴

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.¹⁵

Ora, a filosofia de Deleuze não é, como defendeu Alain Badiou, uma versão do platonismo,¹⁶ mas antes o esforço ardiloso 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.”¹⁷ 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.”¹⁸

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 “metamorfosar,” 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 cinde inelutavelmente o *cogito* cartesiano e inaugura a filosofia transcendental.¹⁹ 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?*²⁰). Por outras palavras, o acontecimento do pensamento não se engendra senão em torno de um “ponto de afundamento,”²¹ 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*.²² 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?”²³

O fundamento Memória oscila entre uma queda no fundado e a abertura do sem fundo a partir do qual emerge.²⁴ Deleuze, movido por uma “vontade obtusa,”²⁵ 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 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 pla-

tónico da Ideia como ponto de chegada da reminiscência e eram concebidas como diferenças imanentes e seriais,²⁶ como princípios de individuação que, na obra de arte, já não *reproduzem* um mundo mas fazem dele o objecto de uma verdadeira *criação*.²⁷

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”²⁸) 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.”²⁹ 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 virtual³⁰ — é o de garantir às idealidades (passado, ideia ou sentido³¹) 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, mesmo que involuntária — tem de afrontar, a título de “(não)-ser da questão.”³² 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.”³³

Neste desenvolvimento subtil, onde se aprofunda a investigação transcendental e que em *Proust e os Signos* Deleuze designava por “dialéctica ascendente,”³⁴ 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”³⁵: 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.³⁶ Se, doravante, “por detrás das máscaras existem ainda máscaras, e o mais escondido é ainda um esconderijo até ao infinito,”³⁷ 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 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 afundamento³⁸ 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”³⁹ 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 fossemos levados pelas ondulações de uma grande vaga, o tempo saído dos seus eixos, e entra-se na temporalidade como um estado de crise permanente.”⁴⁰

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 presenças alucinatórias.”⁴¹ 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 extinguíram, 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.”⁴²

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 originário.⁴³ O tempo abandona aqui, como em 1968, “qualquer conteúdo memorial,”⁴⁴ 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.”⁴⁵

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.”⁴⁶ Nele reina também a morte, que para Deleuze é o ponto em que encontramos a substância universal, o sem 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 perma-

nência para além de qualquer resposta.”⁴⁷ 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*).”⁴⁸

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.”⁴⁹ 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 separado.”⁵⁰ 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 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,”⁵¹ na medida em que inventa “toalhas paradoxais, hipnóticas, cujo próprio é, a um tempo, o de serem um passado, mas sempre por vir,”⁵² 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,”⁵³ ou a exploração da *serialidade* do tempo na cinematografia de Godard, que reúne o *antes e o depois* dos corpos numa imagem directa do tempo,⁵⁴ 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*.⁵⁵

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 imagem-tempo, o *acme* para o qual se encaminhava a dedução transcendental da imagem virtual como correlato das imagens ópticas e sonoras puras 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.”⁵⁶ Ora, a introdução deste princípio, que Deleuze comenta sob o ângulo anódino da narração cinematográfica, só parece poder ser 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”⁵⁷ e libertando a imagem-cristal do modelo de um verdadeiro ontológico. 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 tempo.⁵⁸

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 falso.

A introdução do paradoxo dos futuros contingentes⁵⁹ 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.”⁶⁰ 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*⁶¹ 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*.⁶² 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:

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.⁶³

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 inexplicáveis.⁶⁴ 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*:

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.⁶⁵

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 observador.⁶⁶ 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 instalam. 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.”⁶⁷ A ordem *afundou-se*, o platonismo foi derrubado, “a terra perdeu todos os centros”⁶⁸ (Welles), “o mundo tornou-se migalhas e caos”⁶⁹ (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 meninas, e a secretária do advogado, com os seus dedos espalmados, será ela uma mulher, uma menina ou um dossier folheado?⁷⁰

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 na “noite indiferente” que Hegel apontava ao sistema de Schelling? 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 contí-

nua, traçado de um plano de imanência como coração vertiginoso da própria filosofia.⁷¹ 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 díspar.⁷² 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 positiva.⁷³ Em ambas as obras, Deleuze assinalava desde logo que essa lógica diabólica e “esotérica”⁷⁴ 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 transcendentais e universais erguidos pela representação. Mas quando prescindimos do modelo abdicamos 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 preexistente.⁷⁵ 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 *Zarathustra* 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 ar-

tista, 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*.⁷⁶

“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 superior.⁷⁷ 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 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 devir um Ser,”⁷⁸ 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.”⁷⁹

*

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.”⁸⁰ A potência do falso em Welles cumpre assim o mesmo programa que *Diferença e Repetição* atribuía a terceira síntese do tempo, dita do “eterno retorno”: afirmar a inocência do devir, derrubar o platonismo e o ideal de verdade, instaurar um plano de

univocidade e imanência que não se deixa circunscrever exclusivamente pela filosofia do tempo de Bergson nem pela noção de imagem-cristal que Deleuze construiu para a incarnar.

Este plano de univocidade e imanência instaurado pela *Imagem-Tempo* distingue-se do da *Imagem-Movimento* pelo facto das imagens, abandonando o regime sensório-motor, mergulharem 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:

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).⁸¹

No fundo, o que cineastas como Welles, Godard ou Resnais recusam é a transcendência 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. Pois só no confronto com este impensado nos aproximamos da imanência e se vislumbra a esperança de começarmos enfim a pensar.

1. Mencionemos, a título de exemplo, dois dos estudos que lhe atribuíram um lugar de destaque: Ana Godinho, *Linhas do Estilo. Estética e Ontologia em Gilles Deleuze* (Lisboa: Relógio d'Água, 2006) e Christine Buci-Glucksmann, «Les Cristaux de l'Art. Une Esthétique du Virtuel,» in *Rue Descartes, «Deleuze. Immanence et Vie»* (Paris: PUF, 1998), 95-111.

2. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps* (Paris: Minuit, 1985), 110.
3. A importância de Nietzsche nos *Cinemas*, num artigo que matiza o papel de Bergson, foi contudo assinada por D. N. Rodowick, «La critique ou la vérité en crise», *Iris: Revue de Théorie de l'image et du Son* 23 (1997), 7-25.
4. Cf. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (Paris: PUF, 1969), 217.
5. Deleuze, *L'Image-Temps*, 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*.
6. Repare-se que não é este propriamente o caso da imagem-cristal pois esta, ao concentrar-se na cisão irreparável do presente e do passado, parece não conseguir salvar o virtual senão sob o preço de já não o conseguirmos distinguir do actual a que está acoplado.
7. E porque era o estatuto do passado que, na filosofia do tempo de *Diferença e Repetição*, conduzia Deleuze a elaborar uma terceira síntese.
8. *L'Image-Temps*, 139.
9. *Ibid.*, 146, n. 20.
10. *Ibid.*, 146.
11. *Ibid.*, 146 (nós sublinhamos).
12. Cf. *ibid.*, 75.
13. *Ibid.*, 149: "As regiões do passado guardarão o seu segredo."
14. *Ibid.*, 149 (nós sublinhamos).
15. Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, (Paris: PUF, 1966), 55.
16. 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. Cf. Alain Badiou, *Deleuze: La Clameur de l'Être* (Paris: Hachette, 1997).
17. *Différence et Répétition*, 119.
18. *Ibid.*, 351.
19. Cf. *ibid.*, 116.
20. Cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1991), 59.
21. *Différence et Répétition*, 354.
22. *Ibid.*, 351 e 354: "O pensamento só pensa com a diferença, em torno deste ponto de a-fundamento (*effondement*)."
23. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1967), 98.
24. Cf. *Différence et Répétition*, 352.
25. *Ibid.*, 197.
26. Cf. Gilles Deleuze, *Proust et les Signes* (Paris: PUF, 1964) (ed. aumentada em 1979 e 1973), 83-102.
27. Cf. *ibid.*, 131ss.
28. Sobre o sistema do simulacro como organização do sem fundo cf., *Différence et Répétition*, 355 e ss. Sobre a aplicação do eterno retorno ao sistema do simulacro cf. *ibid.*, 153.
29. *Ibid.*, 355.
30. Gilles Deleuze, «A quoi reconnâit-on le structuralisme» (1967), in *L'Île déserte et autres textes* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2002), 250: "Da estrutura diremos: real sem ser actual, ideal sem ser abstracta."
31. Cf. *L'Image-Temps*, 135.
32. *Différence et Répétition*, 142.
33. *Ibid.*, 163-164.
34. *Proust et les Signes*, 108.
35. Cf. a nota sobre as experiências proustianas em *Différence et Répétition*, 160.
36. Cf. *ibid.*, 157
37. *Ibid.*, 140.
38. *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" (188).
39. Cf. o curso de 7 de Junho de 1983, a que acedemos na Bibliothèque National de France, como para as restantes citações dos cursos.
40. *L'Image-Temps*, 147.
41. *Ibid.*, 149.

42. Ibid., 149.
43. Cf. *Différence et Répétition*, 139
44. Ibid., 146-147.
45. *L'Image-Temps*, 150.
46. Ibid., 148.
47. *Différence et Répétition*, 148.
48. Curso do 10 de Janeiro de 1984.
49. Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la Sensation*, (Paris: La Différence, 1981), 33.
50. André Bazin apud. Deleuze, *L'Image-Temps*, 151.
51. *L'Image-Temps*, 163.
52. Ibid., 162.
53. Ibid., 114.
54. Ibid., 254.
55. Cf. o curso de 18 de Junho de 1985.
56. *L'Image-Temps*, 172.
57. *Différence et Répétition*, 119.
58. Cf. Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie* (Paris: PUF, 1962), 118.
59. *L'Image-Temps*, 170.
60. Ibid., 171.
61. 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,” 160.
62. O curso do 8 de Novembro de 1983 ilustra bem este ponto.
63. *L'Image-temps*, 172.
64. Cf. *ibid.*, 173.
65. Ibid., 172.
66. Cf. Gilles Deleuze, *Logique du Sens* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1969), 298.
67. Ibid., 300.
68. *L'Image-Temps*, 186.
69. *Proust et les Signes*, 134.
70. *L'Image-Temps*, 149-150.
71. *Qu'est-ce que la philosophie?*, 44: “O plano de imanência é como um corte do caos, e funciona como uma peneira (*crible*).”
72. Cf. *Différence et Répétition*, 155.
73. Cf. *Logique du Sens*, 204, bem como o apêndice sobre o simulacro, 302-304.
74. Ibid., 204.
75. Cf. *Nietzsche et la Philosophie*, 118.
76. *L'Image-Temps*, 181.
77. Cf. *ibid.*, 179.
78. Ibid., 185.
79. Ibid., 185.
80. *L'Image-Temps*, 182.
81. *Qu'est-ce que la philosophie?*, 158.