

# Deleuze - Imagem e Pensamento

## Cinema(s)

**Mariana Vilela**

Universidade de Lisboa

### **Resumo:**

O objetivo do nosso estudo é compreender a relação entre pensamento e imagem, ver e pensar. O que significa pensar com e através do cinema? Pode a imagem pensar? Partindo da obra de Gilles Deleuze - *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo* - propomos num primeiro momento explorar a imagem, onde Deleuze se encontra com Henri Bergson (*Matéria e Memória*) - e num segundo momento compreender as transformações no pensamento que se articulam com a imagem cinematográfica: a emancipação do tempo, o poder do falso e por fim o *noochoque*, onde Deleuze se encontra com Antonin Artaud. Se pensar é criar, e a filosofia cria conceitos, é esse o objetivo de Deleuze no díptico, o que implica que o cinema seja matéria para pensar. Os cineastas são, assim como os filósofos, pensadores e criadores que, em vez de conceitos, pensam por e com imagens.

### **Palavras-chave:**

imagem, movimento, Deleuze, cinema, tempo, pensamento.

### **Abstract:**

The aim of our study is to understand the relation between thought and image, see and think. What does it mean to think with and through cinema? Can the image think? From Gilles Deleuze's ouvre *Mouvement-Image* and *Time-Image* - we propose, firstly, to explore the image, where Deleuze meets Henri Bergson (*Matter and Memory*) - and secondly, comprehend the changes in thought that go together with the cinematographic image: time out of joint, the powers of the false and lastly, the *noochoque*, where Deleuze meets Antonin Artaud. If to think is to create, and philosophy creates concepts, then that is Deleuze's intent in this diptic, which means that cinema is a matter for thinking. Filmmakers are, such as philosophers, thinkers and creators that, instead of concepts, think by and with images.

### **Keywords:**

image, movement, Deleuze, cinema, time, thought.

11, 127-163, Lisboa: CFUL.

philosophy @LISBON

## Introdução

1.

O que pode uma imagem: pensar? O que significa pensar com/através do cinema? O presente artigo procura pensar, com Gilles Deleuze, o cinema com a filosofia.

2.

A prática cinematográfica desdobra-se em teoria desde o seu nascimento. O primeiros cineastas viam no cinema uma revolução para o pensamento. O cinema é uma arte moderna enquanto tal <sup>1</sup>. As suas peculiaridades atraem (e repulsam), constituindo-se como um dos primeiros pontos de discórdia o seu estatuto como arte.

A teoria cinematográfica segue muitos caminhos. Slavoj Žižek, por exemplo, analisa as intrigas mediante a ideologia subjacente às mesmas. Segundo Žižek, o cinema dá a ver a estrutura do nosso universo simbólico. O filósofo esloveno faz do cinema um lugar para ver ideias filosóficas e aplicar teorias psicanalistas, interpretando os mecanismos psicológicos dos personagens e refletindo, a um mesmo tempo, sobre o contexto cultural, social e político.

André Bazin <sup>2</sup> foi um dos primeiros grandes teóricos e fundadores dos *Cahiers du cinéma*, lugar onde se revolucionou a crítica do cinema e se estrearam os grandes realizadores da *nouvelle vague* (Truffaut, Rohmer, Godard, entre outros). Os livros de Deleuze destacam e aproximam-se desta linha. A teoria do cinema tem vindo a proliferar mas parece-nos que o díptico deleuzeano é inédito: não apenas faz filosofia com o cinema, como revela uma outra forma de o teorizar. Segundo Deleuze, cabe à filosofia inventar os conceitos que o cinema suscita: não se pode aplicar ao cinema conceitos estáticos ou pré-fabricados, nem fechar o cinema sobre si mesmo.

Christian Metz é um autor destacado nas relação entre cinema e linguagem, que teorizou o cinema como semiologia. Contudo, Deleuze contesta este caminho. O cinema é uma matéria pré-linguística. Se há narração ou história, ela é dada pela imagem, não se devendo por isso substituí-la por um enunciado ou pensá-la como tal.

---

1. Alguns teóricos associados à Escola de Frankfurt debruçaram-se sobre o cinema (Walter Benjamin, Theodor Adorno e Siegfried Kracauer) na perspectiva do mesmo enquanto arte moderna, das massas e reproduzível, abordando aspectos sociológicos, culturais e políticos (o fascismo em especial).

2. *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1958.

3.

Diferentes concepções do pensamento, diferentes imagens. Longe de ser uma mera atividade lúdica, o cinema, a imagem e o espectador pensam, de formas e em tempos diferentes. Procuraremos mostrar como o cinema dá muito que pensar, força a pensar e pensa por nós.

Pensar implica um choque. Na esteira de uma crítica de um pensamento puramente racional, - um tribunal da razão, elogio da *ratio* - Deleuze procura um pensar da experimentação, próximo do *saber-sabor* nietzschiano. Não pensamos natural e espontaneamente, somos forçados a pensar.

O pensamento pressupõe uma imagem do pensamento, do que significa pensar. Essa imagem não se deixa representar, é uma imagem que *não é* uma imagem: “O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem por este construída do que significa pensar, fazer uso do pensamento, orientar-se no pensamento...”<sup>3</sup>. O plano de imanência é povoado por conceitos, mas não se confunde com os mesmos. A filosofia cria conceitos que povoam o plano por ela instaurado. O plano é, assim, pré-conceptual, pré-filosófico<sup>4</sup>. Ele constitui-se como a *reserva* dos acontecimentos (conceitos), horizonte último<sup>5</sup>. Se cada filósofo constrói o seu plano de imanência, há todavia, O Plano de imanência, construído por todos os planos.

Pensar é um ato perigoso: como instaurar o plano se ainda não é possível operar com conceitos? É necessário experimentar, um pouco de excesso, embriaguez, vertigem. Contudo, o que pertence ao pensamento tem de ser separado dos seus acidentes, o plano de imanência reivindica apenas o que lhe pertence por direito: *quid juris?* O que pertence ao pensamento é somente o movimento infinito<sup>6</sup>. Olhar para uma imagem do pensamento é olhar para os *traços*, os movimentos que o pensamento percorreu e não percorreu. O pensamento é movimento, faz-se em velocidade, traços intensivos, linhas de fuga.

A filosofia é invenção de conceitos e encontra-se no mesmo plano da arte e da ciência - o tríptico que recorta, afronta o caos (“O caos caotiza e desfaz no infinito toda a consistência.”)<sup>7</sup> -, enquanto atividade criadora<sup>8</sup>, poética. A arte cria blocos de sensação (composto de perceptos e afetos), a ciência funções, a filosofia conceitos, conceitos que procuram dar consistência sem perder velo-

3. “Le plan d’immanence n’est pas un concept pensé ni pensable, mais l’image de la pensée, l’image qu’elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s’orienter dans la pensée...” (Deleuze e Guattari 2005: 39-40).

4. Pré-filosófico significa que não existe fora da filosofia, ele é como a sua condição interna.

5. “Les concepts sont des événements, mais le plan est l’horizon des événements, le réservoir ou la réserve des événements purement conceptuels : (...) mais l’horizon absolu, indépendant de tout observateur, et qui rend l’événement comme concept indépendant d’un état de choses visible où il s’effectuerait” (Deleuze e Guattari 2005: 39).

6. “Ce que la pensée revendique en droit, ce qu’elle sélectionne, c’est le mouvement infini ou le mouvement de l’infini. C’est lui qui constitue l’image de la pensée.” (*Ibid.*: 40).

7. “Le chaos chaotise, et défait dans l’infini toute consistance.” (*Ibid.*: 45).

8. “A dire vrai, les sciences, les arts, les philosophies sont également créateurs (...)” (*Ibid.*: 11).

cidade. A filosofia é, assim, estética, coincidência/concordância que remete para duas vertentes: por um lado, uma filosofia estética como atividade poética, ato contínuo de criação, criativa; por outro lado, recuperando o seu sentido grego, enquanto *aisthêsis*, sensível, que concerne os afetos, a intuição, *patética* (não a dualidade sensibilidade/entendimento<sup>9</sup>, antes um entendimento sensível, um pensar sensível.<sup>10</sup>).

## 4.

A nossa tese divide-se em duas partes. Na primeira procuraremos compreender a imagem. Os primeiros capítulos debruçam-se sobre a especificidade de uma ideia cinematográfica e o que é a imagem. A imagem em Deleuze-Bergson não pressupõe uma representação, o seu estatuto/realidade, não se deixa reduzir à clássica oposição ser-aparecer, ser-parecer. Tudo o que há são imagens, *o universo como cinema em si*<sup>11</sup>, não uma imagem do mundo mas um mundo que é imagem.

Deleuze distingue a imagem-movimento da imagem-tempo, dividindo assim em regimes distintos o cinema clássico e o cinema moderno. No terceiro e quarto capítulo procuraremos compreender as respetivas diferenças e o que motiva a transição de um para outro. A imagem-tempo é o cinema moderno e encontra o seu apogeu na imagem-cristal.

A segunda parte concerne as relações da imagem com o pensamento. O primeiro conceito a abordar é de Espinosa - o autómato - fulcral para toda a concepção de cinema.

O tempo afeta a relação do sujeito com o pensamento e a noção de verdade. Kant marca um momento essencial que se impõe explorar para compreender o cinema moderno. Dois passos são revolucionários: o tempo como sentido interno e a *coisa em si*. O tempo não está mais subordinado ao movimento e, a um mesmo tempo, acontece uma ruptura do homem com o mundo. A natureza em si nunca poderá ser conhecida pelo sujeito kantiano, nem pode ser assumida qualquer conformidade. Trata-se de um lugar absolutamente interdito para o conhecimento humano que está doravante limitado a conhecer as coisas como lhe aparecem e não como são em si mesmas. É traçada uma linha intransponível entre conhecer e pensar. Estes dois passos marcam uma importância que atravessa o pensamento e constitui o mote do cinema moderno.

9. Embora note-se que em Kant a sensibilidade (afeção) é como o *motor* dos conceitos.

10. “Il n’y a pas moins de pensée dans le corps que de choc et de violence dans le cerveau. Il n’y a pas moins de sentiment dans l’un et dans l’autre.” (Deleuze 1985: 267).

“O cerebral não é bem o intelectual. O cerebral é um pouco da ordem do sensual. As sensações e os sentidos são da ordem do intelecto. As sensações têm o seu pensamento, têm ideias. E vice-versa. O cerebral é, digamos, a dimensão sensível do pensamento. O primeiro Epstein é muito isto.” Fernando Guerreiro, entrevista : <http://www.apaladewalsh.com/2018/02/fernando-guerreiro-acho-que-os-classicos-sao-grandes-punks/>

11. “(...) c’est l’univers comme cinéma en soi, un métacinéma” (Deleuze 1983: 88).

“Il n’y a aucune différence entre les *images*, les *choses* et le *mouvement*.” (Deleuze 2005: 62).

A imagem-cristal - que dá a ver a força do tempo emancipado - coloca em questão o modelo da verdade, a ordem da representação e da verosimilhança. É no reino do múltiplo e do devir que se eleva o poder do falso, poder criador. A crítica de Nietzsche aos valores impostos pela moral dominante encontra-se com a narração moderna. Este proclamou a morte de Deus (a morte dos valores metafísico-platônicos) mas não uma renúncia ao niilismo: a forma como o poder do falso é um poder criador e vitalista será abordada no penúltimo capítulo.

Por fim procuraremos explorar o *noochoque* no capítulo que consideramos ser o mais relevante para a nossa tese. A experiência cinematográfica é uma experiência distinta das outras artes, a imagem é dotada de um movimento automático e provoca no espectador um choque, choque noético que força a pensar e faz do espectador um autómato. Será que o autómato muda entre o cinema clássico e moderno? Pode o autómato pensar e se sim, o que é que pensa?

##### 5.

A nossa investigação tem por base uma leitura completa dos dois volumes (*Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*), acompanhada por bibliografia secundária. O díptico é uma obra filosófica e deve ser lida como tal, constituindo-se a visualização dos filmes como complementar. Em apontamento mencionamos alguns filmes que consideramos pertinentes.

Foi necessário uma leitura parcial de outras obras de Deleuze. O seu pensamento não é estático sendo possível, todavia, assinalar uma viragem que tem início no *Anti-Édipo* (encontro com Félix Guattari). Por conseguinte, não nos debruçámos por inteiro sobre a primeira fase - apenas nas linhas gerais de *Diferença e Repetição*, a ligação com Artaud e a imagem do pensamento - e na segunda, somente sobre o que consideramos mais relevante para a questão em causa, nomeadamente o livro tardio *O que é a filosofia?*.

A relação entre cinema e filosofia encontra-se, a nosso ver, ainda em inícios de exploração e rica em possibilidades. Optámos nesta investigação por nos focar mais no cinema moderno visto que se considera ser o mais relevante para o nosso tema. Contudo, o cinema clássico poderia ter sido aprofundado numa outra perspetiva<sup>12</sup>. A imagem-afeção (o rosto) é abordada não apenas nos cinemas - especial foco em Bergman - como em *Mil Planaltos (Rostidade)*, a relação do rosto humano com um devir não-humano ("Sim, o rosto tem um grande futuro, com a condição de ser destruído, desorganizado."<sup>13</sup>), a forma como o grande plano é o rosto, o seu poder de desterritorializar.

12. Partindo do plano de imanência bergsoniano poderíamos ter feito uma ponte com Platão, entre as diferentes concepções de imagem e a sua realidade, autonomia, representação/aparição. A relação entre Platão (*Alegoria da Caverna*) e o cinema tem sido objeto de muitos e variados estudos, pelo que aqui optámos por não mencionar. Não referimos especificamente a classificação dos signos que Deleuze faz baseando-se no trabalho de Charles Peirce porque consideramos secundário no que concerne o estudo em questão.

13. Deleuze e Guattari 2007: 224.

## I. Cinema-Filosofia

“L’univers est nerveux.”<sup>14</sup>

### 1. O(s) cinema(s) e a filosofia.

“Godard a une belle formule: pas une image juste, juste une image. Les philosophes devraient dire aussi et arriver à le faire: pas d’idées justes, justes des idées.”<sup>15</sup>

Ter uma ideia é a *fiesta do pensar*<sup>16</sup>. Qual a especificidade da ideia cinematográfica e de que forma se distingue de uma ideia filosófica? O que é uma ideia? Ideia como *potência* engajada num modo de expressão<sup>17</sup>. A filosofia cria conceitos e o cinema blocos de *mouvements-durée*.

O trabalho de Deleuze consiste em extrair conceitos e classificar as imagens: semiótica<sup>18</sup>. O cinema não é uma língua universal, é matéria pré-linguística, inteligível, que é como a condição necessária de uma língua. Esta matéria (as imagens) consiste em movimentos: processos de pensamento<sup>19</sup>. Se os cineastas

14. Jean Epstein, consultado em: [https://next.liberation.fr/cinema/2019/06/28/jean-epstein-a-plein-volumes\\_1736826](https://next.liberation.fr/cinema/2019/06/28/jean-epstein-a-plein-volumes_1736826)

15. Deleuze 2005: 57.

16. “Alors parce que d’une part tout le monde sait bien qu’avoir une idée, c’est un événement rare, ça arrive rarement, avoir une idée c’est une espèce de fête.” (Deleuze 1987)

“Trilhar este caminho é a força, e permanecer nele é a festa do pensar (...)” “Contudo, a cada pensante está atribuído, em cada caso, apenas um caminho, que é o seu, em cujos rastros tem sempre de voltar e ir, para finalmente o reter como seu, mas sem que nunca lhe pertença, e para dizer o que nesse caminho é experimentável.”, Heidegger, M. (2014). *Caminhos de Floresta*, Coordenação Científica da Edição e Tradução Irene Borges-Duarte, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 9 e p. 245. O *caminho* em Heidegger e a *cartografia* em Deleuze.

17. “(...) les idées se sont des potentiels, mais des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d’expression.” (Deleuze: 1987).

18. Cf: “Aussi devons-nous définir, non pas la sémiologie, mais la «sémiotique», comme le système des images et des signes indépendamment du langage en général. Quand on rappelle que la linguistique n’est qu’une partie de la sémiotique, on ne veut plus dire, comme pour la sémiologie, qu’il y a des langages sans langue, mais que la langue n’existe que dans sa réaction à une matière non-langagière qu’elle transforme.” (Deleuze 1985: 44-45).

19. “Le cinéma n’est pas langue, universelle ou primitive, ni même langage. Il met à jour une matière intelligible, qui est comme un pré-supposé, une condition, un corrélat nécessaire à travers lequel le langage construit ses propres «objets» (unités et opérations signifiantes). Mais ce corrélat, même inséparable, est spécifique : il consiste en mouvements et procès de pensée (images prélinguistiques), et en points de vue pris sur ces mouvements et procès (signes présignifiants). Il constitue toute une «psychomécanique», l’automate spirituel, ou l’énonçable d’une langue, qui possède sa logique propre.” (*Ibid.*: 342).

pensam com imagens e os filósofos com conceitos, concerne à filosofia criar os conceitos que a imagem reclama mas que ainda não estão dados.

Nos comentários às teses de Bergson (*Matéria e Memória*) é possível compreender a imagem, o movimento, o tempo e as suas implicações no pensamento de Deleuze-Bergson. Um encontro entre a imagem do pensamento e a imagem cinematográfica?

É possível indicar três momentos que marcam o desenvolvimento do cinema: os primórdios, onde a imagem está sujeita às amarras da percepção natural, a imagem-movimento e a imagem-tempo. Foi necessária uma evolução técnica para atingir a imagem-movimento, isto é, sair da imagem em movimento para a imagem-movimento e uma crise na ação para se chegar à imagem-tempo.

## 2. O que é a imagem?

“All is flow and movement, light and shadow.”<sup>20</sup>

A imagem pensa e sente; percebe, é afetada e age (as três grandes classificações da imagem-movimento: *imagem-percepção*, *imagem-afeção*, *imagem-ação*). Imagem-movimento = Matéria-Fluxo. Percebemos as coisas como imagens. Estas imagens relacionam-se com uma outra imagem, o (nosso) corpo, que constitui uma imagem peculiar e primeira, na medida em que é um centro de ação e se percebe afetiva e interiormente<sup>21</sup>.

Bergson pensa um plano de imanência que é somente luz<sup>22</sup>, uma espécie de *sopa pré-biótica*, estado gasoso (quente) onde imagem coincide com matéria e matéria coincide com luz. Este plano seria como “um estado de coisas que não cessaria de mudar, uma matéria-fluxo onde nenhum ponto de ancoragem nem centro de referência seriam assinaláveis.”<sup>23</sup> Se o movimento não pode ser distinto do objeto que se move, temos não imagens *em* movimento, antes, imagens-movimento, na medida em que, constituindo-se as qualidades como vibrações que mudam ao mesmo tempo que se movem os objetos<sup>24</sup>, a matéria é vibração,

Deleuze apoia-se aqui em Gustave Guillaume e Louis Hjelmslev. Para um maior aprofundamento veja-se: Deleuze, Sur le cinéma : l'image-pensée, Cours Vincennes - St Denis Cours du 26/03/1985.

20. Miller, H. (2015). *Nexus*, UK: Pinguim Classics, p. 258.

21. “Et chacun de nous, l'image spéciale ou le centre éventuel, nous ne sommes rien d'autre qu'un agencement des trois images, un consolidé d'images-perception, d'images-action, d'images affection.” (Deleuze 1983: 97).

“No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante proporções, mas também de dentro, mediante afeções: é o meu corpo.” (Bergson 1990: 10)

22. “(...) le plan d'immanence est tout entier Lumière.” (Deleuze 1983: 88)

23. “Le modèle serait plutôt un état de choses qui ne cesserait pas de changer, une matière écoulement où aucun point d'ancrage ni centre de référence ne seraient assignables.” (*Ibid*: 85).

24. “Notre tort est de croire que ce qui se meut, ce sont des éléments quelconques extérieurs aux qualités. Mais les qualités mêmes sont de pures vibrations qui changent en même temps que les pré tendus éléments se meuvent.” (*Ibid*: 18-19).

nunca está imóvel. Afirmar que há *corpos* implicar extrair o objeto ao movimento - classificar - não há *corpos móveis*, há uma imagem que coincide com o movimento<sup>25</sup> e, como tudo vibra<sup>26</sup>, só existem imagens. Tudo se confunde com o seu movimento, não há eixos nem direções: “Todas as coisas, ou seja todas as imagens, se confundem com as suas ações e reações : é a universal variação”<sup>27</sup>.

O movimento exprime uma mudança qualitativa na duração. A *durée*<sup>28</sup> é o todo, o Aberto, o que está sempre a mudar, duração do universo. Enquanto existir criação, o todo<sup>29</sup> não pode estar dado/fechado. Coexistem múltiplas durações que alteram, sempre, a duração. O problema das concepções<sup>30</sup> do movimento consiste em restituírem-no a partir de posições no espaço (corte imóvel) e falharem o tempo, concebendo o todo como fechado/dado. O movimento é um corte móvel na duração.

O cinema trabalha com fotogramas (instantes). Contudo, na sua reprodução, o espectador vê uma imagem média: imagem-movimento. O que

25. “L’identité de l’image et du mouvement a pour raison l’identité de la matière et de la lumière. L’image est mouvement comme la matière est lumière.” (Deleuze 1983: 88).

26. “The vibrational whole of the universe, then, is at once mind and matter—if both terms are taken in a very special sense—and in this regard Bergson is a monist. But as Deleuze points out, Bergson’s monism must also be seen as a generative dualism or even pluralism, for the vibrational whole that constantly unfolds does so in forms that naturally invite the distinction between the organic and the inorganic, between mind and matter, and in an irreducible multiplicity of rhythms (i.e., in the rhythms of the various qualitatively distinct contractions of *durée* common sense identifies as the bodies that make up the universe).” (Bogue 2003: 20)

“São tudo imagens, mas são imagens porque são vibração, movimento incessante. A matéria é vibração, movimento incessante. Por conseguinte, as imagens são movimento - a matéria é movimento.” (Cordeiro 2004: 49).

27. “Toutes les choses, c’est-à-dire toutes les images, se confondent avec leurs actions et réactions: c’est l’universelle variation.” (Deleuze 1983: 86).

28. *Durée* (duração) é um conceito chave na filosofia bergsoniana. Inicialmente a duração era idêntica à consciência (vida de consciência, fluxo sempre em transformação), contudo, como Deleuze salienta, num momento posterior Bergson é levado à conclusão que a consciência só existia ao abrir-se para um todo, todo esse aberto, duração sempre a mudar.

“(…) si le tout n’est pas donnable, c’est parce qu’il est l’Ouvert, et qu’il lui appartient de changer sans cesse ou de faire surgir quelque chose de nouveau, bref, de durer.” (Deleuze 1983: 20).

“*Durée* is in this regard fundamentally *indeterminate*, the future truly open and unforeseeable. The Laplacean cosmos of universal cause-and-effect relations, in which the future may be predicted given a total knowledge of all bodies and their present relations, is essentially timeless, for in the succession of necessary causes-and-effects time makes no real difference.(…) *Durée*, by contrast, is time that makes a difference, each moment bringing forth something qualitatively new.” (Bogue 2003: 14)

29. “Mais le tout est d’une autre nature, il est de l’ordre du temps: il traverse tous les ensembles, et c’est lui précisément qui les empêche de réaliser jusqu’au bout leur propre tendance, c’est à dire de se fermer complètement. Bergson ne cessera pas de dire: le Temps, c’est l’Ouvert, c’est ce qui change et ne cesse de changer de nature à chaque instant. C’est le tout, qui n’est pas un ensemble, mais le passage perpétuel d’un ensemble à un autre, la transformation d’un ensemble dans un autre.” (Deleuze 2005: 80).

30. Duas formas de reconstituir o movimento a partir de instantes, antiga e moderna. A antiga é a partir de instantes privilegiados, poses; a moderna a partir de um instante qualquer. Não apenas falham o *Todo* como o espaço percorrido é passado e o ato de percorrer (movimento) é presente.



distingue a percepção natural da percepção cinematográfica é o sujeito. Na percepção natural é este que imprime movimento (e constitui-se como centro), no cinema a imagem-movimento é dada independentemente do sujeito.

O plano é a imagem-movimento<sup>31</sup>, corte móvel na duração. Este tem duas *faces*. Enquanto conjunto fechado o movimento passa entre os objetos dentro do plano (movimento relativo). No entanto, reenvia sempre para o todo, nunca estando verdadeiramente fechado há um *filó* que o liga ao que está fora-de-campo e reenvia, também, para os outros planos<sup>32</sup>. O plano constitui-se como o mediador que está tanto virado para o enquadramento (partes) como para a montagem (todo). O plano é a consciência do cinema<sup>33</sup>. Esta consciência não é a personagem nem o espectador, nem mesmo o realizador. É uma consciência cinematográfica, *cine-olho*.

Se o plano de imanência é todo ele luz como distinguir, revelar as imagens? Pensando um arrefecimento que permite a formação de placas (negras) que absorvem a luz (e consequentemente o movimento). Estas placas são intervalos, ou seja, centros de indeterminação, imagens vivas: o que faltava ao plano é tempo. O cérebro, imagem<sup>34</sup> entre as demais, nada mais é do que um grande ecrã negro - intervalo - que absorve a luz, tão grande que torna imprevisível a ação que devolve (da ação que recebe das imagens). Forma-se um centro de indeterminação que reenvia para imagens à sua volta, imagens que têm por referência esse centro, organizando-se assim o esquema da imagem-movimento<sup>35</sup>.

31. “Le plan, c’est l’image-mouvement. En tant qu’il rapporte le mouvement à un tout qui change, c’est la coupe mobile d’une durée.” (Deleuze 1983: 36) “O plano é, paradoxalmente, o conceito fílmico mais utilizado e importante, mas também o mais polémico e ambíguo.” (Grilo 2017: 12).

32. “(...) **movimento relativo** - que modifica as posições respectivas - entre as partes de um determinado conjunto; um segundo conceito, de **movimento absoluto**, em que a imagem se assume como o corte móvel de uma totalidade em mudança que não pode deixar de nele se manifestar (...)”. (Grilo 2017: 31).

33. “Le plan, c’est-à-dire la conscience (...)” (Deleuze 1983: 34) “O plano é, então, **a consciência do cinema**, na medida que é através do plano e no plano que as ideias cinematográficas se manifestam e concretizam.” (Grilo 2017: 32).

34. “Et le cerveau n’est rien d’autre, intervalle, écart entre une action et une réaction. Le cerveau n’est certes pas un centre d’images d’où on pourrait partir, mais il constitue lui-même une image spéciale parmi les autres, il constitue dans l’univers acentré des images un centre d’indétermination.” (Deleuze 1983: 92).

35. Um exemplo para compreender a classificação da imagem-movimento é *Film* (escrito por Samuel Beckett, protagonizado por Buster Keaton, 1965), que ilustra a problemática da percepção. O personagem procura não ser visto, furtar-se ao olho, em última instância ao olho da câmara. O caminho de Beckett é o inverso do deleuzeano: parte das variedades da imagem-movimento para o mundo anterior ao homem, o mundo da percepção pura, para o plano de luz referente à variação universal. O problema último consiste em eliminar a percepção de si por si - a afeção - é o obstáculo final do personagem, que culmina na morte, o cessar do movimento. A imagem-percepção constitui a imagem que se relaciona com a imagem viva, que a circunda. Ao constituir-se como intervalo - entre ação e reação - a imagem viva dispõe de tempo para agir. A reação indeterminada, mediante o intervalo, dá-se pelo nome de ação (diferenciando-se da reação). É visando a ação (futura/possível) que o ecrã percebe a percepção. O duplo necessário da

A partir dos intervalos é possível pensar a classificação da imagem-movimento. Há todavia dois sistemas de referência: percepção de direito (percepção pura) e percepção de facto. Na percepção de direito, a coisa coincide com a percepção da coisa, é a percepção total, movimento ilimitado. Contudo, a partir de um intervalo, a percepção da imagem faz-se em referência a uma outra imagem, a uma imagem viva, que tem o *poder* de escolher (mantém-se a imanência do plano, ele não reenvia a nada senão ele mesmo <sup>36</sup>, a única distinção entre as imagens é uma diferença de potência). É a percepção de facto, que *enquadra*, subtrai: “primeiro momento material da subjetividade: ela é subtrativa, ela subtrai da coisa o que não lhe interessa”<sup>37</sup>.

Na percepção total a coisa coincide na identidade entre ser e aparecer, ela mesma “uma percepção completa, imediata, difusa. A coisa é a imagem e, a esse título, percepção-se a si mesma e percepção todas as outras coisas na medida em que ela lhes sofre a ação e reage a esta em todas as suas faces e todas as suas partes.”<sup>38</sup>. Quanto menor o intervalo, mais próximo da percepção total: “Um átomo, por exemplo, percepção infinitamente mais que nós mesmos, e no limite percepção o universo inteiro”<sup>39</sup>. É a percepção total que se confunde com a coisa em si, micro-intervalo, a-subjetivo; *toda a consciência é qualquer coisa*.

### 3. Ruptura.

Hitchcock introduz a imagem-mental que leva a imagem-ação ao seu

---

imagem-percepção é, assim, a imagem-ação. Par inseparável, a percepção acontece em função de uma ação, mesmo que a ação consista em não agir. A imagem-ação constitui uma das faces do centro de indeterminação, é a reação do centro ao seu conjunto. Esta imagem irá inspirar um cinema de comportamento. Não obstante as suas variações, a imagem-ação exige um forte laço sensorio-motor e será precisamente a partir da quebra deste laço que a imagem-ação entra em crise e poderá surgir o que já estava por germinar: a imagem-tempo. Embora não exclusivamente, ao plano de conjunto corresponde a imagem-percepção, ao plano médio a imagem-ação e ao grande plano corresponde a imagem-afeção (rosto). O grande plano tem o poder de *rostizar*: o relógio é um rosto e a cafeteira é um rosto; placa nervosa imobilizada que absorve o movimento e reflete-o enquanto expressão. A imagem-afeção ocupa (sem preencher totalmente) o intervalo entre uma ação e a sua reação. O afeto é a forma de sentir interiormente um estímulo; entre a face perceptiva e a face ativa do intervalo, a afeção consiste no entre-dois, trata-se da coincidência de sujeito e objeto, o sujeito devém objeto para si, sente-se. Constituindo a percepção a medida do poder reflexivo do intervalo, a afeção constitui o seu poder absorvente. O movimento no rosto, placa imobilizada transforma-se, assim, em movimento expressivo, afetivo.

36. “C’est quand l’immanence n’est plus immanente à autre chose que soi qu’on peut parler d’un plan d’immanence” (Deleuze e Guattari 2005: 49).

37. “(...) premier moment matériel de la subjectivité: elle est soustractive, elle soustrait de la chose ce qui ne l’intéresse pas.” (Deleuze 1983: 93).

38. “une perception complète, immédiate, diffuse. La chose est image et, à ce titre, se perçoit elle-même, et perçoit toutes les autres choses pour autant qu’elle en subit l’action et y réagit sur toutes ses faces et dans toutes ses parties. (*Ibid.*: 94).

39. “Un atome, par exemple, perçoit infiniment plus que nous-mêmes, et à la limite perçoit l’univers entier”. (*Ibid.*).

limite, fechado assim um (o) movimento<sup>40</sup>. O realizador inglês introduz dois elementos que serão as palavras de ordem do cinema moderno: pensamento e impotência. Se é verdade que a imagem-movimento entrava em relação com o pensamento<sup>41</sup>, o que diferencia a imagem-mental é que esta tem por único objeto a relação: em Hitchcock a questão a colocar não é quem cometeu o crime, mas qual o conjunto de relações que se tecem? A câmara incorpora e dá a ver a relação (que é exterior aos personagens, aos seus termos). O espectador é doravante um elemento integrante do filme e daí a importância do suspense. O personagem é condenado a uma impotência, *vertigo*.

A imagem-mental conduz a repensar a configuração das outras imagens, mas há também outros factores que contribuem para a emergência de um novo regime. Sendo possível enumerar num primeiro momento condições negativas<sup>42</sup> - expressão da transição/ crise - há no entanto uma exigência que se faz ouvir: o cinema reclama mais pensamento<sup>43</sup>.

Nascem personagens perturbadas, neuróticas, nervosas, doentes, errantes; no cinema da deambulação as ligações sensorio-motoras tornam-se cada vez mais fracas até à falha completa. Se em Hitchcock o espectador já se introduzia no filme e, pela sua impotência, os personagens eram também espectadores<sup>44</sup>, agora os personagens serão *os* espectadores.

O cinema da imagem-tempo substitui o cinema da ação - dos esquemas sensorio-motores - por situações puramente óticas e sonoras que emergem devido à ruptura do laço sensorio-motor. Esta situação não se prolonga numa ação nem é introduzida por uma, entra-se antes em circuito com uma imagem virtual. No esquema da imagem-movimento a imagem-viva percepção em função de uma ação, como tal, é uma percepção condicionada, *subtrai*. Se o laço sensorio-motor se parte, a imagem já não percepção em função de um inte-

40. A imagem-movimento não desaparece, apenas é transformada, sendo que se mantém como primeira dimensão da imagem. E não termina a realização de filmes que se enquadra no primeiro regime.

41. “Et l’image-action l’impliquait aussi, dans le but de l’action (conception), dans le choix des moyens (jugement), dans l’ensemble des implications (raisonnement). (...) Mais c’est tout à fait différent de faire du mental l’objet propre d’une image, une image spécifique, explicite, avec ses propres figures.” (Deleuze 1983: 268).

“Ces relations ne sont pas des actions, mais des actes symboliques qui n’ont d’existence que mentale (...)” (Deleuze 2005: 79).

42. Deleuze salienta pontos que denunciam a crise e se aproximam da nova imagem por vir: “Tels sont les cinq caractères apparents de la nouvelle image : la situation dispersive, les liaisons délibérément faibles, la forme-balade, la prise de conscience des clichés, la dénonciation du complot.” (Deleuze 1983: 283) “Mais, d’autre part, cette crise ne vaudrait pas par elle-même, elle ne serait que la condition négative pour le surgissement de la nouvelle *image pensante*, même s’il fallait la chercher au-delà du mouvement.” (*Ibid.* 290) (itálico nosso).

43. “L’âme du cinéma exige de plus en plus de pensée, même si la pensée commence par défaire le système des actions, des perceptions et affections, dont le cinéma s’était nourri jusqu’alors.” (*Ibid.* 278).

44. Como por exemplo: *Rear Window* (1954) e *Vertigo* (1958).

resse. Sem a máscara do cliché <sup>45</sup>, enfrenta-se o *intolerável*, algo que os personagens não conseguem compreender ou assimilar. A nova imagem vai confrontar o personagem com uma visão insuportável, inteira. Impotente face à situação, o personagem é condenado a movimentos aberrantes (subordinação do movimento ao tempo), nada lhe resta senão errar pela cidade ou permanecer imóvel: “qualquer coisa se tornou demasiado forte na imagem”<sup>46</sup>

Na imagem-movimento o tempo é dado indiretamente através da montagem. Esta é considerada o ato mais importante do cinema pois dá consistência ao todo, constrói um fluxo temporal. O tempo está ainda subordinado ao movimento e apresentado na sua forma empírica.

Para o tempo estar subordinado ao movimento este tem de acontecer de forma normal <sup>47</sup>. Não obstante o movimento cinematográfico (múltiplos pontos de vista, *rallenti*, *zoom*) ser naturalmente aberrante, o regime da imagem-movimento é esquemático, organizado por um intervalo que desempenha o papel de centro. No regime cristalino este esquema “parte-se por dentro”<sup>48</sup>.

Uma apresentação direta do tempo implica um movimento anormal <sup>49</sup> - a aberração vale doravante por si mesma -, revela o tempo anterior à regulação da ação (motricidade humana), *tempo anterior ao homem* <sup>50</sup>. Se o presente é inseparável de um passado e de um futuro, a imagem-tempo direta procura apresentar o antes e o depois: do filme, do personagem, da ação “atingir um antes e um depois tal como coexistem com a imagem, tal como são inseparáveis da imagem”<sup>51</sup>

#### 4. O regime cristalino.

L'image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma,

45. A imagem sensorio-motora é clichética e pergunta pela imagem seguinte, agora pergunta-se o que há para ver na imagem. Num primeiro momento (de transição) a crítica passa por parodiar o cliché. Contudo, a imagem tem uma tendência para o cliché, sendo necessário por isso que entre em relação com outras forças: “(...) il fallait qu'elle entre en rapport avec d'autres forces encore, pour échapper elle-même au monde des clichés.” (Deleuze 1985: 35).

46. “quelque chose est devenu trop fort dans l'image.” (*Ibid.*: 29).

47. “Encore faut-il que le mouvement soit normal: c'est seulement s'il remplit des conditions de normalité que le mouvement peut se subordonner le temps” (*Ibid.*: 52). É o movimento com centros de revolução, os intervalos.

48. “est brisé du dedans” (*Ibid.*: 58).

49. E o movimento aberrante implica uma emancipação do tempo. Duas faces da mesma moeda. “Or le mouvement aberrant remet en question le statut du temps comme représentation indirecte ou nombre du mouvement, puisqu'il échappe aux rapports de nombre. (...) Inversement, donc, une présentation directe du temps n'implique pas l'arrêt du mouvement, mais plutôt la promotion du mouvement aberrant.” (Deleuze 1985: 53).

50. Cf: *Ibid.*

51. “atteindre à un avant et un après tels qu'ils coexistent avec l'image, tels qu'ils sont inséparables de l'image.” (Deleuze 1985: 55).

mais il fallait le cinéma moderne pour donner un corps à ce fantôme <sup>52</sup>.

*Apenas os maus filmes estão no presente* <sup>53</sup>. A matéria prima da nova imagem é o tempo <sup>54</sup>. Novo sentido da subjetividade: temporal e espiritual.

O confronto com a imagem literal <sup>55</sup> implica um esforço do pensamento, exercício extremo das faculdades, que por sua vez invoca uma outra imagem com a qual entra em circuito. O olhar abandona a sua função prática, - social, cultural, ideológica - e cessa de ver as coisas por ordem e hierarquia, dando lugar a uma visão inteira; o personagem como vidente.

Há três tipos de imagens que são desencadeadas por algo dado no presente: imagem-recordação, imagem-sonho e imagem-mundo. Contudo, estas são condicionadas (podem resultar da falência da memória, um qualquer distúrbio, falha temporária no reconhecimento). Trata-se, ainda, de uma imagem impura no sentido em que colhe a sua virtualidade de um passado, entra em circuito com uma imagem virtual mas responde a uma necessidade exterior <sup>56</sup>. Para encontrar o elemento genético destas imagens é necessário ir não ao circuito maior <sup>57</sup> mas antes ao mais pequeno (circuito onde a imagem atual corre atrás da virtual) - levar ao limite esta tendência - e encontrar o ponto de indiscernibilidade do atual e do virtual.

A imagem-cristal distingue-se das imagens-recordação, sonho e mundo, ela dá a ver o passado puro. Esta imagem <sup>58</sup> tem uma dupla natureza: atual e vir-

52. *Ibid.*: 59.

53. Citação de Godard. “L’image même, c’est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler (...) L’idée de l’image au présent ne qualifie que les œuvres médiocres ou commerciales.” (Deleuze 1986: 32).

54. “L’image n’a plus pour caractères premiers l’espace et le mouvement, mais la topologie et le temps.” (Deleuze 1985: 164).

55. “Mais, si nos schèmes sensori-moteurs s’enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d’image : une image optique-sonore pure, l’image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d’horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable, car elle n’a plus à être «justifiée», en bien ou en mal...” (*Ibid.*: 32).

56. “(...) des images souvenir, rêve ou rêverie, avec lesquelles on risque de la confondre. En effet, celles-ci sont bien des images virtuelles, mais actualisées ou en voie d’actualisation dans des consciences ou des états psychologiques.” (*Ibid.*: 106) Como exemplo, o filme *Tabu* de Miguel Gomes (2012): a segunda parte (*Paraíso*) consiste na narração desencadeada por um acontecimento no presente que acontece na primeira parte (*Paraíso Perdido*). É a imagem-recordação, *um passeio pela memory lane*. “C’est une histoire qui ne peut être racontée qu’au passé.” (*Ibid.*: 70).

57. Que é o circuito da imagem-mundo: “Le monde prend sur soi le mouvement que le sujet ne peut plus ou ne peut pas faire. C’est un mouvement virtuel, mais qui s’actualise au prix d’une expansion de l’espace tout entier et d’un étirement du temps. C’est donc la limite du plus grand circuit.” (*Ibid.*: 81).

58. “Mais ce point d’indiscernabilité, c’est précisément: le plus petit cercle qui le constitue, c’est-à-dire la coalescence de l’image actuelle et de l’image virtuelle, l’image biface, actuelle et virtuelle à la fois.” (*Ibid.*: 93).

“L’image-cristal est bien le point d’indiscernabilité des deux images distinctes, l’actuelle et la virtuelle, tandis que ce qu’on voit dans le cristal est le temps en personne, un peu de temps à l’état pur, la distinction même entre les deux images qui n’en finit pas de se reconstruire.” (*Ibid.*: 109-110)

tual. Os dois estão em constante troca: ora vemos a face virtual ora vemos a face atual. Contudo, não obstante indiscerníveis, são distintas. É uma imagem biface. Ao mesmo tempo que temos a imagem atual temos o seu *espelho* virtual que se forma simultaneamente, sem necessidade de se atualizar<sup>59</sup>.

Bergson pensa um tempo não cronológico. Vivemos no interior do tempo. O presente está sempre a passar e a projetar-se para o futuro. O passado puro não pode ser o passado do presente - o presente que passou - tal seria o presente-passado. O passado puro tem de se constituir como um passado que nunca foi presente, um passado contemporâneo do presente. Passado de direito, armazém de imagens, conserva-se em si, *memória-Ser onde nos movemos*<sup>60</sup>. Assim, a recordação está já dada, ela constitui-se enquanto acontece. Na imagem-cristal vemos a imagem virtual do passado e a imagem atual do presente.

O que vemos no cristal é a operação fundamental do tempo (a força do tempo), a sua diferenciação em dois jorros: os presentes que passam e os passado que se conserva. Mediante estes jorros é possível conceber o tempo como um único passado<sup>61</sup> e como um único presente. A imagem-tempo pode ser fundada no passado (camadas de passado) ou no presente (pontas de presente).

O presente a ser considerado como o conjunto do tempo tem de ser separado da sua atualidade, um *presente agostiniano*. O presente como o acontecimento<sup>62</sup> onde estão implicados um presente-passado, presente-presente e presente-futuro. O presente passa quando é substituído por outra coisa: concebê-lo como sucessão é *passar ao lado* do acontecimento. Quando nos instalamos dentro do acontecimento temos acesso a uma visão puramente ótica, em profundidade

---

Para um exemplo paradigmático da imagem-cristal veja-se a cena da galeria de espelhos em: *The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947.

59. “Elle est l’image virtuelle qui correspond à telle image actuelle, au lieu de s’actualiser, d’avoir à s’actualiser dans une autre image actuelle. C’est un circuit sur place actuel-virtuel, et non pas une actualisation du virtuel en fonction d’un actuel en déplacement. C’est une image-cristal, et non pas une image organique.” (*Ibid.*: 107).

60. “La mémoire n’est pas en nous, c’est nous qui nous mouvons dans une mémoire-Etre, dans une mémoire-monde.” (*Ibid.*: 129-130).

61. Sendo o presente o passado contraído e o futuro um passado a distender-se. “De ce point de vue, le présent lui-même n’existe que comme un passé infiniment contracté qui se constitue à l’extrême pointe du déjà-là.” (*Ibid.*: 130).

62. Deleuze tem por referência um texto de Bernhard Groethuysen para a concepção de presente como acontecimento. O presente enquanto *intuitive nunc* é o presente como lugar da visão por onde passam objetos. Presente vivido como experiência unificada, não-reflexiva no momento em que acontece: o presente como uma única cena dramática. “C’est la possibilité de traiter le monde, la vie, ou simplement une vie, un épisode, comme un seul et même événement, qui fonde l’implication des présents.” (Deleuze 1985: 132).

“(…) whereas the unchanging vision reveals an intuitive *nunc*, which “remains in a way outside the order of succession” (Groethuysen 168). The intuitive *nunc* is like a dramatic scene; it is an “event,” delimited by a beginning and an ending, but existing as an indivisible whole. (...) But from within, the event of the intuitive *nunc* is a single present, in which there is no distinction between subject and object, but simply a unified lived experience. (...)” (Bogue 2003: 137-138).

philosophy@LISBON

(e não longitudinal) <sup>63</sup>. *Ver* é sempre no presente. O presente é, assim, concebido como o acontecimento que tem lugar entre *tempos mortos* <sup>64</sup>. A vida como um instante, a vida como um acontecimento.

## II. Imagem-Pensamento.

“Si l’on considère l’histoire de la pensée, on constate que le temps a toujours été la mise en crise de la notion de vérité.” <sup>65</sup>

### 5. Autómato.

“*C’est n’est pas moi, le roi, c’est l’autonome.*” <sup>66</sup>

O *autómato* constitui-se como um conceito fulcral para compreender as relações entre cinema e pensamento. O autómato espiritual surge com Espinosa <sup>67</sup> e designa o autómato que deduz os pensamentos a partir de uma ordem formal. Segundo Espinosa pensar é obedecer a leis, poder de seguir um método, uma ordem de ideias. Se as ideias estão ligadas numa rede de causalidade - auto-movimento dos pensamentos <sup>68</sup> - nenhuma ideia é *pessoal*, trata-se antes de um *agenciamento maquínico*. O autómato espiritual é, assim, auto-poiético na medida em que uma ideia tem origem (causa) no pensamento: o pensamento leva a mais pensamento <sup>69</sup>.

63. “Il n’en va plus du tout de même si l’on s’installe à l’intérieur d’un seul et même événement, si l’on s’enfonce dans l’événement qui se prépare, arrive et s’efface, si l’on substitue à la vue pragmatique longitudinale une vision purement optique, verticale ou plutôt en profondeur.” (Deleuze 1985: 131).

64. “Reminiscence takes place when we disengage ourselves from the present, when we “de-actualize” *l’actualité* (the French word for the present-day, everyday world of current events, or *actualité*.)” (Bogue 2003: 138).

65. Deleuze 1985: 170.

66. Miller, H. (2015). *Nexus*, UK: Pinguim Classics, p. 258.

67. “(...) ce splendide concept d’automate spirituel, apparaît chez Spinoza. (...) La forme la plus haute de la pensée en tant qu’elle enchaîne, idée avec idée, indépendamment de toute référence à l’objet, c’est cela l’automate spirituel. L’automate spirituel fût réalisé dans l’ordre démonstratif des théorèmes, puis dans l’ordre de la déduction, de la logique, puis dans l’ordre de l’axiomatique et du développement axiomatique.”

Deleuze, Sur le cinéma : l’image-pensée. Cours Vincennes - St Denis Cours du 30/10/1984.

Este conceito aparece na obra póstuma *Tratado sobre a Reforma do Entendimento* e é (também) a resposta de Espinosa a Descartes que concebe os animais como mecânicos, quando pelo contrário os homens têm *anima* (alma).

68. “Selon Spinoza, nous sommes fabriqués en tant qu’automates spirituels. En tant qu’automates spirituels, il y a tout le temps des idées qui se succèdent en nous, et suivant cette succession d’idées, notre puissance d’agir ou notre force d’exister est augmentée ou est diminuée d’une manière continue, sur une ligne continue, et c’est cela que nous appelons *affectus*, c’est ça que nous appelons exister.” (DELEUZE / SPINOZA Cours Vincennes - 24/01/1978 - Consultado em: <https://www.webdeleuze.com/textes/11>).

69. Ao contrário das concepções posteriores, o autómato designa um pensamento *supra consciente*

Diferentes concepções de automatismo surgem baseadas em mecanismos diversos. No surrealismo tem uma importância central no desenvolvimento da escrita automática (“um controlo superior que une o pensamento crítico e consciente ao inconsciente do pensamento”<sup>70</sup>). Na direção oposta surge o monólogo interior/corrente de consciência, que partilha a ambição da escrita automática: “apreender os mecanismos inconscientes ou subconscientes do pensamento e submetê-los a um controlo literário”<sup>71</sup>. Tanto a escrita automática como a corrente de consciência são apropriadas pelo cinema que se considera o melhor meio para as expressar.

## 6. Imagens do Pensamento.

“Alors se produit un renversement où le mouvement cesse de se réclamer du vrai, et où le temps cesse de se subordonner au mouvement : les deux à la fois.”<sup>72</sup>

Em *Diferença e Repetição* Deleuze reclama um *pensamento sem imagem*. Contudo, refere-se a imagem enquanto imagem dogmática do pensamento<sup>73</sup>, imagem de uma doxa essencial (*todos sabem o que é pensar*), imagem cliché. Um pensamento sem imagem é um pensamento que desafia uma imagem da orientação natural para o verdadeiro, que se insurge contra a ordem da representação, do modelo.

Em *O que é a filosofia?* Deleuze-Guattari ilustra como a história da filosofia é povoada por diferentes imagens do pensamento. A imagem grega relaciona-se com a loucura<sup>74</sup>. Descartes, por sua vez, já não é ameaçado pela loucura mas

na medida em que é a consciência que depende do encadeamento próprio dos pensamentos.

“Où il lance l'automate spirituel comme donc étant une pensée supra consciente. C'est la conscience qui dépend de la manière dont la pensée enchaîne les..., il y a un renversement pensée / conscience. C'est plus la pensée qui dépend de la conscience, c'est la conscience qui découle de la pensée. La conscience sera un résultat de l'enchaînement formel des idées les unes par les autres par la pensée, indépendamment de toute référence à l'objet. Ce grand renversement spinoziste anime l'automate spirituel.” Deleuze, Sur le cinéma: l'image-pensée. Cours Vincennes - St Denis-Cours du 30/10/1984.

70. “un contrôle supérieur unissant la pensée critique et consciente à l'inconscient de la pensée” (Deleuze 1985: 215).

71. “saisir des mécanismes inconscients ou subconscients de la pensée tout en les soumettant à un contrôle littéraire” Deleuze, Sur le cinéma: l'image-pensée. Cours Vincennes - St Denis-Cours du 30/10/1984.

72. Deleuze 1985: 186.

73. “Finally, in this book it seemed to me that the powers of difference and repetition could be reached only by putting into question the traditional image of thought. By this I mean not only that we think according to a given method, but also that there is a more or less implicit, tacit or presupposed image of thought which determines our goals when we try to think.” (Deleuze 1994: xvi) (Prefácio do autor à tradução inglesa).

74. Relação com a loucura ambígua: “Os maiores bens vêm-nos por intermédio da loucura, que é sem dúvida um dom divino” PLATÃO, *Fedro*, 244b.

philosophy@LISBON



pelo erro<sup>75</sup>. A imagem clássica orienta-se para o verdadeiro, não a luz (natural) da crença, mas do Iluminismo. Kant, por sua vez, marca um ponto de ruptura. O perigo é imanente à razão, esta tem uma inclinação para a ilusão, para o uso ilegítimo: uma razão que cai nas suas próprias armadilhas, sendo estas todavia necessárias e úteis na condição de se reconhecerem como tais.

O que caracteriza então a imagem moderna do pensamento? Se a *relação do pensamento com o verdadeiro nunca foi simples*, na imagem moderna há uma radicalização: renúncia de uma orientação para a verdade<sup>76</sup>. Esta ruptura liga-se a Kant e à emancipação do tempo.

A concepção antiga do movimento procura restitui-lo a partir de poses, instantes privilegiados: é a metafísica platónica das Formas eternas e imutáveis. A razão pela qual Platão condena a reprodução de imagens (pintores e poetas<sup>77</sup>) prende-se com a sua hierarquia ontológica: as ideias imutáveis são o único modelo a imitar. O mundo sensível é julgado em função de um mundo inteligível, o tempo subordinado ao movimento.

A emancipação do tempo coloca em jogo a concepção de verdade e, por conseguinte, da representação e a ordem do mundo inteligível. Deleuze - leitor de Kant - considera-a a grande revolução kantiana<sup>78</sup>: *The time is out of joint!*<sup>79</sup>; um cinema kantiano?

75. Foucault mostra como a forma de Descartes afastar a loucura - na esteira das interrogações entre o sonho/vigília, erro - é tornar a loucura como condição de impossibilidade do pensamento, deslocando-se para uma região de pura exclusão. A maneira de eliminar a possibilidade de estar louco distancia-se radicalmente da forma como elimina a hipótese do sonho e do erro. O homem pode ser louco, mas não enquanto estiver na posse das suas capacidades intelectuais, exercendo assim um poder ilimitado sobre o *desrazoado*. Já não é o conteúdo do pensamento que determina se o sujeito pensante está na posse da sua razão, é a própria característica do sujeito *ser* pensante que o afasta da loucura. O louco *não pode pensar, logo não existe*.

“Ce n’est pas la permanence d’une vérité qui garantit la pensée contre la folie, comme elle lui permettrait de se déprendre d’une erreur ou d’émerger d’un songe; c’est une impossibilité d’être fou, essentielle non à l’objet de la pensée, mais au sujet qui pense.” Foucault, M. (1997). *Histoire de la folie à l’âge classique*, France: Éditions Gallimard, p. 57.

“(…) mais parce que *moi* qui pense, je ne peux pas être fou.” Descartes citado em: *Ibid*.

76. “Jamais le rapport de la pensée avec le vrai n’a été une affaire simple, encore moins constante, dans les ambiguïtés du mouvement infini. C’est pourquoi il est vain d’invoquer un tel rapport pour définir la philosophie. Le premier caractère de l’image moderne de la pensée est peut-être de renoncer complètement à ce rapport, pour considérer que la vérité, c’est seulement ce que la pensée crée (...).” (Deleuze e Guattari 2005: 55).

77. Embora nem todos os poetas.

78. Revolução de Copérnico: *o modo como olhamos determina o dado*. Isto é, reconhecer que os objetos são condicionados pelas estruturas do sujeito transcendental. “Kant, however, seemed equipped to overturn the Image of thought. For the concept of error, he substituted that of illusion: internal illusions, interior to reason, instead of errors from without which were merely the effects of bodily causes. For the substantial self, he substituted a self profoundly fractured by a line of time; while in the same movement God and the self encountered a kind of speculative death.” (Deleuze 1994: 136).

79. “Le temps *out of joint*, la porte hors de ses gonds, signifie le premier grand renversement kantien: c’est le mouvement qui se subordonne au temps. (Deleuze 1993: 41) (Hamlet, *The time is out of joint!*).

O tempo emancipado é o sentido interno, forma imutável e inalterável, forma *a priori* a que todos os objetos da experiência possível têm de estar submetidos<sup>80</sup>. Não há orientação para uma qualquer verdade aí dada, uma adequação/verificação entre a representação do sujeito e o objeto em si, antes, é o sujeito que constrói o objeto a partir dos seus conceitos (objeto como aparição), a objetividade e o critério de verdade caem dentro do domínio do sujeito transcendental. Doravante a questão é: *quid juris*. O contraponto desta a renúncia é a limitação do pensamento, o pensamento como possibilidade<sup>81</sup>: o seu limite imanente é o tempo (“como é escasso o poder do pensamento”<sup>82</sup>).

*O tempo cinde o sujeito em dois*. Na dedução transcendental<sup>83</sup> é exposta a unidade sintética originária da apercepção, ou seja, como o diverso das intuições tem de ser ligado numa consciência. Todas as representações têm de ser acompanhadas pela representação última<sup>84</sup> (*eu penso*) que consiste na ligação efetuada pelo sujeito, sendo esta a condição última do conhecimento na medida em que é condição de possibilidade do entendimento. “*O eu penso tem de poder acompanhar todas as minhas representações*”<sup>85</sup>, contudo, este *eu*<sup>86</sup> nada mais é do que uma funcionalidade sintética vazia, facto primitivo da existência dado na (auto-) consciência, o *eu* enquanto ato que possibilita e efetua a síntese do tempo<sup>87</sup>. No entanto, há um outro (*moi*) *eu*: o sujeito, passivo, receptivo, sensível<sup>88</sup> que é afetado pelo tempo, está no tempo, sujeito que não se pode perceber senão enquanto mediado pelo tempo (*afeção de si por si*<sup>89</sup>).

O sujeito kantiano é, assim, sujeito pensante e pensado, separado pelo

80. “Il est la forme de tout ce qui change et se meut, mais c’est une forme immuable et qui ne change pas.” (Deleuze 1993: 42).

81. “O homem pode pensar à medida que tem a possibilidade para tal.” (Heidegger 2008: 111).

82. Nietzsche citado em: *Nietzsche como Pensador da Política*, de Viriato Soromenho-Marques, p. 251, artigo consultado em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/40337625.pdf?refreqid=excelsior%3A39af042b46a437c8ee25582b38f53568>

83. Da qual depende todo o edifício crítico: *quid juris*: com que direito se utiliza os conceitos do entendimento?

84. “Pour Kant, au contraire, le Je n’est pas un concept, mais la représentation qui accompagne tout concept; et le Moi n’est pas un objet, mais ce à quoi tous les objets se rapportent comme à la variation continue de ses propres états successifs, et à la modulation infinie de ses degrés dans l’instant.” (Deleuze 1993: 44).

85. KrV, B132.

86. Enquanto unidade sintética originária da apercepção.

87. “O que determina o sentido interno é o entendimento e a sua capacidade originária de ligar o diverso da intuição, isto é, de o submeter a uma apercepção (como àquilo sobre o qual assenta a sua própria possibilidade).” KrV, B153.

88. “(...) a consciência empírica de um diverso dado de uma intuição está submetida a uma auto-consciência pura *a priori* (...) KrV, B144.

89. O tempo como a forma do eu se afetar a si mesmo. “Le temps pourra donc être défini comme l’Affect de soi par soi, ou du moins comme la possibilité formelle d’être affecté par soi-même.” (Deleuze 1993: 44).

“(...) também temos de admitir, quanto ao sentido interno, que por ele nos intuímos apenas tal como interiormente somos afectados por *nós mesmos* (...)” KrV, B156.

fio do tempo <sup>90</sup>. Eu≠Eu (*Moi≠Je*). O *je* que efetua a síntese do tempo, afeta e determina a um mesmo tempo o *moi*, visto que o *moi* só se dá no tempo e o este depende do *je*. “O Eu (*Moi*) está no tempo e não pára de mudar: é um eu passivo, ou antes, receptivo (...) O *Eu* (*Je*) é um ato (eu penso) que determina ativamente a minha existência (eu sou), mas não pode determinar senão no tempo (...)”<sup>91</sup>

Imagem do pensamento moderna: *o pensamento como possibilidade* <sup>92</sup>. Ao colocar o tempo fora dos eixos, Kant coloca a impotência no coração do pensamento. O tempo como limite imanente (ao/)do pensamento, a forma do sujeito pensar(-se). Encontramos em Kant uma renúncia a uma verdade aí dada ou pré-estabelecida <sup>93</sup>, um sujeito fracturado pelo tempo e um autómato, um sujeito *passivo* na medida em que o que dita a *ordem* do pensamento é, não uma lei que dita o funcionamento das ideias imanente às mesmas, antes o tempo como sentido interno.

## 7. Pensar o impensável: poder do falso.

“All the stories I wrote were true because I believed in what I saw.”<sup>94</sup>

A emancipação do tempo leva ao abandono de uma lógica de oposição

90. Por um lado, o conhecimento de si mediado pelo tempo e, por outro lado, o eu como consciente de si (*apenas consciência que sou*, KrV, B157) na unidade sintética originária da apercepção (§25), consciência (“A consciência própria está, pois, ainda bem longe de ser um conhecimento de si próprio (...)” KrV, B158) que não é conhecimento mas somente pensamento. É possível distinguir assim dois tipos de consciência: a consciência vazia, ato, unidade sintética originária da apercepção, condição originária e transcendental e a consciência empírica (“A consciência de si mesmo, segundo as determinações do nosso estado de percepção interna, é meramente empírica, sempre mutável, não pode dar-se nenhum eu fixo ou permanente neste rio de fenómenos internos e é chamada habitualmente *sentido interno ou apercepção empírica*.” KrV, A107.).

“A *unidade transcendental* da apercepção é aquela pela qual todo o diverso dado numa intuição é reunido num conceito de objecto. Diz-se, por isso, que é *objectiva* e tem de ser distinguida da *unidade subjectiva* da consciência, que é uma *determinação do sentido interno*, pela qual é dado empiricamente o diverso da intuição para ser assim ligado.” KrV, B139.

“Mas como poderá o eu, o eu penso, distinguir-se do eu que se intui a si próprio (...) e todavia ser idêntico a este último, como o mesmo sujeito? Como, portanto, poderei dizer que eu, enquanto inteligência e sujeito *pensante*, me conheço a mim próprio como *objeto pensado* (...)?” KrV, B156.

91. “Le *Moi* est dans le temps et ne cesse de changer: c’est un moi passif ou plutôt réceptif (...) Le *Je* est un acte (je pense) qui détermine activement mon existence (je suis), mais ne peut déterminer que dans le temps (...)” (Deleuze 1993: 43).

92. “(...) c’est que la pensée constitue une simple «possibilité» de penser, sans définir encore un penseur qui en serait «capable» et pourrait dire Je: (...)” (Deleuze e Guattari 2005: 55).

93. O que não quer dizer de forma alguma que Kant defenda um relativismo.

94. Jack Kerouac: *Visions of Cody*, em *Poetry for the Beat Generation*.

estática entre real e imaginário, atual e virtual, verdadeiro e falso <sup>95</sup>. Trata-se agora de um jogo, troca cristalina entre o possível e o impossível <sup>96</sup>: um único mundo de impossíveis - Deleuze (com Borges) leva Leibniz mais longe -, erguido pelo poder do falso. *O labirinto do tempo*.

Uma torção da *Poética* aristotélica: segundo Aristóteles <sup>97</sup> a tragédia deve apresentar um enredo subordinado não ao factual <sup>98</sup> mas à ordem do possível, da necessidade e da verosimilhança, que numa última instância estão primeiramente subordinados a uma lógica das emoções (catarse como telos). Por sua vez, no *mythos* moderno encontramos uma lógica de criação de verdade, - o que poderia ter acontecido e não acontecido simultaneamente - lógica que contradiz qualquer verosimilhança.

O tempo emancipado abandona as coordenadas do movimento, da conformidade ao modelo da verdade <sup>99</sup>. A narração faz-se *falsificante*. O poder do falso é o poder do múltiplo. O falso não se confunde com o erro nem com a ilusão, é antes o que está sempre a mudar, poder criador. Não um mero jogo de sombras, mas um jogo de forças. Abolir o sistema de julgamento em nome da verdade <sup>100</sup> para reclamar valores unicamente imanentes, *julgar a vida por si*, e não em nome de uma qualquer outra instância superior. Um anti-platonismo (o múltiplo contra o uno) que proclama o poder da transformação do devir <sup>101</sup>: “Não há outra verdade que não a criação do Novo” <sup>102</sup>. Oposição entre regime

95. “La formation du cristal, la force du temps et la puissance du faux sont strictement complémentaires, et ne cessent de s’impliquer comme les nouvelles coordonnées de l’image.” (Deleuze 1985: 172).

96. “Ce qui est en jeu, ce n’est plus le réel et l’imaginaire, mais le vrai et le faux. (...) l’impossible procède du possible, et le passé n’est pas nécessairement vrai (...)” (*Ibid*: 359). Se mantemos a oposição entre falso e verdadeiro é apenas na medida em que o falso se mantém como fonte de inspiração.

97. Cf: *Poética*, 1449b.

98. Neste sentido a poesia é mais elevada do que a história na medida em que dá a ver o que poderia ter acontecido (universal) e não o que aconteceu (particular) Cf: *Poética*, 1451b.

Neste ponto a *narração falsificante* encontra-se com Aristóteles visto que não concede privilégio à História (que se opõe ao devir, a História como instrumento de poder). “(...) ils sont experts en métamorphoses de la vie, ils opposent le devenir à l’Histoire. Incommensurables à tout jugement, ils ont l’innocence du devenir.” (Deleuze 1985: 185).

99. “La puissance du faux, c’est le temps en personne, non parece que les contenus du temps sont variables, mais parece que la forme du temps comme devenir met en question tout modèle formel de vérité.” (Deleuze 2005: 93-94).

100. “As verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais, metáforas que foram gastas e esvaziadas no seu sentido, moedas que perderam o seu cunho e que agora são consideradas, não já como moedas, mas como metal.” (Nietzsche 1997: 221).

101. “Par-delà le vrai et le faux, le devenir comme puissance du faux.” (Deleuze 1985: 360)  
“Seul l’artiste créateur porte la puissance du faux à un degré qui s’effectue, non plus dans la forme, mais dans la transformation.” (*Ibid*: 191).

102. Il n’y a pas d’autre vérité que la création de Nouveau” (*Ibid*).

orgânico<sup>103</sup> e inorgânico<sup>104</sup>.

Não se pode confundir o poder do falso com o niilismo ou elevação do mau. O niilismo é a negação da vida, o poder do falso é uma afirmação de forças vitais como qualidades, potências. O artista como criador de verdade (ou a vida como obra de arte<sup>105</sup>), brotar incessante de possibilidades (se Deus está morto então tudo é possível<sup>106</sup>). O único juízo permitido é o do afeto: “O afeto como avaliação imanente, no lugar do julgamento como valor transcendente: «gosto ou detesto» no lugar de «julgo».”<sup>107</sup>

103. O regime cristalino/inorgânico opõe-se ao regime orgânico e podem-se distinguir em três pontos: *descrição, real e narração*. A descrição orgânica (imagem-movimento) faz-se a partir do real. O reconhecimento habitual é progressivo/automático, move-se no mesmo plano mas por vários objetos, encadeados e, enquanto habitual, embora fazendo uso da memória, não necessita de se encadear com uma imagem virtual de modo a utilizar explicitamente a memória, embora tal possa acontecer, mas como oposição. A situação desenrola-se *naturalmente*. Contudo, é precisamente por assim acontecer que, por força de hábito, não se repara nas coisas por inteiro (primeiro momento da subjetividade). A descrição orgânica depende da existência de um objeto, onde o real se opõe a imaginário e uma narração que obedece a uma lógica de verdade, num tempo cronológico.

“C’est une narration véridique, en ce sens qu’elle prétend au vrai, même dans la fiction.” (Deleuze 1985: 167).

“La narration véridique se développe organiquement, suivant des connexions légales dans l’espace et des rapports chronologiques dans le temps.” (*Ibid.* 174).

104. A descrição inorgânica (que se liga diretamente ao *nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet) em vez de se encadear noutros objetos, mantém-se num mesmo recomeçando a partir de diferentes planos. Trata-se do reconhecimento atento que opera uma descrição mais rica e inesgotável (cria e apaga o objeto, não carece da sua existência), a descrição é o seu próprio objeto, e o reconhecimento será tanto melhor quanto mais falhar. O reconhecimento encadeia-se com imagens virtuais - é o regime da imagem-cristal - onde não é possível distinguir o real do imaginário e a narração não responde a nenhuma lógica de verdade, há antes repetição e variação.

A narração acontece em espaços não localizáveis, que não se deixam explicar espacialmente, espaços percorridos por movimentos aberrantes, anormais, movimentos em falso. Já não há tanto uma ação que se desenrola mas mais personagens estáticas (a visão substitui a ação).

105. A vida como uma obra de arte que Foucault recuperou nas suas últimas obras. “Par [*les arts de l’existence*] il faut entendre des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une oeuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style.” Foucault, M. (1984). *Histoire de la sexualité II. L’usage des plaisirs*, Tel, Gallimard, p. 18.

106. “«Se Deus não existisse, tudo seria permitido»” citação de Dostoevsky em: Sartre, J.-Paul. (1962). *O existencialismo é um humanismo* Tradução, prefácio e notas de Vergílio Ferreira, Porto: Editorial Presença, Divulgação e Ensaio, Fevereiro, p. 193.

107. *L’affect comme évaluation immanente, au lieu du jugement comme valeur transcendante* : « j’aime ou je déteste » au lieu de « je juge ». (Deleuze 1985: 185).

“Os *Cahiers du cinéma* dos anos 1950 e 1960 tinham aquela regra: “quem gostar mais do filme, deve escrever”. Eu acho muito bem! Não quer dizer que não haja uma inteligência no ódio. Deve ser: “o que gosta mais e o que detesta mais”” Fernando Guerreiro entrevista : <http://www.apaladewalsh.com/2018/02/fernando-guerreiro-acho-que-os-classicos-sao-grandes-punks/>

## 8. (Noo)Choque.

“An image and a sound together must be like the first things in the world. It’s just that simple: they must be like an explosion.”<sup>108</sup>

Que violência tem de se exercer no pensamento para que este seja capaz de pensar? “Uma violência original infligida no pensamento; as garras de uma estranheza ou hostilidade que sozinhas acordariam o pensamento do seu torpor natural ou *possibilidade eterna*.”<sup>109</sup>

As imagens cinematográficas têm a capacidade de provocar um *noochoque*: “*um choque no pensamento, comunicar ao córtex vibrações, tocar diretamente no sistema nervoso e cerebral*”<sup>110</sup>. A particularidade do movimento da imagem cinematográfica consiste em ser movimento automático que não carece de um espírito para o concretizar: o cinema extrai o movimento dos corpos móveis, a imagem é imagem-movimento, auto-movimento: “O *movimento automático* faz erguer em nós um *autômato espiritual*, que por sua vez lhe reage.”<sup>111</sup>

Do pensamento como possibilidade ao pensamento como poder, pensamento involuntário e forçado. O choque provocado pelas imagens faz nascer no espectador um autômato que é forçado a responder, a reagir: estabelece-se um circuito. O cinema faz do espectador um autômato cujos pensamentos respondem à imagem que lhe perfura a retina: ao movimento automático corresponde uma subjetividade automática.

É o autômato dos primeiros cineastas e teóricos, do cinema intelectual de Eisenstein: perante o choque das imagens entre si (e na própria imagem), o espectador é forçado a pensar o Todo (conceito), que só pode ser pensado porque não é dado na imagem diretamente, antes indiretamente pela montagem (regime imagem-movimento)<sup>112</sup>. O pensamento como a montagem e a montagem como o pensamento<sup>113</sup>, ambos regidos pelas leis da associação e do encadeamento próprias. Ao ser forçado a pensar o todo, o autômato esforça o pensamento a pensar-se, o *esforço da imaginação imposto pela razão* (sublime), o *poder da imaginação patética* (Eisenstein)<sup>114</sup>.

108. Pedro Costa, consultado em: [http://www.rouge.com.au/10/costa\\_seminar.html](http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html)

109. “An original violence inflicted upon thought; the claws of a strangeness or an enmity which alone would awaken thought from its natural stupor or *eternal possibility*” (Deleuze 1994: 139) (italico nosso).

110. “*un choc sur la pensée, communiquer au cortex des vibrations, toucher directement le système nerveux et cérébral*” (Deleuze 1985: 203).

111. “Le *mouvement automatique* fait lever en nous un *automate spirituel*, qui réagit à son tour sur lui.” (Ibid).

112. “(...) le choc a un effet sur l’esprit, il le force à penser, et à penser le Tout. Le tout précisément ne peut être que pensé, parce qu’il est la représentation indirecte du temps qui découle du mouvement.” (Deleuze 1985: 205).

113. “Le montage est dans la pensée «de processus intellectuel» lui-même, ou ce qui, sous le choc, pense le choc.” (Ibid: 206) .

114. “L’image cinématographique doit avoir un effet de choc sur la pensée, et forcer la pensée philosophy @LISBON

Contudo, se a imagem-movimento força a pensar, por que razão não há mais pensadores (a possibilidade do cinema enquanto arte das massas, educação universal)? A imagem-movimento revela uma tendência (talvez inerente <sup>115</sup>) para ser colocada sob o jugo da propaganda, das *grandes encenações políticas* (o autômato devém fascista). Acontece uma proliferação do cinema cuja violência já não é das vibrações mas do representado, o *mundo imbecil das imagens* e, mais do que em qualquer outro domínio artístico, no cinema *time is money*, pelo que se encontra sempre no risco de ser demolido por vontades comerciais <sup>116</sup>.

Não obstante, o cinema força a pensar, mas para o novo regime (imagem-tempo) impõe-se um outro autômato que acompanhe as mutações da imagem do pensamento: Deleuze encontra Artaud. O cinema, através das vibrações neurofisiológicas que impõe, produz no espectador um choque que força a pensar. O cinema faz despertar o autômato espiritual que Artaud pensa próximo da escrita automática <sup>117</sup>.

O que separa Artaud de Eisenstein na medida em que são concordantes no choque e a vibração que forcem o pensamento? O cinema não força a pensar

---

à se penser elle-même comme à penser le tout. C'est la définition même du sublime." (*Ibid.*: 206)  
A teoria de Eisenstein é muito complexa (Hegel no cinema). Para nós o importante aqui é a questão de forçar a ver o todo (o esforço do pensamento forçado). Procuraremos apresentar de uma forma sumária os diferentes momentos da relação imagem-pensamento em Eisenstein:

O primeiro momento vai da imagem para o pensamento. Perante o choque das imagens o espectador é forçado a pensar o todo (representação indireta do tempo através do movimento). O todo é a totalidade orgânica (o conceito que se constrói segundo as leis da dialética, resultando o todo da superação da oposição) O segundo momento é do pensamento para a imagem (do conceito para o afeto), o todo é produzido pelas partes mas o inverso também. Se o pensamento do todo requeria o mais elevado da consciência, o segundo momento requer o subconsciente, que afeta as imagens que se vê. É o filme inteiro (as imagens) como monólogo interior (depois de 1935). No primeiro momento vai-se da imagem-choque para o conceito formal, no segundo momento vai-se do conceito inconsciente para a imagem-matéria. O terceiro momento constitui a identidade do conceito e da imagem, unidade homem-natureza, *natureza não indiferente*.

Cf. "Eisenstein's philosophy of cinema exemplifies three assumptions concerning the relationship between cinema and thought produced throughout the history of the movement-image: First, the automaton produces a relationship with the whole that throws thought into a higher awareness; second, the psychomechanics of the movement-image shapes thought in the subconscious unfolding of images as a prelinguistic inner speech; third the organic unfolding of movement creates a sensorimotor unity between world and "man," nature and thought." (Rodowick 1997: 181)  
São as três relações do pensamento com a imagem-movimento: "*le rapport avec un tout qui ne peut être que pensé dans une prise de conscience supérieure, le rapport avec une pensée qui ne peut être que figurée dans le déroulement subconscient des images, le rapport sensori-moteur entre le monde et l'homme, la Nature et la pensée. Pensée critique, pensée hypnotique, pensée-action.*" (Deleuze 1985: 212).

115. Tese apresentada por Paul Virilio. Cf. Deleuze, Sur le cinéma : l'image-pensée. Cours Vincennes - St Denis Cours du 30/10/1984.

116. "(...) elle n'est pas pire qu'ailleurs, bien qu'elle ait des conséquences économiques et industrielles incomparables.(...) L'histoire du cinéma est un long martyrologe." (Deleuze 1983: 8).

117. "(...) not to think before the blank page. *C'est n'est pas moi, le roi, c'est l'autonome* (...) Man has never lacked for words. The difficulty arose only when man forced the words to do his bidding. *Be still, and wait for the coming of the Lord.* Erase all thought, observe the still movement of the heavens!" Miller, H. (2015). *Nexus*, UK: Pinguim Classics, p. 258.

o todo, ele dá a ver a *fenda - realidade íntima do cérebro*<sup>118</sup>. Ao forçar o pensamento, pensamento que não se debruça sobre outra coisa senão ele mesmo, o cinema leva o pensamento a encontrar-se com a fissura, o nada, não vê o todo porque não há um todo dado, nem pode haver, pensamento que se esforça por (se) pensar, porque *ainda não pensamos*: “se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer (o nervo, a medula), ele não pode pensar senão uma única coisa, *o facto que nós ainda não pensamos*, a impotência em pensar o todo como em pensar-se a si mesmo, pensamento sempre petrificado, descolado, colapsado.”<sup>119</sup>

### *Intermezzo:*

As imagens do pensamento mudam. A imagem cinematográfica e o pensar do cinema sofre metamorfoses. Diferentes autómatos, diferentes imagens. O cinema moderno liga-se à imagem do pensamento moderna, é o cinema kantiano, já não do sublime (imagem-movimento), mas sim da emancipação do tempo. Se esta imagem se caracteriza por uma renúncia à verdade, é possível apresentar quatro transformações outras<sup>120</sup>.

Primeiro ponto: do saber à crença. De Pascal<sup>121</sup> a Hume, Kant<sup>122</sup> e Nietzsche, afastar o saber para dar lugar à crença. Não se tratar de negar o conhecimento, antes arrancar a crença à fé<sup>123</sup>, transformar a crença passiva em ativa. Existirá ação sem crença? Acreditar no novo, acreditar nas possibilidades deste mundo, acreditar na vida. Uma vida sem crença é uma vida morta e

118. “Il s’agit bien, comme dit Artaud, de « rejoindre le cinéma avec la réalité intime du cerveau », mais cette réalité intime n’est pas le Tout, c’est au contraire une fissure, une fêlure.” (Deleuze 1985: 218).

119. “s’il est vrai que la pensée dépend d’un choc qui la fait naître (le nerf, la moelle), elle ne peut penser qu’une seule chose, *le fait que nous ne pensons pas encore*, l’impuissance à penser le tout comme à se penser soi-même, pensée toujours pétrifiée, disloquée, effondrée.” (*Ibid*).

120. Segue-se aqui a linha de pensamento de Deleuze apresentada não apenas no díptico do cinema mas também nos seus cursos.

121. É precisamente esta a reviravolta entre Pascal e Santo Anselmo. O denominador comum é a tentativa de levar o descrente à crença a partir de um exercício de pensamento demonstrativo. Contudo, Santo Anselmo permanece no campo do saber; este pretende provar que o próprio conceito de Deus implica a sua existência. É o argumento ontológico, posteriormente denominado assim por Kant, visto que tem por base a ontologia anselmiana. Pascal por sua vez procura demonstrar não a existência de Deus, mas antes como perante a impossibilidade de conhecimento, é preferível, mais *prudente*, acreditar. O dilema de Pascal não concerne a existência de Deus, antes a atitude perante a possibilidade da mesma, a crença.

122. “Tive pois de suprimir o *saber* para encontrar lugar para a *crença* (...)” KrV, BXXX., prefácio 2ª edição.

123. Numa outra linha de pensamento, ver Žižek para a ideia de um *ateísmo cristão*: “My thesis is thus double: not only Christianity (in its core disavowed by institutional practice) is the only authentic atheism, but also that atheists are the only true believers.” Žižek, S. (2017). *Incontinence of the Void, Economico-Philosophical Spandrels*, Massachusetts: The MIT Press, p. 281.



cinzenta, um *pessimismo da fraqueza*. Segundo ponto: do saber para a crença e da crença ao Fora<sup>124</sup>. Descoberta de um pensamento do fora<sup>125</sup> - *a lei do impensado que atravessa o pensamento moderno* - uma ruptura na intimidade do pensamento, descoberta de um pensamento sempre por vir.

Terceiro ponto: o grito de Kierkegaard, *dai-me então um corpo!* O que pode um corpo? “O corpo já não é o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo (...) É pelo contrário aquilo em que mergulha ou tem de mergulhar para atingir o impensado, ou seja, a vida.”<sup>126</sup> O corpo foi sempre concebido como um obstáculo ao pensamento<sup>127</sup> mas agora constitui-se como o que força a pensar,

124. Foucault pensa a relação do pensamento e do impensado a partir do conceito de Fora (na esteira de Blanchot) como Deleuze diz, o *Pensamento do fora*. Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault considera o cogito moderno (par empírico-transcendental) *atravessado pela lei que pensa o impensado* (Foucault 2018: 430). O pensamento confronta-se com o seu duplo, o seu outro, o ser do pensamento sempre por vir (Heidegger), um (ainda não)pensamento que habita fora, no entanto marginal e próximo, porque sempre que o pensamento anima o impensado, aproxima-o. “No *cogito* moderno, trata-se, pelo contrário, de deixar valer no seu maior âmbito a distância que ao mesmo tempo separa e religa o pensamento a si mesmo, e o que, no pensamento, se enraíza no não pensado; é-lhe necessário (e é por isso que o pensamento é menos um evidência descoberta do que uma tarefa incessante que tem sempre de ser recomeçada) percorrer, redobrar e reactivar sob uma forma explícita a articulação do pensamento com o que nele, em torno dele, por sob ele, não é pensado, mas que nem por isso lhe é estranho, segundo uma irreduzível e intransponível exterioridade.” (Foucault 2018: 426).

125. “(...) une pensée qui se présente elle-même comme la pensée du Dehors avec un grand D. Alors que jusqu’à maintenant, on avait toujours lié la pensée au sens intime, se fait la rupture de la pensée du sens intime, la pensée se réclame et se présente comme de la pensée du Dehors, et éternellement du Dehors et d’un Dehors impossible à intérioriser.(...) un Dehors qui n’a rien à voir avec le monde extérieur, et qui est infiniment plus «dehors» que l’extériorité du monde.” Deleuze, Sur le cinéma: l’image-pensée. Cours Vincennes - St Denis. Cours du 06/11/1984.

126. «Le corps n’est plus l’obstacle qui sépare la pensée d’elle-même (...) C’est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l’impensé, c’est-à-dire à la vie.” (Deleuze 1985: 246).

127. Não obstante o corpo ser na Antiguidade Clássica objeto de cuidado, não apenas se dá privilégio à alma, como por exemplo, o belo físico (o corpo informado pelo belo) é o primeiro passo de aproximação ao Belo, mas para ser renunciado num momento posterior em função de uma expressão do belo mais elevada. O corpo é o mundo sensível, da transformação, da morte, subordinado ao mundo inteligível (de onde a alma vem e para onde poderá regressar), eterno e imutável. O corpo como o elemento mal-amado da filosofia. O corpo é o que nos é dado, ao qual não podemos escapar nem escolher. Uma corrente filosófica francesa no século XX onde se incluem Deleuze (CsO, ver MP, p. 199: “Como construir um *Corpo sem Órgãos?*”), Foucault e Merleau-Ponty reanima a categoria do corpo e pensa-o a partir de categorias espaciais (contra o tempo como única forma do sentido interno - Kant).

Veja-se o texto de Foucault (*le corps utopique*) - a concepção de um corpo utópico na medida em que as utopias têm origem nele, para o destruir ou transformar: o corpo incorporeal, negado, transformado:

“Je pense, après tout, que c’est contre lui et pour l’effacer qu’on a fait naître toutes ces utopies. (...) l’utopie d’un corps incorporel (...) C’est l’utopie du corps nié et transfiguré. La momies, c’est le grand corps utopique qui persiste à travers le temps.”

Foucault termina salientando a forma como se sente o corpo a partir do amor, o corpo fora de qualquer utopia: “Peut-être faudrait-il dire aussi que faire l’amour, c’est sentir son corps se refermer sur soi, c’est enfin exister hors de toute utopie, avec toute sa densité, entre les mains de l’autre.

um outro impensado. Acreditar no corpo, acreditar na vida. O pensamento não pensa na vida, não é imanente à vida, o pensamento instala-se na vida<sup>128</sup>, mergulha no corpo. O corpo como o germe da vida, o que está antes da palavra e dos discursos. Não é a vida sujeita às categorias do pensamento, é o pensamento sujeito às categorias da vida, categorias que são as atitudes, as posturas e as poses do corpo. O cinema pode dar um corpo: cinema das posturas, cerimónias e o corpo dá a ver o tempo<sup>129</sup> (o antes e o depois, a fadiga e a espera interminável).

Quarto ponto: demanda de um cérebro. Do cinema intelectual de Eisenstein ao cinema cerebral de Resnais (e Kubrick) onde se encontra a identidade do cérebro e do mundo, o mundo-cérebro, como “um limite, uma membrana que coloca em contacto um fora e um dentro”<sup>130</sup>. O que muda entre Eisenstein e Resnais, entre a imagem-movimento e a imagem-tempo? Muda a nossa relação com o pensamento, transforma-se a imagem.

Em Eisenstein a relação da montagem era pensada em função das relações do pensamento. A concepção clássica pensa um todo, que se organiza vertical e horizontalmente, totalidade harmoniosa e traduzível por leis, orgânica, um fora e um dentro relativos. Cortes racionais subordinados a encadeamento de imagens, relações comensuráveis e ritmadas.

Contudo, a concepção do cérebro e dos processos do pensamento alterou-se, tal como estudos<sup>131</sup> concebem o cérebro com sistema acentrado, um sistema incerto, probabilístico, um cérebro com *fendas*<sup>132</sup>. Cérebro moderno:

---

(...)L'amour, lui aussi, comme le miroir et comme la mort, apaise l'utopie de votre corps, il la fait taire, il la calme, il l'enferme comme dans une boîte, il la clôt et il la scelle.” (Foucault 1966)

O corpo que se exige não é o corpo belo grego (informado pela forma) antes o corpo marcado pelo tempo, o corpo cansado e pobre, o corpo da crença (corpo de Cristo) invés do corpo padronizado, modelo do conhecimento (clássico).

128. “Os modos de vida inspiram maneiras de pensar, os modos de pensar criam maneiras de viver. A vida *activa* o pensamento e o pensamento, por seu lado, *afirma* a vida.” (Deleuze 2018: 18).

129. Um filme que se liga aos exemplos de Deleuze (Andy Warhol) é o filme de Pedro Costa: *No Quarto da Vanda* (2001). O corpo do drogado que dá o tempo, a espera, a cerimónia/ritual. É a destruição/demolição do bairro (exterior), também ela um ritual, em contraste com a interioridade do quarto, o tempo do quarto e o tempo do bairro. O corpo como revelador do tempo. Montar a câmara sobre o corpo quotidiano que se prepara para uma cerimónia.

130. “une limite, une membrane qui met en contact un dehors et un dedans” (Deleuze 1985: 268).

131. Tanto se pode ver a ciência como um efeito da nossa relação com o pensamento como a nossa relação com o pensamento condicionada pela ciência.

132. “Eisenstein lui-même ne cachait pas le modèle cérébral qui animait toute la synthèse, et qui faisait du cinéma l'art cérébral par excellence, le monologue intérieur du cerveau-monde: (...) C'est que le cerveau était à la fois l'organisation verticale de l'intégration-différenciation, et l'organisation horizontale de l'association. (...) Les choses sont si compliquées qu'on ne parlera pas d'une rupture, mais plutôt de nouvelles orientations qui ne produisent qu'à la limite un effet de rupture avec l'image classique. D'autre part, le processus de l'association se heurtait de plus en plus à des coupures dans le réseau continu du cerveau, partout des micro-fentes qui n'étaient pas seulement des vides à franchir, mais des mécanismes aléatoires s'introduisant à chaque moment entre l'émission et la réception d'un message associatif: c'était la découverte d'un espace cérébral probabilitaire ou semi-fortuit, «an uncertain system» C'est sous ces deux aspects, peut-être, qu'on peut définir le cerveau comme système acentré.” (Deleuze 1985: 273-275).

philosophy@LISBON

“O cérebro corta ou põe em fuga todas as associações interiores, ele convoca um fora para lá de todo o mundo exterior”<sup>133</sup>. No cinema moderno os cortes irracionais valem por si mesmos, os re-encadeamentos são-lhes subordinados (e não o contrário) e a imagem literal substitui a metáfora; é o cinema do *e* (+, Et, o múltiplo contra o idêntico <sup>134</sup>) que liberta a imagem e o espectador das leis do encadeamento e da associação. Se o cinema clássico forçava a pensar o todo (aberto <sup>135</sup>), o cinema moderno dá a ver o fora: fenda, vazio do qual a imagem sai e para o qual regressa. A descoberta do fora - impensado que se cava no pensamento - marca a nova imagem do pensamento, a par da imagem do cinema moderno.

O tempo opera como um limite do pensamento que fragmenta o sujeito, faz surgir um *outro* pensador no pensador <sup>136</sup>. A crença (“a exterioridade de uma «crença», fora de toda a interioridade de um saber”<sup>137</sup>) e o corpo operam como um fora que força o pensamento e confronta-o com o impensado.

Na imagem-movimento o autómato não pode pensar o que quer, o pensamento obedece automaticamente ao que as imagens suscitam, mediante as leis que elas impõe (montagem-pensamento). É o autómato do regime orgânico (unificado pelo monólogo interior). O autómato da imagem-tempo é um autómato fragmentado (a força do tempo,  $Eu \neq Eu$ ), já não responde ao encadeamento mas antes à *força dissociadora* do cinema, (o poder do falso, cortes irracionais), *homem ordinário* <sup>138</sup> confrontado com *movimento extraordinário*, autómato que também não pode pensar o que quer, não pela lei a que obedece, antes pela própria impossibilidade de pensar, autómato que devém múmia, petrificado pela impotência de (se) pensar. O autómato já não é possibilidade lógica (Espinoza) nem poder (Eisenstein), antes impotência primeira (Artaud).

Contudo, a petrificação do espectador é a essência positiva do cinema. O cinema, ao roubar-nos o pensamento, denuncia a sua (dupla) impotência:

133. “Le cerveau coupe ou fait fuir toutes les associations intérieures, il appelle un dehors au-delà de tout monde extérieur” (*Ibid.*: 276).

134. O cinema de Godard por excelência, o cinema do *e* e não do *é*. “La usage du *ET* chez Godard, c’est l’essentiel. C’est important parce que toute notre pensée est plutôt modelée sur le verbe être, *EST*. (...) Bien sûr, le *ET*, c’est la diversité, la multiplicité, la destruction des identités.” (Deleuze 2005: 64-65).

135. O todo que é aberto e sempre a fazer-se. “Le tout ne cessait donc pas de se faire, au cinéma, en intériorisant les images et en s’extériorisant dans les images, suivant une double attraction. C’était le processus d’une totalisation toujours ouverte, qui définissait le montage ou la puissance de la pensée.” (Deleuze 1985: 233-234).

136. “(...) la présence d’un impensable dans la pensée, et qui serait à la fois comme sa source et son barrage ; d’autre part la présence à l’infini d’un autre penseur dans le penseur, qui brise tout monologue d’un moi pensant.” (Deleuze 1985: 218-219).

137. “l’extériorité d’une « croyance », hors de toute intériorité d’un savoir” (*Ibid.*: 229).

138. Deleuze inspira-se e tem como referência (em especial no que concerne o autómato) o livro de Jean-Louis Schefer: *L’homme ordinaire du cinéma*. (1980).

“não posso pensar mais o que quero, as imagens móveis substituem os meus próprios pensamentos”<sup>139</sup>. O cinema dá a ver a impotência do pensamento e esta, longe de ser uma falha, é o (motor) que dá que pensar, que força a pensar: *o que mais dá que pensar é que ainda não pensamos.*<sup>140</sup>

Se o cinema tem como essência o tempo é porque primeiramente tem o pensamento: qual o poder do cinema (distinto da literatura, filosofia e outros) que permite fazer do pensamento e do seu funcionamento (impotência) a sua essência? Dar a ver a emancipação do tempo a par do movimento aberrante.

O impensado no pensamento é o pensamento sempre por vir, (pensamento cuja característica é não ser ainda), o que não se deixa pensar: o intolerável. O cinema pode confrontar o pensamento com a sua impossibilidade na medida em que opera com movimento aberrante (imagem-tempo), movimento que efetua uma *suspensão do mundo, afeta o visível com um distúrbio que se dirige ao que não se deixa pensar no pensamento assim como ao que não se deixa ver na visão*<sup>141</sup>. O pensamento, confrontado pela visão do movimento aberrante, é perturbado, a dimensão do pensamento que (ainda) não é pensamento é despertada; pensamento nascente da sua impossibilidade.

O mundo que se tornou intolerável petrifica o pensamento<sup>142</sup>. A imagem do pensamento moderna caracteriza-se pela impotência do pensamento, mas “o facto moderno é que nós não acreditamos mais neste mundo.”<sup>143</sup> A ruptura do laço do homem com o mundo leva à falha do laço sensorio-motor que invoca situações óptico-sonoras puras, o insuportável quotidiano. Do homem atingido por algo intolerável ao pensamento confrontado com algo impensável, *acontece uma petrificação*<sup>144</sup>.

Se o pensamento está petrificado porque o mundo se tornou intolerável, para reanimar o pensamento é necessário restituir a *crença*. Do saber para a crença: acreditar no laço do homem com o mundo, eis o poder do cinema. O mundo, despido do seu cliché, tornou-se insuportável, dá-se a ver na sua nudez. Acreditar não é mascarar a imagem nem renunciar a este mundo: “a crença apenas

139. “je ne peux plus penser ce que je veux, les images mouvantes se substituent à mes propres pensées” Georges Duhamel citado em (Deleuze 1985: 216).

140. “O que mais cabe pensar cuidadosamente em nosso tempo, que tanto nos dá a pensar, revela-se no fato de ainda não pensarmos.” (Heidegger 2008: 115).

141. “Il dit que l’image cinématographique, dès qu’elle assume son aberration de mouvement, opère une suspension de monde, ou affecte le visible d’un trouble, qui, (...), s’adressent au contraire à ce qui ne se laisse pas penser dans la pensée, comme à ce qui ne se laisse pas voir dans la vision.” (Deleuze 1985: 219).

142. “(...) c’est au contraire parce que ce monde est intolérable qu’elle ne peut plus penser un monde ni se penser elle-même.” (Deleuze 1985: 221).

143. “le fait moderne, c’est que nous ne croyons plus en ce monde.” (*Ibid.*: 223).

144. “La rupture sensori-motrice fait de l’homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d’intolérable dans le monde, et confronté à quelque chose d’impensable dans la pensée. Entre les deux, la pensée subit une étrange pétrification, qui est comme son impuissance à fonctionner, à être, sa dépossession d’elle-même et du monde.” (*Ibid.*: 220-221).

substitui o saber quando ela se faz crença neste mundo, tal como ele é.”<sup>145</sup>

Perante um mundo que se tornou intolerável e o pensamento impotente, o objeto do cinema será acreditar no impossível, no absurdo, pensar no impensado, no impensável: o poder (da impotência) do pensamento. *Fazer da impotência do pensamento a nossa maneira de pensar*<sup>146</sup>. Restituir a crença neste mesmo mundo tal como ele é, restituir a crença no (do) impossível, impensável e no impensado, “é esta crença que faz do impensado a potência própria do pensamento, pelo absurdo, em virtude do absurdo.”<sup>147</sup> Crença que *acorda o pensamento da sua eterna possibilidade*<sup>148</sup>, que coloca o impensado no pensamento, movimento profundo que o anima<sup>149</sup>.

*Algo se tornou forte demais* na imagem, a questão já não é: o que está por detrás, o que se esconde na imagem, antes, *posso suportar olhar aquilo que vejo*<sup>150</sup>? O intolerável exprime a nova relação do pensamento com a visão, visão que coloca o pensamento fora de si mesmo. Se o cinema tem a possibilidade de restituir a crença, religar o homem ao mundo, é na condição dos personagens (com o espectador) se tornarem visionários<sup>151</sup>: o intolerável faz-se acompanhar de uma revelação, iluminação, na condição de o personagem saber extrair a inesgotável possibilidade do acontecimento, suportar a imagem, aprender a ver por inteiro<sup>152</sup>.

Poder do cinema: O automatismo material das imagens desperta um pensamento do fora - impensado do pensamento - que se apodera do espectador e eleva nele o autómato espiritual que devem no cinema moderno como múmia. O cinema não dá a ver uma ilusão do mundo (uma caverna por iluminar)

145. “la croyance ne remplace le savoir que quand elle se fait croyance en ce monde, tel qu’il est.” (*Ibid.*: 224) “Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne (quand il cesse d’être mauvais).” (*Ibid.*: 223).

“Blasfemar Deus era outrora a pior das blasfêmias, mas Deus morreu e mortos com ele estão esses blasfemares. Doravante, o crime mais odioso é blasfemar a terra e dar um maior preço às entranhas do insondável do que sentido à terra.” Nietzsche citado em: (Deleuze 2018: 99).

146. “L’impuissance à penser, Artaud ne l’a jamais saisie comme une simple infériorité qui nous frapperait par rapport à la pensée. Elle appartient à la pensée, si bien que nous devons en faire notre manière de penser, sans prétendre restaurer une pensée toute-puissante.” (Deleuze 1985: 221).

147. “c’est cette croyance qui fait de l’impensé la puissance propre de la pensée, par l’absurde, en vertu de l’absurde” (*Ibid.*).

148. “O homem pode pensar à medida que tem a possibilidade para tal. Tal ser-possível, porém, ainda não nos garante que o possamos.” (Heidegger 2008: 111).

149. O problema (contingente, aleatório, mas não arbitrário) opera como a crença: “Ce dehors du problème ne se réduit pas plus à l’extériorité du monde physique qu’à l’intériorité psychologique d’un moi pensant.(...) La force d’un auteur se mesure à la façon dont il sait imposer ce point problématique, aléatoire, et pourtant non-arbitraire : grâce ou hasard.” (Deleuze 1985: 227-228).

150. “Daney écrit: « La question de cette scénographie n’est plus: qu’y a-t-il à voir derrière ? Mais plutôt: est-ce que je peux soutenir du regard ce que, de toute façon, je vois ? (...)” (*Ibid.*: 230).

151. “L’important, c’est toujours que le personnage ou le spectateur, et tous deux ensemble, deviennent visionnaires.” (Deleuze 1985: 30).

152. “La situation purement optique et sonore éveille une fonction de voyance (...)” (*Ibid.*).

antes, tem o poder de restituir a crença no mundo, e assim, ao mesmo tempo que petrifica o pensamento, ressuscita-o.

### Conclusão:

“Pensar é escutar e ver.”<sup>153</sup>

#### 1. *A imaginação/imagem dá muito que pensar.*

“Bref, le cinéma ne met pas seulement le mouvement dans l’image, il le met aussi dans l’esprit.”<sup>154</sup> A imagem-movimento imprime velocidade no pensamento: *princípio vivificante*. Segundo Kant, uma ideia estética é uma “representação da faculdade da imaginação que dá muito que pensar”<sup>155</sup>. Se no uso do conhecimento a imaginação está sob o jugo do entendimento e tem de se adequar aos seus conceitos, no uso estético a imaginação joga livremente.

A imaginação parte de um conceito e procura, *ousa*, apresentá-lo. Transformando a matéria oferecida pela natureza numa natureza outra<sup>156</sup>, a imaginação apresenta uma ideia que amplia esteticamente e de maneira ilimitada o conceito que procura tornar sensível. Nenhuma linguagem pode explicar por inteiro a representação produzida pela imaginação, contudo, uma vez confrontado com a mesma, o entendimento esforça-se por pensar, procura um conceito ao qual a apresentação possa ser submetida<sup>157</sup>, procura infinita e infundável que o anima, vivifica, coloca em movimento as faculdades e fortalece-as.

O princípio vivificante da imaginação kantiana - faculdade poderosa e criadora que dá muito que pensar - encontra-se no cinema. No cinema, a imagem força a pensar. O caminho kantiano converge com o deleuzeano mas inversamente: o poeta em Kant parte de um conceito para uma imagem (ideia estética) que o amplia e força o entendimento a pensar; o cineasta parte de uma imagem que suscita um conceito e força, também, a pensar.

Kant procura assim uma articulação entre entendimento e imaginação, conceito e imagem. Mas é possível perguntar: haverá uma verdadeira criação de conceitos ou pensamos somente por imagens?

153. Heidegger, citado em (Ricoeur 1983: 428) Cf: *O Princípio da Razão (Der Satz com Grund*, 1957, VI).

154. Deleuze 1986: 26.

155. Kant 2017: 233.

156. “A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva), é muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá.” (*Ibid.*)

157. “Ora, se for submetida a um conceito uma representação da faculdade da imaginação, que pertence à sua apresentação, mas por si só dá tanto que pensar que jamais deixa compreender-se num conceito determinado e por conseguinte amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada, então a faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de ideias intelectuais (a razão)”. (Kant 2017: 234).

É este o âmago da discussão entre Derrida-Ricœur. Ricœur coloca-se na linha de pensamento kantiana e dá a ver a riqueza de uma articulação<sup>158</sup> entre o discurso poético e o discurso conceptual, discurso onde acontece uma dobra reflexiva em que a linguagem de distancia de si mesma e articula-se num discurso fora da metáfora, pensando-se.

Contudo, para Derrida (na linha de pensamento de Nietzsche) o conceito é uma erosão da metáfora, o resultado de uma *usura*, o que implica aceitar que “o discurso sobre a metáfora seja, ele próprio, aprisionado pela metaforicidade universal do discurso filosófico.”<sup>159</sup> Derrida traça um longo desenho de metáforas esquecidas que se encontram como conceitos no discurso filosófico. Este parte não apenas do conceito de usura mas também do conceito hegeliano de (supra-)superação, *Aufhebung*: a metáfora morta joga-se na “a equação entre a **usura** que afecta a metáfora e o movimento de ascendência que constitui a formação do conceito.”<sup>160</sup> Uma vez morta, a metáfora dá lugar ao conceito.

Derrida procura denunciar a metáfora no texto filosófico, círculo vicioso visto que o texto filosófico, segundo Derrida, é ele próprio fundado em metáforas e ao classificar todas as metáforas restaria sempre a última das metáforas, aquela “sem a qual não se teria construído o conceito de metáfora.”<sup>161</sup>

A relação entre cinema e filosofia joga com a relação entre imagem e conceito. Se Deleuze extrai conceitos das imagens, é porque esses conceitos ainda não estão dados diretamente na imagem, a filosofia tem de os criar. Tal significa que o conceito vem da imagem, o que poderia implicar colocar-se na posição de Derrida. Parece-nos que a linha de pensamento de Deleuze encontra talvez um outro caminho. Os cineastas pensam com imagens e os filósofos por conceitos, há uma ligação, mas o conceito não se deduz necessariamente da imagem, ele é criado, em si mesmo uma multiplicidade (todo fragmentário), criado para responder a uma necessidade, a um problema, e o conceito está em mutação mediante os problemas, variando com os filósofos que os povoam no seu plano de imanência.

## 2. O cinema.

“le problème de la pensée c’est la vitesse infinie”<sup>162</sup>

Autómatos, homens-máquina, múmias e vampiros são personagens próprias do cinema desde o seu nascimento. O cinema é ele mesmo um autó-

158. “Este estudo é, no essencial, a defesa da pluralidade dos modos do discurso e da independência do discurso filosófico em relação às proposições de sentido e de referência do discurso poético.” (Ricœur 1983: 10).

159. *Ibid.*: 435.

160. *Ibid.*: 434.

161. Derrida 1986: 280.

162. Deleuze e Guattari 2005: 38.

mato, (máquina, aparelho insuflado de espírito) que através dos seus processos e encadeamentos pensa, faz-se pensamento imagético.

Um acontecimento/ritual: o espectador, o aparelho, a sala, o escuro, a luz. Onde está a imagem? Dentro, fora, entre? Na tela, atrás da cabeça, no feixe de luz? Dentro e fora, os olhos como as janelas, membrana que põe em contacto um dentro e um fora.

A imagem pensa, ela é pensamento imagético, circuitos cerebrais: o pensamento é movimento, a imagem é movimento. Não é a expressão do pensamento de um cineasta, há uma autonomia na imagem, é uma visão/discurso indireto livre<sup>163</sup>; a imagem é um composto de pensamentos e visões, é processo de pensamento em ato, imagem pensante que se encadeia em sinapses cinematográficas, imagem cuja característica é pensar, mover-se.

O que distingue o cinema clássico do moderno? *Biologia do cérebro*. Critério estético: como traçar novos caminhos, linhas de fuga, como criar novas sinapses? “Le cinéma tout entier vaut par les circuits cérébrales qu’il instaure, justement parce que l’image est en mouvement.”<sup>164</sup>

Diferentes imagens, diferentes circuitos, diferentes cérebros. O que significa pensar com o cinema? No cinema não é possível pensar o que se quer, as imagens ocupam o lugar dos (nossos) pensamentos. Acontece um choque, hipnose, *cine-transe*. Se nas outras artes pode haver um convite à contemplação, no cinema há uma imersão na própria imagem: “On oublie où l’on est. Des idées étranges envahissent les esprits, on est de moins en moins conscient”<sup>165</sup>.

*Le cerveau, c’est l’écran*: o que se vê na tela é o cérebro, o seu funcionamento, a expressão do pensamento. Cérebro clássico, cinema clássico: composição orgânica. O cinema clássico é regido por uma unidade, totalidade orgânica. A imagem pensa e o autómato pensa com a imagem, a um mesmo tempo, em sintonia. A montagem rege os processos do pensamento, a imagem pensa ao mesmo tempo que o espectador num desdobramento simétrico. É a união do homem com a natureza (*natureza não-indiferente*), a união do pensamento do espectador com o pensamento da imagem.

A imagem-movimento, pensada no plano de imanência de construído por Bergson, relaciona-se com a imagem do pensamento clássico, um modelo da verdade. O tempo é dado indiretamente através da montagem, estando assim subordinado ao movimento, que acontece de forma regular, organizado por um centro (a imagem viva) que é, mais do que uma imagem pensante, uma imagem actuante. O esquema da imagem-movimento, com o seu forte laço sensorio-motor (ligação do homem com o mundo), organiza-se em função de uma ação, organicamente. Contudo, o cinema pós-guerra estiliza esta harmonia, o homem já não se sente ele mesmo e a visão substitui a ação.

*Le cerveau, c’est l’écran*: Ecrã preto ou branco, fenda (*realidade íntima do cérebro*)

163. Cf. Deleuze 1985: 239.

164. Deleuze 2005: 86.

165. Maxime Gorki, *Hier soir, j’étais au Royaume des Ombres* (1896), citado em : Leyda, J. (1996). *Kino: Histoire du Cinéma Russe et Soviétique*, trad. francesa de Claude-Henri Rochat, Lausanne: Éditions L’Âge de l’Homme, p. 473.



*bro*), intervalo, interstício, placa opaca que absorve a luz, o movimento. O cinema moderno é inorgânico. Acontece uma ruptura do laço do homem com o mundo, quebra do esquema sensorio-motor. O tempo emancipa-se do movimento que é, doravante, aberrante, *falso*. Com a revolução kantiana o tempo devém limite no pensamento e fragmenta o sujeito. A imagem-cristal coloca em jogo a distinção entre real e imaginário, verdadeiro e falso, fazendo-se a narração essencialmente falsificante, o poder do tempo como devir, poder criador. É a imagem do pensamento moderno e a renúncia de uma orientação para a verdade, abandono de um qualquer modelo de representação. A imagem não representa, ela cria. Se a imagem-ação (sensorio-motor) é clichética<sup>166</sup>, condicionada, nas situações ópticas e sonoras puras, a imagem é inteira, intolerável. O homem já não (se) pode pensar.

Como pensar, uma vez petrificado? Na condição de se tornar *vidente*: “Je dis qu’il faut être voyant, se faire voyant.”<sup>167</sup> Cinema: desregramento de todos os sentidos: “Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.”<sup>168</sup>

Suportar o desfasamento do homem com o mundo faz-se na condição de devir nómada, renunciar ao seu lugar determinado no mundo: “nunca mais direi, *sou isto, sou aquilo*”<sup>169</sup>. O cinema moderno é um cinema da deambulação, povoado por personagens errantes e erráticos, - que traçam linhas de fuga, ativos<sup>170</sup> - visionários.

A violência que força a pensar é, a um mesmo tempo, a violência que retira a possibilidade de dizer *eu*<sup>171</sup>. “C’est faux de dire : je pense : on devrait dire : On me pense.”<sup>172</sup> O espectador já não pensa ao mesmo tempo da imagem

166. “Un cliché, c’est une image sensori-motrice de la chose.” (Deleuze 1985: 32)

167. Lettre de Rimbaud à Paul Demeny - 15 mai 1871.

Consultado em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre\\_de\\_Rimbaud\\_à\\_Paul\\_Demeny\\_-\\_15\\_mai\\_1871](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_à_Paul_Demeny_-_15_mai_1871)

168. *Ibid.*

169. Virginia Woolf, citado em: (Deleuze e Guattari 2007: 54) (“orla, passeio à Virginia Woolf (...).”). Da obra: *Mrs Dalloway*, “and she would not say of Peter, she would not say of herself, I am this, I am that.” Cf. *Selected Works of Virginia Woolf*, (2007) Great Britain: Wordsworth Library Collection, p. 132.

170. “La ligne de fuite est une déterritorialisation. (...) Fuir, ce n’est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu’une fuite.”

Deleuze, G. (1977). *Dialogues, avec Claire Parnet*, Ed. Flammarion, p. 47. Citado em: [http://vadeker.net/humanite/philosophie/vocabulaire\\_deleuze.pdf](http://vadeker.net/humanite/philosophie/vocabulaire_deleuze.pdf)

171. “(...) quelle violence doit s’exercer sur la pensée pour que nous devenions capables de penser, violence d’un mouvement infini qui nous dessaisit en même temps du pouvoir de dire Je?” (Deleuze e Guattari 2005: 55).

172. Lettre de Rimbaud à Georges Izambard - 13 mai 1871.

Consultado em : [https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre\\_de\\_Rimbaud\\_à\\_Georges\\_Izambard\\_-\\_13\\_mai\\_1871](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_à_Georges_Izambard_-_13_mai_1871)

“Félix et moi, et beaucoup d’autres gens comme nous, nous ne sentons pas précisément comme des personnes.” (Deleuze 2005: 193) “Não de chegar ao ponto em que já não se diz eu, mas em que isso já não tem nenhuma importância de dizer ou não dizer eu. Já não somos nós mesmos.” (Deleuze e Guattari 2007: 21).

ou com a imagem, o espectador vê a imagem pensar, assiste ao eclodir de pensamentos: “j’assiste à l’éclosion de ma pensée : je la regarde, je l’écoute”<sup>173</sup>.

Não pensamos sem nos tornarmos outra coisa que não pensa (vegetal, molécula, múmia)<sup>174</sup>, mas que relança o pensamento. Não é precisamente isso o autómato petrificado, algo que não pensa (o que pensa é a imagem), mas assiste ao eclodir dos pensamentos da imagem pensante (ser do pensamento sempre por vir), impensável no pensamento, pensamento do fora imposto ao autómato não pensante que o espectador devém<sup>175</sup>?

O espectador é um autómato petrificado - petrificado pelo choque provocado pelas imagens - e, se num primeiro momento do cinema, o choque permitia ao espectador pensar com a imagem, doravante o espectador já não pode pensar. Fazer da petrificação a essência motriz do pensamento acontece na condição de se tornar vidente, o poder da visão: deixar-se penetrar pelo pensamento da imagem. O que dá mais que pensar é que ainda não pensamos, mas os pensamentos não são nunca os nossos, o pensamento é acéfalo, as ideias<sup>176</sup> eclodem, surgem, nascem. O pensamento é intensificação de mais pensamento - pensamento imanente<sup>177</sup> - , vaivém incessante, movimento infinito ou do infinito. Mergulhar (*plonger*) no pensamento da imagem. O pensamento acontece num encontro (“Les yeux, le ventre, c’est cela une rencontre...”<sup>178</sup>), no cinema esse encontro é a imagem-movimento, imagem pensante, que se pensa e permite ao espectador assistir ao seu pensamento, experimentar o seu pensamento.

173. Lettre de Rimbaud à Paul Demeny - 15 mai 1871.

Consultado em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre\\_de\\_Rimbaud\\_à\\_Paul\\_Demeny\\_-\\_15\\_mai\\_1871](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_à_Paul_Demeny_-_15_mai_1871)

174. “C’est qu’on ne pense pas sans devenir autre chose, quelque chose qui ne pense pas, une bête, un végétal, une molécule, une particule, qui reviennent sur la pensée et la relancent.” (Deleuze e Guattari 2005: 44).

175. “Et c’est justement de l’automate ainsi purifié que s’empare la pensée du dehors, comme l’impensable dans la pensée. La question est très différente de celle de la distanciation; c’est celle de l’automatisme proprement cinématographique, et de ses conséquences. C’est l’automatisme matériel des images qui fait surgir du dehors une pensée qu’il impose, comme l’impensable à notre automatisme intellectuel.” (Deleuze 1985: 233).

176. “Consequently, far from being the properties or attributes of a thinking substance, the Ideas which derive from imperatives enter and leave only by that fracture in the I, which means that another always thinks in me, another who must also be thought. Theft is primary in thought.” (Deleuze 1994: 199).

177. “La pensée n’a pas d’autre fonctionnement que sa propre naissance, toujours la répétition de sa naissance, occulte et profonde. Il dit que l’image a donc pour objet le fonctionnement de la pensée, et que le fonctionnement de la pensée est aussi le véritable sujet qui nous ramène aux images.” (Deleuze 1985: 215).

178. (Deleuze 1985: 8) Cena do filme *Umberto D.*, Vittorio de Sica, 1952.

## 3. O que pode uma imagem?

“On ne sait pas jusqu’où peut conduire une véritable image : l’importance de devenir visionnaire ou voyant.”<sup>179</sup>

Constituindo-se o cinema como matéria a-sgnificante, pré-linguística, ainda não está determinada por qualquer sistema, lei, *enquadramento*. É um jogo<sup>180</sup> de pura invenção. Invenção de possibilidades de pensamento, possibilidades de visão. Se pensar é criar e experimentar, então a imagem-movimento constitui-se como um topos de experimentação e a imaginação como *a rainha das faculdades*<sup>181</sup>.

“Apenas por meio do esquecer desse mundo primitivo de metáforas, apenas por meio do endurecimento e da solidificação de um fluido originariamente incandescente, de uma torrente de imagens emergentes do poder originário da imaginação humana, apenas por meio da crença inabalável de que *este sol, esta janela, esta mesa* sejam uma verdade em si, numa palavra, apenas porque o homem se esquece de si enquanto sujeito, e enquanto *sujeito criador e artístico*, vive ele com algum descanso, segurança e coerência.”<sup>182</sup>

Pensar é perigoso<sup>183</sup>: afrontar o caos faz-se num (des)equilíbrio entre prudência e excesso, sonho e insônia. A filosofia, enquanto atividade criadora, exige um poder de imaginação, um *sujeito criador e artístico*, que prescindir de *algum descanso, segurança e coerência*. Deixa-se levar pela ideia: o acontecimento.

O mundo tornou-se imagem, mas quanto mais se torna imagem, menos poder ela tem. A imagem tende a cair no cliché (subtração ou adição): é subvertida, alterada. O poder da imagem-tempo, das situações ópticas e sonoras puras, está em dar a imagem inteira, nem mais nem menos, *juste une image*. Devolver à imagem o seu ser e dotar o pensamento de poder fazem-se a um mesmo tempo: a importância de se tornar vidente ou visionário é vital.

Pensamento em velocidade, movimento infinito - até onde a imagem levar.

179. Deleuze 1985: 33.

180. “Cinema is a game.” Miguel Gomes, cf: <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-the-rules-of-the-game-a-conversation-with-miguel-gomes/>

181. Baudelaire: “Mystérieuse faculté que cette reine des facultés !” Salon de 1859 (Revue française, juin-juillet 1859), consultado em: <http://irom.wn.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2016/11/BAUDELAIRE-2.pdf>

182. Nietzsche 1997: 224.

183. «Antes mesmo de prescrever, de esboçar um futuro, de dizer o que cumpre fazer, antes mesmo de exortar ou apenas de alertar, o pensamento, ao nível da sua existência, desde a sua forma mais matinal, é em si uma acção - um acto perigoso.» (Foucault 2018: 431)

## Bibliografia

Primária:

Deleuze, G. (1983). *L'Image-Mouvement, Cinéma 1*, Paris: Les Éditions Minuit. <sup>1</sup>

Deleuze, G. (1985). *L'Image-Temps, Cinéma 2*, Paris: Les Éditions Minuit.

Secundária:

Aristóteles. (2018). *Poética*, Tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa: Edição da Fundação Gulbenkian.

Bergson, H. (1990). *Matéria e Memória, Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, tradução de Paulo Neves da Silva, Brasil: Martins Fontes.

Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*, New York: Routledge.

Cordeiro, E. (2004). *Actos de Cinema, Crónica de um Espectador*, Coimbra: Angelus Novus, 2004.

Deleuze, G. (1993). *Critique et Clinique*, Paris: Les Éditions Minuit.

Deleuze, G. (1994) *Difference and Repetition*, translated by Paul Patton, New York: Columbia University Press. <sup>2</sup>

Deleuze, G. (1986). *Le cerveau, c'est l'écran*, artigo/entrevista em Cahiers du Cinéma <sup>3</sup>.

Deleuze, G. (2018). *Nietzsche*, tradução de Alberto Carlos, Lisboa: Edições 70.

Deleuze, G. (2005). *Pourparlers, 1972-1990*, Paris: Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis Cours du 17/03/1987.<sup>4</sup>

Deleuze, G. Sur le cinéma : l'image-pensée. Cours Vincennes - St Denis Cours du 30/10/1984. <sup>5</sup>

Deleuze, G. Sur le cinéma : l'image-pensée. Cours Vincennes - St Denis Cours du 06/11/1984. <sup>6</sup>

Deleuze, G. e Guattari, F. (2007). *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, tradução e prefácio de Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim.

Deleuze, G. e Guattari, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Les Éditions Minuit.

Derrida, J. (1986). *Margens da Filosofia*, tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, Porto: RÉ-S-Editora.

Foucault, M. (2018). *As Palavras e as Coisas, Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, tradução de António Ramos Rosa, Lisboa: Edições 70.

Foucault, M. (1966). *Le Corps Utopique*, Conférence radiophonique sur France-Culture, 1966. <sup>7</sup>

1. Todas as traduções apresentadas são nossas sendo que foi consultada como material de apoio a tradução portuguesa dos dois volumes apresentada por Sousa Dias na editora Documenta.

2. Não foi possível encontrar a obra no original pelo que se consultou a versão inglesa.

3. Consultado em: <http://www.psychanalyse.com/pdf/LE%20CERVEAU%20C%20EST%20L%20ECRAN%20-%20DELEUZE%20%28%209%20Pages%20-%207,2%20Mo%29.pdf>

Todos os artigos referenciados no presente trabalho foram consultados entre fevereiro e junho de 2020.

4. Consultado em: <https://www.webdeleuze.com/textes/134>

5. Consultado em: <https://www.webdeleuze.com/textes/356>

6. Consultado em: <https://www.webdeleuze.com/textes/357>

7. Consultado em: <https://leventseleve.com/wp-content/uploads/2017/03/Corps-Utopique.pdf>

- Gil, J. (2008). *O Imperceptível Devir da Imanência, Sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa: Relógio D'Água, 2008.
- Grilo, J., M. (2017). *As Lições do Cinema, Manual de Filmologia*, Lisboa: Edições Colibri, 2ª edição.
- Heidegger, M. (2008). *O que quer dizer pensar?* Tradução de Gilvan Fogel, em: *Ensaio e Conferências*, Brasil: Editora Vozes.
- Kant, I. (2017). *Crítica da Faculdade de Juízo*, tradução de António Marques e Valério Rohden, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 3ª edição.
- Kant, I. (1989). *Crítica da Razão Pura*, tradução de Manuela Pinto dos Santos, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª edição.
- Nietzsche, F. (1997) *Acerca da verdade e da Mentira, no Sentido Extramoral*, tradução de Helga Quadrado, Lisboa: Relógio D'Água.
- Ricoeur, P. (1983). *Metáfora Viva*, introdução de Miguel Baptista Pereira, Porto: RÉ-S-Editora.
- Rodowick, D., N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*, London: Duke University Press.