5. Fabulação criadora: a dobra da ficção

Henri Bergson é o filósofo que introduziu o movimento no conceito. Esta é uma das mais verdadeiras e belas definições da filosofia bergsoniana e só poderia ter sido formulada por um filósofo que soube através de sua paixão por Bergson surfar neste novo campo conceitual feito de ritmos, vibrações e velocidades para aí executar novas e radicais manobras. Gilles Deleuze soube entrar na onda bergsoniana e dela sair. Não para voltar ao conforto da terra firme, e sim para se lançar em direção a novos mares, a novos ares. Se Bergson devolve o pensamento e a arte à vida através dos conceitos de memória, duração e intuição; Deleuze devolve à vida sua potência inorgânica, e com isso faz surgir uma nova face do tempo, maquínica e impessoal. Ao grande órgão da memória bergsoniana Deleuze opôs a sua máquina do tempo, mas não para negá-lo, e sim para fazê-lo aí entrar e circular livremente, rompendo suas conexões orgânicas. E como veremos, esta ruptura dará ensejo não a uma, mas a duas imagens do tempo: uma imagem-cristal que nos dá a ver o passado puro; e uma imagem-fábula, que nos faz ver estados de mudança no presente.

Zurabichvili em seu livro *Une philosophie de l'événement* nos mostra que em Deleuze há três modos temporais que são três modos diferentes de se relacionar com o tempo e, conseqüentemente, de viver, pois toda vida implica uma certa relação temporal, uma diferença de tempo. O primeiro tempo ou primeiro modo de vida diz respeito a uma temporalidade circunscrita ao âmbito do presente e que corresponde ao ciclo orgânico. É um tempo periódico e que se repete passando sempre pelos mesmos pontos. “Tempo cardinal, dócil e regular, ‘ritimado’ no sentido vulgar do termo”, este tempo é o tempo do hábito, que encerra o órgão, o corpo em uma organicidade. “Ele é a consistência de nossa existência” pois conserva o organismo, o faz durar porque não passa (aqui diferentemente do conceito bergsoniano a duração se refere à conservação física). O seu cogito é “Eu sou um hábito”, “Eu tenho exatamente a consistência de meus hábitos”.²⁰⁶

²⁰⁶ ZURABICHVILI, F. *Une philosophie de l'événement*, p. 71-73.

No entanto, se cada órgão, se cada corpo pressupõe uma organicidade que é a sua consistência, a sua persistência, o fato é que esta periodicidade, esta repetição varia numa mesma pessoa, hábitos relativos ao meio escolar, familiar, do trabalho, médico; e que, além disso, o corpo passa de uma periodicidade a outra. Ou seja, nosso corpo encerra uma variação orgânica: crescemos, ficamos doentes, nos apaixonamos... Ora, aqui já não se trata mais de uma durabilidade do presente, mas da passagem de um presente a outro, de uma duração a outra. Esta passagem, esta variação não pode, portanto, estar contida neste presente, “é preciso, pois, que haja um aspecto temporal mais profundo, um *mecanismo* que explique que o tempo passa”²⁰⁷. O que é isso que passa, o que se passou entre um presente e outro e que é, portanto, a condição de toda passagem? Este intervalo que nos permite passar de um meio a outro, que nos permite contrair outros hábitos é, assim, um intervalo temporal, mas de um tempo mais profundo, pois condição tanto da passagem quanto das novas contrações que darão origem aos novos e variados organismos.

E para dar conta desta *passagem*, que mais do nos permitir passar sucessivamente de um presente a outro, é a condição da coexistência dessas várias camadas de presentes, Deleuze, nos diz Zourabichvili, “mostra, então, como Bergson é obrigado a fazer intervir um campo que duplica o presente. O presente não é concebível senão em sua coexistência com o passado”. Ele só passa em função deste passado que o antecede e que conserva em si todas as outras dimensões do presente. Este passado puro, virtual sendo coexistência virtual de todas as dimensões do presente é tanto a condição da passagem quanto da variação destas dimensões num mesmo corpo. É somente porque elas existem e co-existem virtualmente que elas podem variar atualmente. Ou seja, se a coexistência é impraticável no plano atual, pois toda atualização é seleção de uma das dimensões virtuais, sem essa coexistência não haveria variação nem passagem, pois não seria possível entrar e sair de uma dimensão, variação interna, nem contrair um novo hábito, pois a coexistência garante a inclusão desta nova dimensão. “Um novo presente é sem dúvida ‘uma dimensão a mais’, mas é, antes, uma *outra* dimensão”²⁰⁸.

²⁰⁷ Id., Ibid, p. 74

²⁰⁸ ZURABICHVILI, F. *Une philosophie de l'événement*, p. 79

Portanto, essas heterogêneas dimensões temporais que coexistem no passado virtual, e que o hábito contrai e atualiza uma de cada vez, são a condição da passagem e da variação do presente. Elas não são lembranças que aí estão conservadas, mas dimensões temporais que ao serem atualizadas ganham extensão tornando-se imagens. A dimensão do passado não é, portanto, um reservatório de imagens, mas uma coexistência de dimensões temporais, coexistência profunda que a imagem atual não nos deixa entrever, mas que é a condição de sua existência.

O que resulta disto? Pergunta Zurabichvili. O tempo, pura mudança, é a passagem de uma dimensão à outra (devir). Ele se confunde com essas dimensões, que ele reúne virtualmente; melhor ainda, cada dimensão não existe senão em sua diferença em relação às outras. O que é então o tempo? A diferença absoluta, a colocação em relação imediata das heterogeneidades, sem conceito idêntico ou subsumidor. Não há nada a dizer propriamente do tempo, ele não consiste senão em diferenças, e na permuta de uma diferença por uma outra. Ele não tem nem centro nem pólo identitário.²⁰⁹

Não obstante, se Deleuze recorre a Bergson para pensar esta outra dimensão temporal, ele já opera aí uma importante ruptura com a filosofia bergsoniana. Pois, se tal como em Bergson o passado para Deleuze é a condição da passagem e da variação no plano do presente atual, e também não se confunde com um reservatório de imagens, este, o passado, ganha uma caráter passivo. A coexistência em Deleuze é um estrato, uma camada sobre a qual os instantes sucessivos do presente passam. Ele não é um ato do espírito que faz passar (que em Bergson como bem disse Worms está longe de qualquer passividade), mas algo que acontece ao presente.

Esta é a primeira definição que Zurabichvili nos oferece de acontecimento na sua análise dos modos temporais:

O presente não dá conta de sua própria passagem. (...) Dizer que nós vivemos no presente não é mais suficiente. Sem dúvida nós temos necessidade de um presente para a ação, mas assim que este presente que nos constitui passa, ei nos desprendidos de nosso poder de agir, aptos somente a uma questão *contemplativa*: “o que se passou?” (...) A situação mudou, e seria suficiente sem dúvida contrair um novo hábito para poder reagir novamente; mas no *intervalo* surgiu alguma coisa de mais profunda que toda a situação, pura fissura insistente,

²⁰⁹ Id., Ibid, p. 81.

diferença entre duas dimensões inconciliáveis do tempo que nos faz de idiotas. Isto é o acontecimento.²¹⁰

Ora, podemos formular a mesma questão contemplativa: o que se passou de Bergson a Deleuze? O que se passou para que o passado ativo, ato do espírito sobre si mesmo, pudesse se tornar um acontecimento contemplativo? O próprio Zurabichvili nos responde:

(...) remarquemos que Deleuze não se satisfaz apenas com esses dois modos temporais, onde domina em um caso o presente, e no outro o passado. Ele procura um terceiro, ele experimenta a necessidade de um terceiro: uma temporalidade onde o futuro teria o primado. Por quê? O terceiro modo temporal não afirma somente o presente e o faz suceder um a outro (passado), ele *convoca* de alguma maneira esta substituição, ele aí vê o destino de todo presente. *O devir não é somente constatado, mas afirmado.*²¹¹

Deste modo, se o que condiciona a passagem do presente é o passado enquanto coexistência virtual das diversas e heterogêneas dimensões do presente; aquilo que convoca o presente, aquilo que o força a passar, é o futuro. Aqui a questão contemplativa torna-se, “O que vai se passar?”. Mas essa convocação não tem nada de conciliadora: “Este modo temporal, eminentemente precário, não pode ser vivido senão no limite do vivível: ele ameaça o presente, e por isso mesmo ameaça também a identidade do sujeito que o afirma”.²¹²

Se no presente, temporalidade orgânica, o cogito se formula por um *Eu sou um hábito*, neste modo temporal precário e ameaçador o Eu só pode ser formulado como um outro, o cogito do futuro é a fórmula rimbaudiana *Eu é um outro*. Afirmar o futuro é se por em risco, pois esse outro que surge toma o meu lugar.

Sendo assim, se o passado é a conservação virtual das heterogêneas dimensões temporais que irão a cada vez constituir o presente, o futuro é seu afundamento. Há, portanto, uma complementaridade entre o passado e o futuro, pois o presente não passaria se ele não fosse forçado a passar, mas ele não se formularia como outro se não houvesse a conservação virtual das dimensões heterogêneas. Duas passividades complementares. A ruptura não é, portanto, entre passado e futuro, mas entre o presente orgânico e essas duas temporalidades.

²¹⁰ ZURABICHVILI, F. *Une philosophie de l'événement*, p. 94

²¹¹ Id., Ibid, p. 75.

²¹² Id., Ibid, p. 75

Entre um presente ativo e uma conservação e uma ameaça passivas. Entre uma temporalidade ativa e o plano do acontecimento. “Deleuze não para de marcar esta alternativa, não podemos agir e apreender o acontecimento como tal ao mesmo tempo”²¹³. Ou estamos no presente ou nos instalamos neste intervalo paradoxal que constitui a simultaneidade do passado e do futuro. Portanto, o acontecimento não está nem na contemplação do passado nem na contemplação do futuro, estas são perguntas que formulamos do presente, pois neste intervalo paradoxal nada se passa, pois o que se passa, se passa no tempo. Ora, se este intervalo é a condição da passagem ele não pode passar:

O acontecimento não é mais aquilo que tem lugar *no* tempo, simples efetuação ou movimento, mas a síntese transcendental do irreversível, que reúne e distribui o antes e o depois de uma parte a outra da fissura estática, o Instante.²¹⁴

Daí o acontecimento não ser um ato, mas um encontro, encontro precário sem duração, onde nada se passa, mas que força e condiciona a passagem ao mesmo tempo. Ao ato Deleuze substituiu a “interminável instantaneidade do acontecimento”²¹⁵.

Se essa sutil e radical manobra permitiu a Deleuze operar uma torção fundamental na concepção de passado formulada por Bergson, ela rompe também a intransponível dualidade entre corpo e espírito que encontramos neste último. Pois se o paralelismo entre espírito/matéria orgânico/inorgânico é trocado pelo paralelismo entre ativo/passivo orgânico/inorgânico, isso quer dizer que o espírito, leia-se tempo, passou tanto para o lado inorgânico quanto para o passivo. O que significa dizer que ele não é mais revelado por um ato, mas é o que acontece ao corpo, o que significa dizer que ele não pode ser pensado separadamente. O tempo ao modo do futuro é a linha intensiva que corta o corpo, enquanto o hábito a sua efetuação extensiva. Espírito e corpo são, ao mesmo tempo, distintos e inseparáveis, entretendo entre si uma relação paradoxal. É a esta conclusão que chega Zurabichvili ao final do capítulo onde articula a relação entre tempo e acontecimento:

O espírito é realmente distinto do corpo, mas não constitui uma ordem originariamente separada ou independente: ele é a sensibilidade mesma (ou o

²¹³ ZURABICHVILI, F. *Une philosophie de l'événement*, p. 91

²¹⁴ Id., *Ibid*, p. 93

²¹⁵ Id., *Ibid*, p. 93

afeto), ou mais ainda sua parte inefetuável e incorporal, a coexistência virtual ao menos momentânea que ela implica. (...) Do espírito, não diremos que ele existe, mas que ele insiste no limite do corpo (e do cérebro), que ele assombra uma pura superfície, eminentemente frágil.²¹⁶

Ou melhor, para que nos desfaçamos deste vocabulário viciado de uma metafísica do espírito, as dimensões orgânicas e inorgânicas que atravessam o corpo são ao mesmo tempo distintas e inseparáveis. De certo modo o corpo é esta reunião disjuntiva entre o orgânico e o inorgânico, uma conexão paradoxal.

No entanto, a esta imagem de uma *fissura estática* engendrada por essa nova concepção do tempo gostaríamos de acrescentar (aqui não se trata de uma oposição nem muito menos de uma refutação) uma segunda imagem, a qual, também se instala no intervalo, mas não é para daí extrair esta imagem estática da fissura, onde nos é dado a ver a coexistência virtual das dimensões do tempo, mas para no interior mesmo da fissura capturar este instante no qual o presente já deixou de ser e ainda não é. É uma outra imagem do paradoxo.

Mas para tanto, é preciso que tiremos as conseqüências desta torção no campo da arte. Cabe uma ressalva: Deleuze, como faz notar inúmeras vezes, não aplica seus conceitos à arte, mas intercede a arte, como a outros campos do pensamento e do fazer, a fim de criar novos conceitos. É claro que há uma ressonância entre seus livros puramente ontológicos e aqueles cujo tema é especificamente a literatura, o cinema e a pintura, o que não significa uma aplicação cujo sentido iria do conceito ao sensível. Seja com Proust, com Kafka, com o cinema ou com Francis Bacon, o que Deleuze fez foi filosofia. O que dizer então de *Mil Platôs*, onde ontologia, arte, psicanálise e ciência entram numa total relação de troca? O que define o fazer filosófico não é o tema nem o conteúdo, mas o conceito. É claro que a arte tem a sua própria consistência e pensa a partir de seu próprio fazer. O que não impede um filósofo de intercedê-la, e de se sentir convocado por seus signos. Conceitos como os de figural, máquina literária, menor, imagem-movimento, imagem-tempo entre outros só existem nesta intercessão, o mesmo vale para o conceito de fabulação. Por isso, esta análise se deterá nesta fronteira, até porque será aí que essas duas imagens do tempo, a imagem- cristal e a imagem-fábula, serão mais bem delineadas.

²¹⁶ ZURABICHVILI, F. *Une philosophie de l'événement*, p. 94

Resta-nos, então, verificarmos como essa torção dos conceitos de memória e de fabulação se constituíram no interior da fronteira entre arte e filosofia na obra deleuziana. Estas se deram em três tempos:

1964:

Em que consiste a unidade de *A La Recherche Du temps perdu*? Sabemos ao menos que ela não consiste na memória, nem tampouco na lembrança, ainda que involuntária. (...) *A Recherche* é voltada para o futuro e não para o passado.²¹⁷

1983:

E de início, a reprodução da ilusão não é também, de certo modo, sua correção? A partir da artificialidade dos meios pode-se concluir a artificialidade do resultado? (...) Mas o que ele (o cinema) nos oferece, como foi muitas vezes constatado, não é o fotograma, mas uma imagem média à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence à imagem-média enquanto dado imediato (...) O cinema reencontrará exatamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*.²¹⁸

1985:

Fabulação: O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro.

A primeira citação diz respeito à leitura que Deleuze nos apresenta em seu livro *Proust e os signos* da obra *Em busca do tempo perdido*, a qual até então vinha sendo interpretada sob o signo da memória. Mas o que Deleuze nos mostrou foi que o discípulo superou o mestre. É sabido que Proust havia assistido aos cursos de Bergson no Collège de France e que o bergsonismo estava na moda à sua época. É verdade também que foi o próprio Proust quem cunhou o termo memória involuntária para contrapor certas experiências de rememoração a um querer lembrar, este denominado de memória voluntária. E mais ainda, o próprio livro se apresenta à primeira vista como uma narrativa memorialística, de sua infância em Combray, quando no quarto de dormir esperava ansiosamente pelo beijo de boa-noite de sua mãe, ao baile de máscaras na casa dos Verdurin, onde os

²¹⁷ DELEUZE, G., *Proust e os Signos*, p. 3-4

²¹⁸ Id., *Imagem-Movimento*, p. 10-11

rostos envelhecidos revelaram-lhe a marca do tempo, acompanhamos o herói em seus encontros e desencontros mundanos, em suas decepções amorosas, em seus arrebatamentos visuais e sonoros, em suas dúvidas e hesitações quanto ao seu talento literário, em sua luta contra a sua *falta de vontade*, enfim em tudo aquilo que compreendeu a sua formação de escritor.

E esse é exatamente o ponto para Deleuze: o exercício de rememoração é aqui um meio pelo qual o escritor tira lições, um meio de aprendizado e não o fim da *Recherche*. É preciso lembrar para que os signos possam ser interpretados, tornados signos de um aprendizado. Por isso que se a narrativa se volta para o passado, ela o faz tendo em vista o aprendizado futuro. A *Recherche* não nos conta a história de Marcel, mas nos apresenta aos signos que o narrador teve que interpretar a fim de redescobrir o tempo: o tempo que perdeu no turbilhão da vida mundana, o tempo perdido das relações amorosas e o tempo reencontrado por uma conjunção casual, mas em seguida perdido, pois não durou senão o instante de um sabor ou de um tropeço, encontro tão fortuito quanto breve.

Esse tempo perdido, porém, não é um tempo desperdiçado. “É preciso perder tempo para redescobri-lo”. Portanto, não se volta ao passado para recuperar o tempo ali perdido. Aqui o exercício da redescoberta tem um sentido muito preciso: para redescobrir o tempo é preciso tornar-se sensível aos signos do tempo. Aprender, nos diz Deleuze, não é imitar, fazer como, nem impor uma forma, mas saber entrar em relação com os signos emitidos pelo objeto para assim decifrá-lo. Se o médico precisa entrar em relação com os signos da doença, se o oleiro precisa entrar em relação com os signos do barro, se o pintor precisa entrar em relação com os signos das linhas e das cores, para Proust o escritor deve entrar em relação com os signos do tempo. Narrar é decifrar os signos do tempo, é esta a tarefa do escritor.

Mas para isso, como todo bom egiptólogo, é necessário criar um método, uma lei para fazer com que as partes isoladas, os variados signos que compõem o mundo, entrem em relação. Toda decifração só começa quando uma relação é estabelecida, a partir da qual é possível inferir uma série. No entanto, essas relações não estão dadas previamente, é preciso produzi-las. Se escrever é decifrar, decifrar é produzir relações, relações que só existem no interior da própria obra literária. É para esse caráter intrínseco das relações que aponta

Deleuze quando diz que “é a obra de arte que produz em si mesma e sobre si mesma seus próprios efeitos, e deles se sacia, deles se nutre: ela se alimenta das verdades que engendra”.²¹⁹

Doravante, isso não significa que esta verdade esteja vedada às demais pessoas, acessível somente àquele que a criou. Esta não é uma verdade pessoal. Se a verdade produzida na *Recherche* se confunde com a sua própria produção isto é porque justamente esta não é uma narrativa memorialística, ou seja, voltada para os fatos que marcaram a vida daquele que a escreve, e que no fundo só teriam sentido para ele, mas um instrumento de aprendizado que qualquer um, desde que disposto, pode experimentar e *com* ele redescobrir o tempo.

A obra se confunde com as próprias relações que ela estabelece e que por isso só existem no seu interior, as quais temos acesso fazendo-a funcionar tal como uma máquina que só revela a sua função quando acionada. É preciso usar uma luneta para ver os astros estelares, é preciso usar um microscópio para ver os seres ínfimos, é preciso usar a máquina de raios-X para ver o interior do corpo, é preciso, pois, usar a *Recherche* para ver o tempo. Daí Deleuze dizer que

(...) aqui não mais se trata de uma experiência extraliterária que o homem de letras relata ou de que se aproveita, mas de uma experimentação artística produzida pela literatura, de um efeito literário, no sentido em que se fala de efeito elétrico, eletromagnético, etc. É o caso de dizer: isto funciona.²²⁰

E esta máquina criada por Proust é a solução que ele encontrou à pergunta que se fez: “Como resgatar uma lembrança de que a gente não se recorda?”. Ou ainda, é o instrumento que ele criou a partir de um problema imposto pela vida. E aí se encontra para Deleuze o momento em que uma linha divergente se insinua e Proust se descola de Bergson:

É verdade que, a partir daí, o problema não é o mesmo para Proust e para Bergson: para este é suficiente saber que o passado se conserva em si. Malgrado suas profundas páginas sobre o sono, ou sobre a paramnésia, Bergson não se pergunta como o passado, tal como é em si, também poderia ser recuperado para nós. Segundo ele, mesmo o sonho mais profundo implica um desgaste da lembrança pura, uma queda da lembrança numa imagem que a deforma.²²¹

²¹⁹ DELEUZE, G. *Proust e os Signos*, p. 153

²²⁰ Id., *Ibid*, p. 152

²²¹ DELEUZE, G. *Proust e os Signos*, p. 59

É verdade que a primeira resposta encontrada está na memória involuntária, nesta memória fortuita, inesperada que nos assola e sobre a qual não temos o menor controle. E que por isso mesmo não se confunde com uma vontade de querer lembrar e não pode, não menos, ser remetida a um sujeito. Aqui não é o sujeito quem lembra, mas a lembrança que o invade. Ele é acometido pela memória. Mas essa imagem que nos assola e que nos invade, esse violento signo do tempo é ainda um signo sensível, material. Pois, por mais potente e mais avassalador do que os frívolos signos mundanos e os sofridos signos do amor, ele ainda é revelado a um sujeito, mesmo que a despeito de sua vontade, e por isso não ganha o grau de generalidade suficiente para tornar-se impessoal e maquínico. É preciso que o passado se descole do sujeito que lembra, de sua efetuação orgânica, para assim ser experimentado em sua pura impessoalidade.

Como nos mostra Deleuze, se por um lado, a memória involuntária ao pôr em contato duas sensações separadas no tempo, uma sensação atual e uma sensação passada, mais do que revelar a identidade entre ambas, nos revela a essência ao tornar “o antigo contexto inseparável da sensação presente”, ou seja, nos revela uma contigüidade interna que só existe na relação e que, portanto, não está nem na sensação presente nem na sensação passada.

O sabor, qualidade comum às duas sensações, sensação comum aos dois momentos, só está aí para lembrar outra coisa: Combray. Com esse invocação, Combray ressurgue de forma absolutamente nova. Não surge como esteve presente; surge como no passado, mas esse passado não é mais relativo ao presente que ele foi, não é mais relativo ao presente em relação ao qual é agora passado. Não mais a Combray da percepção, nem tampouco a da memória voluntária; Combray aparece como não podia ter sido vivida: não em sua realidade, mas em sua verdade.²²²

Por outro, por mais que ela nos coloque em contato com este *ser em si do passado*, com este fora absoluto, ela depende de elementos externos a ela para se manifestar, o sabor da *madeleine* ou o tropeço no calçamento, elementos estes que se mantêm presentes na revelação conferindo assim à experiência uma localização. A revelação do tempo na memória involuntária depende ainda de uma causa exterior a ela.

²²² DELEUZE, G. *Proust e os Signos*, p. 60-61

Assim, conclui Deleuze, a essência não é mais senhora de sua própria encarnação, de sua própria seleção, sendo ela mesma selecionada através de dados que lhe são exteriores e apresentando, assim, o mínimo de generalidade (...).²²³

Por isso a memória involuntária não é o fim último da *Recherche*, mas uma etapa do aprendizado.

Mas há ainda um quarto signo a ser interpretado, e este é o signo da arte. Signo englobante sem o qual os outros três - signos mundanos, signos amorosos e signos sensíveis - não seriam interpretados, e que, por isso, diferentemente dos outros três, se confunde com a sua própria interpretação. A construção da *Recherche* é a própria interpretação do signo da arte. A máquina não pode estar separada do mecanismo que a faz funcionar.

Por isso que diferentemente do signo da memória involuntária, a arte nos revela o tempo em seu estado puro, pois aqui a essência é senhora de sua encarnação, ou seja, é abolida a distância entre signo e sentido:

A essência é exatamente essa unidade do signo e do sentido, tal qual é revelada na obra de arte. (...) Nisto consiste a superioridade da arte sobre a vida: todos os signos que encontramos na vida ainda são signos materiais e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é inteiramente espiritual.²²⁴

É exatamente esta unidade entre signo e sentido que faz do signo da arte um signo imaterial. E mais, ao englobar os outros signos ela os arranca de sua organicidade, desmaterializa-os, tornando-os também signos maquínicos. Esta é a boa nova de Proust. Ao tornar o signo da arte um signo imaterial, ou seja, um signo inseparável do desdobramento que revela seu sentido Proust despersonaliza a experiência do tempo tornando-a, assim, acessível a todo aquele que quiser experimentar a máquina que criou:

O que é novo em Proust, o que faz o permanente sucesso e a eterna significação da *madeleine* não é simplesmente a existência desses êxtases ou desses instantes privilegiados. Há inúmeros exemplos desses instantes na literatura. Também não é a maneira original como Proust os apresenta e os analisa com seu estilo peculiar. É, antes, o fato de que ele os produz, e de que esses instantes se tornam o efeito de uma *máquina literária*.²²⁵

²²³ Id., Ibid, p. 64

²²⁴ Id. Ibid, , p. 41

²²⁵ Id., Ibid, p. 152

Não é isso que faz o homem quando descobre o segredo do fogo? Ele o arranca da terra, ele o rouba dos deuses e cria um instrumento através do qual o fogo torna-se acessível a qualquer um, a qualquer hora em qualquer lugar, já não dependendo mais de um encontro fortuito com um incêndio. Mas para tal foi preciso que ele se tornasse sensível aos signos do fogo, dos raios e dos incêndios, para daí extrair seu sentido. E ao friccionar uma pedra sobre a outra ou ao friccionar um graveto sobre a madeira ele produz a faísca, a essência do fogo. E toda vez que esse mecanismo é acionado é o fogo que nos é revelado.

O tempo, a essência se confunde, assim, com o próprio funcionar da máquina, é o seu maquinismo. Daí ela não remeter a nada exterior a si. A imagem confunde-se com o seu próprio engendrar, “é a obra de arte que produz em si mesma seus próprios efeitos, e deles se sacia, deles se nutre: ela se alimenta das verdades que engendra”²²⁶. Não há, pois, separação entre a imagem e a sua produção: esta unidade é que confere ao signo da arte seu caráter imaterial, inorgânico. Por isso em Proust tudo é uma questão de relações: se a imagem do tempo revelada pela memória involuntária é ainda uma imagem sensível, apesar de seu caráter fortuito, isto se deve ao fato de sua produção ainda remeter a elementos exteriores a ela - a imagem-percepção e a imagem-lembrança. Portanto o que difere a imagem imaterial/inorgânica da imagem orgânica/sensível é o fato de esta ser engendrada por elementos externos a si, os sinais emitidos por alguém ou a coincidência sensível entre duas imagens; e aquela ser o próprio sentido tornado signo. Somente esta imagem inorgânica pode revelar o tempo despido das características orgânicas da vida, e revelar assim aquilo que nós viventes através de nossos órgãos não temos condições de ver e muito menos de rever: o tempo em estado puro.

Foi preciso arrancar o tempo de seu uso orgânico, ou seja, do hábito e da memória voluntária e, no limite, da memória involuntária. Um organismo, um uso orgânico de um órgão não é senão um hábito contraído e então tornado útil. É esta repetição que caracteriza o primeiro modo temporal, modo no qual estamos encerrados na repetição de um presente sempre igual a si mesmo. Aqui a memória é submetida ao seu mais alto grau de organicidade, pois através dela o hábito perpetua o mesmo.

²²⁶ Id., Ibid, p. 153

Mas como vimos há ainda dois outros modos temporais, o passado puro, enquanto conservação das heterogêneas camadas do tempo e o futuro, temporalidade que força o presente a passar, o hábito a se diferenciar. De certo modo podemos dizer que há duas maneiras de se reportar ao passado: ao modo do presente, contraindo-o em uma imagem-lembrança semelhante à imagem atual, ou seja, atualizando uma camada de tempo conforme o hábito e onde o cogito se diz *Eu sou um hábito*; ou ao modo do futuro, onde o passado é apreendido em sua heterogeneidade, onde as infinitas camadas coexistem sem hierarquia pois já não mais reportadas a um uso. Aqui o cogito é *Eu é um outro*. Portanto, se o presente, o hábito é a atualização/extensão de uma camada dentre várias, o futuro é a possibilidade de experimentar esta heterogeneidade em sua plenitude. Mas para isso é preciso que a relação útil seja rompida a fim de quebrar o mecanismo da atualização. Ou seja, é preciso que a relação pessoal com o passado seja ultrapassada em prol de uma experiência impessoal, é preciso que paremos de dizer a formulação pessoal *Eu sou um hábito* e nos arrisquemos a dizer a formulação impessoal *Eu é um outro*. Aqui o que vemos é o tempo em sua multiplicidade, é isso o que nos revela a *Recherche*, essa verdade impessoal do tempo.

Mas para tanto foi preciso criar este mecanismo, este procedimento literário que pôs em contato o passado e o futuro. Foi preciso transformar os signos sensíveis em signos artísticos. É verdade que os signos emitidos por um objeto já indicam uma tendência a impessoalidade, visto que um signo nos violente, nos força a interpretá-lo nos retirando da nossa relação útil com o objeto. Já não é mais a necessidade orgânica, a vontade pessoal que guia a relação com o objeto, ou seja, a direção desta relação não vai mais do sujeito ao objeto; mas começa a ser invertida, pois é o objeto que nos chama, que nos convoca. Somos atraídos por ele: pelo gestual dos signos mundanos, pelos mentirosos signos do amor; e pelos repentinos signos da memória involuntária. Dos signos mundanos aos signos da arte se o grau de violência aumenta é na exata proporção em que o grau de pessoalidade diminui.

Por isso para Deleuze, Proust inaugura uma nova imagem do pensamento. À imagem dogmática que pretende que o pensamento seja um exercício da vontade, um querer saber, Proust opõe uma imagem onde “a busca da verdade é a

aventura do involuntário”²²⁷. É que para Proust o tempo não é revelado por um ato espontâneo do espírito, por um esforço do espírito sobre ele próprio. É preciso que algo fora dele o viole e o force a pensar. Da mesma maneira que é preciso perder tempo para aprender, é preciso que os signos emitam sinais que nos perturbem para que o espírito saia de seu estupor e ponha-se a trabalhar. E essa é a primeira função dos signos, eles nos forçam a pensar, eles nos convocam a interpretá-los. O signo nos põe em contato com o fora, com o futuro, pois nos arranca da nossa relação habitual com o mundo, nos arranca do cogito habitual. Ele nos indica que o essencial está fora deste presente interminável nos pondo em contato com a dimensão involuntária, fortuita da vida. “Voluntário e involuntário, nos diz Deleuze, não designam faculdades diferentes, mas um exercício diferente das mesmas faculdades”. Daí ele dizer que a memória involuntária “é o limite transcendente ou a vocação de cada faculdade: é o uso livre, desorganizado, não orgânico das faculdades”²²⁸. Pois sendo involuntária ela rompe com a atitude da percepção consciente e da memória voluntária, esta última ainda utilizada na decifração dos signos mundanos e amorosos. Pois mais do que um pertencimento ao plano do sensível, os signos mundanos, amorosos e involuntários revelam diferenças de grau, do menos ao mais involuntário, pois o salto qualitativo, a diferença de natureza só é alcançada pelo signo da arte.

Mas então como quebrar plenamente as conexões orgânicas que regem as relações de nosso corpo com o mundo? É preciso criar uma máquina, uma máquina feita de palavras, de frases, de parágrafos. Mas uma máquina que quebre a relação orgânica entre corpo e linguagem, pois como muito bem notou Zurabichvili,

(...) o dualismo aparente do corpo e do espírito deriva somente do fato de que a linguagem (...) é reduzida em seu uso comum a uma troca de informações ou de opiniões que instala o pensamento em meios aparentemente separados.²²⁹

É preciso, portanto, romper o senso comum, a doxa em direção ao paradoxo. Instante de indiscernibilidade entre corpo e linguagem que surge com a figura do corpo sem órgãos. É preciso encontrar a linha intensiva, inorgânica que

²²⁷ DELEUZE, G. *Proust e os Signos*, p. 94

²²⁸ Id., *Ibid*, p. 98.

²²⁹ ZURABICHVILI, F., *Une philosophie de l'événement*, p. 94.

atravessa todo corpo. Interstício que impede o corpo de se fechar no hábito, que o põe em contato com o futuro e concomitantemente com o passado puro, fazendo-o experimentar ao mesmo tempo as dimensões heterogêneas que o atravessam, a sua potência. O futuro exige do corpo o que ele pode, convoca a sua potência a se rebelar contra as amarras do organismo. Faz o corpo do hábito tornar-se corpo desejante, um corpo que se abre ao fora, um corpo que se deixa afetar, revelando assim a sua potência passiva e impessoal. É para essa relação intrínseca entre afeto, desejo e fora que aponta Zurabichvili:

O desejo é local e singular, e se confunde com as contemplações mesmas, estes signos violentos que colocam o sujeito em um devir-outro (...) Ele começa fora e nasce de um encontro. (...) O desejo remete a uma alegria primeira da diferença ou do afeto (sentido/sensação), e é uma alegria de descoberta, não de consolação, alegria de aprender que quer seu próprio retorno. (...) Inseparável de uma conexão, de um agenciamento variável de composições heterogêneas que produz o afeto, o desejo é máquina.²³⁰

Por isso Deleuze dizer que na *Recherche* há menos um narrador do que uma máquina e menos um herói do que agenciamentos. Aqui, como já apontamos anteriormente, não se trata de um livro de memórias, e, portanto, o que é acionado não é a faculdade de lembrar, mas esse interstício inorgânico que nos atravessa e que permite que nosso corpo não seja encerrado nem em uma organicidade nem uma subjetividade. Se não há narrador ou se esse narrador não é um sujeito é porque ele não tem órgãos:

Estranha plasticidade do narrador. Esse corpo-aranha do narrador, o espião, o policial, o ciumento, o intérprete e o reivindicador – o louco – o esquizofrênico universal vai estender um fio até Charlus, o paranóico, um outro até Albertina, a erotômana, para fazê-los marionetes de seu próprio delírio, potências intensivas de seu corpo sem órgãos, perfis de sua própria loucura.²³¹

Daí porque o ultrapassamento da filosofia bergsoniana ser duplo: pois se por um lado Proust mostrou que no plano da vida é possível experimentar um pouco de tempo em estado puro por meio da memória involuntária; por outro, e aqui reside a verdadeira ruptura com Bergson, ele fez da arte um signo imaterial, mas não por este ter o poder de intuir integralmente a memória, mas pelo

²³⁰ Id., *Ibid*, p. 105-106

²³¹ DELEUZE, G. *Proust e os Signos*, p. 182

contrário por ter feito da memória um signo material o qual será interpretado pelo signo imaterial da arte. A intuição bergsoniana foi aqui substituída pela máquina de interpretar signos. Mas se ao signo da arte cabe a primazia sobre os outros isso é porque, justamente, ele é um signo não-orgânico, um signo maquínico que ao desfazer as relações orgânicas que subsistiam nos outros signos os transforma em peças dessa grande engrenagem que é a *Recherche*, uma máquina de lembrar, ou mais precisamente, uma máquina de produzir lembranças. Ao tornar a memória um signo do aprendizado, Proust a lançou numa potente relação com o futuro. Não o futuro como ação possível, projeção espacial que elimina do futuro exatamente a sua força convocatória e a sua ameaça. Não é exatamente a ação um meio de prevenção? Portanto, não podemos confundir o futuro enquanto dimensão temporal com a projeção/representação que a nossa faculdade de agir lança sobre ele. De certo modo, é esta projeção que precisa ser superada para que ao encontrarmos o futuro possamos reencontrar o passado.

E aqui talvez esteja a diferença entre a inteligência e a arte: enquanto esta cria instrumentos a fim de se proteger da ameaça do futuro, de seu caráter acidental e fortuito, o que a ciência levou às últimas conseqüências, tornado-se uma grande máquina produtora de previsões; a arte cria instrumentos e máquinas que nos recolocam na fissura, no interstício inorgânico a fim de que experimentemos o futuro. E cada máquina é um modo singular de se instalar no interstício, de experimentá-lo. Cada máquina é um modo de experimentar um corpo sem órgãos, essa linha intensiva que nos atravessa, nos permitindo, assim, uma *visão* do tempo.

Mas é preciso que falemos de uma outra máquina. E aqui nos deslocamos de 1965 para 1983, ano em que Deleuze lançou o primeiro tomo de sua obra sobre o cinema, o livro *Imagem-movimento*, que seria seguido pelo segundo tomo *Imagem-tempo* de 1985. Máquina que surgiu entre nós no fim do século XIX e que, a princípio desprezada e relegada a uma simples maquinaria de duplicação do real, tornou-se com Griffith, Eisenstein, Abel Gance e Fritz Lang uma grande máquina ficcional. Se o que faz diferir os instrumentos criados pela arte daqueles criados pela inteligência é a relação que eles estabelecem com o futuro, e concomitantemente com o passado, por que então negar a uma máquina a possibilidade de tornar-se uma grande engenhoca artista? Não foi com o mesmo

cinzel que o homem fabricou suas Vênus e suas lanças? Portanto, da artificialidade dos meios não se pode inferir a artificialidade do resultado porque todo instrumento e toda máquina é artificial, ou seja, é um objeto inorgânico fabricado pelo homem.

Mas para além da resolução deste mal entendido, e esta é a tese de partida de Deleuze, o cinema não é somente uma nova arte que surge, mas um importante aliado de Bergson na defesa de suas teses sobre o movimento. O que o cinema nos oferece de princípio não é a percepção natural, ancorada no sujeito, mas uma imagem descentrada, uma percepção-pura: “por mais que o cinema nos aproxime ou nos distancie das coisas, e gire em torno delas, ele suprime a ancoragem do sujeito tanto quanto o horizonte do mundo (...)”.²³² *O cinema nos instala de imediato no plano das imagens-movimento*, neste plano de luz onde não há nada além de imagens agindo e reagindo umas sobre as outras: na imagem-movimento ainda não há corpos ou linhas rígidas, mas nada além de linhas ou figuras de luz.

Ora, e não reside aí justamente a *novidade* do cinema? Como bem viu Deleuze, o cinema ficciona diretamente sobre o real. E é este poder de ficcionalização direta do real o que permitiu à máquina tornar-se arte. Ou seja, de uma máquina de reduplicação a uma maquinaria de re-invenção do mundo.

Ele (o cinema) não se confunde com as outras artes, que visam antes um irreal através do mundo, mas *faz do próprio mundo um irreal* ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna mundo.²³³

Se o material sobre o qual a literatura incide é a linguagem, se o material sobre o qual a escultura trabalha é o mármore, o ferro, o material do cinema é o próprio universo das imagens-movimento. A imagem que ele nos oferece é um corte móvel sobre o movimento. Esta é a sua potência, o seu destino: falsificar o real.

É verdade que da indiferença do universo acentrado à diferença da imagem-tempo, muita coisa aconteceu. Primeiramente o cinema descobriu a montagem, fazendo desta o seu principal instrumento de ação sobre o universo das imagens acentradas:

²³² DELEUZE, G. *Proust e os Signos*, p. 77

²³³ DELEUZE, G. *Imagem-movimento*, p. 77

A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará então de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel.

Este primeiro cinema, que historicamente podemos situar no período do pré-guerra, é, portanto, um cinema das escolas de montagem: a escola americana e a montagem paralela; a escola soviética e a montagem dialética; a escola francesa e a montagem extensiva; a escola alemã e a montagem intensiva. Cada escola nos oferece assim um mundo possível, uma forma de apreendê-lo e de vivê-lo. É que se elas diferem quando ao modo como este corte sobre o universo se dá, elas têm em comum o fato de cada uma à sua maneira nos oferecer uma imagem orgânica deste universo. Montar é aqui sinônimo de compor um Todo orgânico. Esta é, aliás, a função da montagem, funcionar como um princípio organizador, dinâmico, formador da Unidade.

Griffith lança as bases da montagem orgânica empírica, a partir da qual será erigido o cinema clássico de ação americano. Constituída por três níveis de composição – paralelismo, primeiro plano e convergência -, a montagem da escola americana se funda sobre uma concepção binária da relação entre as partes no Todo. Já em Eisenstein, principal cineasta da escola soviética, som e imagem vão compor um todo orgânico que tem como finalidade a ação revolucionária de tomada de poder da classe operária. Daí a montagem ser uma arma utilizada pelo cineasta para produzir o patético e garantir a unidade orgânica, transformando o indivíduo isolado em um operário consciente de seu papel revolucionário na luta de classes. Já as escolas francesa e alemã estabelecerão uma relação mais frouxa com a montagem, permitindo que a câmera em alguns momentos se liberte da centralidade orgânica indo ao encontro da luz. Isso porque o orgânico aqui é constituído a partir desta pura matéria inorgânica que é a luz. Se em Murnau e Fritz Lang o drama da luz tem como fio condutor o combate entre as trevas e o lume, já em Abel Gance e Jean Epstein o drama é o próprio expandir-se da luz.

E aqui se encontra o cerne da questão: pois se as escolas francesa e alemã nos proporcionam esses momentos sublimes revelando-nos essa percepção pura da luz, isso se deve ao fato de que nestes momentos o corpo, enquanto estrutura sensório-motora, não funcionou mais como eixo a partir do qual as imagens são

capturadas e relacionadas. O que seria impossível na montagem americana e soviética, visto que a ação sobre o mundo, seja para a manutenção seja para a transformação, é o fio condutor da montagem.

Portanto, se a montagem é o principal procedimento do cinema clássico isto se deve ao fato deste cinema se estruturar sobre a relação sensório-motora, ou seja orgânica, entre corpo e mundo. É verdade que o cinema da imagem-movimento não se restringe somente a estas escolas e muitos menos a uma repetição *ad infinitum* da estrutura sensório-motora. Se com alemães e franceses pudemos experimentar um pouco de percepção pura, Bergman nos mergulhou no mundo das imagens-afecção, proporcionando os mais intensos primeiro planos que o cinema já viu. Assim como Buñuel nos arremessou no mundo das ações degeneradas fazendo-nos experimentar a imagem-pulsão, Hitchcock fez do sistema das imagens-movimento um tecido de relações, fazendo com que percepção, afecção e ação se tornassem signos de uma imagem-mental.

Mas se esses cineastas nos proporcionaram experimentar esses outros planos da realidade é porque justamente cortam a efetuação da ação, impedindo que o sistema se feche num Todo. É o eixo motor que é suspenso, eixo este que se tornou a “gramática” do cinema de ação. Se o corpo enquanto entidade orgânica é ainda seu objeto, este já começa a ser apresentado fora do eixo, nos proporcionando assim uma imagem-afecção que não se atualiza em ação, e que por isso permanece em seu estado de hesitação; ou uma percepção que não se liga ao resto da cadeia motora, permanecendo ligada à matéria-luz; ou ainda, uma ação que não consegue se realizar, que falha e que por isso não funda um mundo. Como se cada um houvesse criado um mecanismo que impedisse o presente orgânico de se repetir, inserindo no circuito uma falha, uma fissura, e assim impedindo o corpo de dizer *Eu sou um hábito*.

No entanto, uma ruptura mais radical irá acontecer. O que nos será dado a experimentar não será mais um intervalo no interior do circuito orgânico, mas a quebra da relação orgânica corpo-mundo. Como mostra Deleuze, é um outro regime de imagens que surge dos escombros da guerra: a Imagem-tempo. A montagem perde sua centralidade, e os movimentos de câmera, assim como os enquadramentos, despontam como importantes procedimentos do fazer cinema; a profundidade de campo de Orson Welles, o plano-sequência do neo-realismo, os

enquadramentos obsedantes de Antonioni, o zoom cortante de Visconti, a subjetiva indireta livre de Pasolini, a montagem desarticuladora de Godard e, para ficarmos no Brasil, os movimentos de câmera alucinantes de Glauber Rocha, tornam-se os traços de um cinema que já não talha um intervalo no presente do corpo, mas que o lança para fora do presente, fazendo-o experimentar outros modos temporais.

Como nos explica Deleuze no capítulo *As potências do falso* de seu livro *Imagem-tempo*, há dois regimes de imagem cinematográfica, um regime orgânico ou cinético (imagem-movimento) e um regime cristalino ou crônico (imagem-tempo), os quais são constituídos por três instâncias de composição: a descrição, a narração e a narrativa. A descrição diz respeito ao objeto e a narração ao sistema sensorio-motor, enquanto que a narrativa refere-se à relação sujeito – objeto. No regime cinético vamos encontrar uma descrição orgânica, pois a mesma supõe a preexistência do objeto, ou seja, de uma realidade anterior a do filme; no regime crônico uma descrição cristalina, onde, ao contrário da primeira, o objeto deve sua realidade à descrição que se faz dele. Se na primeira afirma-se uma independência do objeto para com a descrição, na segunda o objeto só existe enquanto descrito.

No âmbito da narração a divisão se dá entre uma narração verídica, que é da ordem do orgânico e uma narração falsificante, que é da ordem do cristalino. Na primeira, o corpo é o centro de ação e, portanto, a narração consiste no desenvolvimento dos esquemas sensorio-motores, ou seja, na ação do personagem sobre os objetos e sobre o meio que o rodeia. É neste sentido que aspira ao verdadeiro, pois a ação está sempre voltada ao desvendamento de uma situação. Na segunda, o esquema sensorio-motor desmorona: a personagem já não age sobre o meio a fim de modificar uma situação, e isso porque a própria situação o ultrapassa, restando-lhe apenas ver e ouvir. Sendo assim o corpo deixa de ser um centro motor, pois a percepção já não se prolonga mais em ação, e o fio condutor da narração passa a ser essas puras visões e audições. Se já não há um real a ser desvendado, a forma do verdadeiro que constitui a narração verídica cede lugar às potências do falso dando ensejo a uma narração falsificante. É, como

afirma Deleuze, “ao mesmo tempo que a descrição deixa de pressupor uma realidade, e a narração, de remeter uma forma do verdadeiro”²³⁴.

E esta é a diferença fundamental entre os regimes da imagem-movimento e da imagem-tempo. Enquanto o primeiro parte da realidade do mundo para construir suas imagens, tomando esta como referência e com isso submetendo o cinema a suas regras; o segundo parte da realidade do cinema, realidade desta imagem maquínica e inorgânica que faz do próprio mundo um irreal. Na verdade o que o cinema cinético pressupõe é que a única realidade é a realidade orgânica, física e psicológica, do corpo, como se outras dimensões tão reais quanto esta não o atravessassem e não condicionassem seu modo de estar no mundo. Como se a única realidade do corpo fosse o organismo, é o resto não passasse de desvio, degenerescência ou imaginação.

Como vimos este não é senão um dos modos do tempo, necessário à preservação do corpo. E se ele se repete é justamente porque projeta sobre o futuro uma ação possível. É que para agir o corpo precisa delimitar os traços identitários da imagem exterior para assim fazer a melhor escolha, o hábito não é senão a repetição da ação mais eficiente sobre as outras. Portanto, o que ele busca no passado são imagens semelhantes àquela sobre a qual ele deve agir, para que assim a repetição alcance ou seu mais alto grau. É esse o esquema do hábito ou ainda do cogito *Eu sou um hábito*: buscar no passado a semelhança para poder projetar sobre o futuro a repetição. Mas para que esse esquema funcione, é preciso que uma imagem tenha prevalência sobre as outras, é preciso que o passado se presentifique em função de uma imagem, de uma imagem atual. Daí Deleuze dizer que o que se opõe ao virtual, ao passado enquanto coexistência das heterogêneas dimensões do presente, não é o real, mas o atual. A atualização não é senão o mecanismo do sistema sensorio-motor o qual evoca o passado, coexistência dos presentes heterogêneos, para daí atualizar uma só camada a partir de uma relação de semelhança com a imagem-atual. A atualização envolve, portanto, um movimento de descontração do passado virtual, fazendo com que uma camada de tempo se descontraia e com isso se distinga, ganhando, assim, uma existência autônoma. A relação do presente com o passado não é senão esta eterna repetição de um movimento de descontração/contração, onde se descontra

²³⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - Imagem-Tempo*, p. 165

o passado para dele extrair uma imagem e se contrai uma imagem para conservá-la no passado. Contração/descontração este é o ritmo do presente. E o regime verídico não é senão a imagem deste ritmo, deste intervalo orgânico.

O que o cinema procurou até então foi um mundo, um meio, uma situação: a delimitação sensório-motora e orgânica das dimensões temporais que nos atravessam:

O cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo. Por isso, bem cedo, procurou circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem atual a imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo. (...) Não seria preciso seguir a direção contrária? Contrair a imagem em vez de a dilatar?²³⁵

Não é isso o que já nos havia ensinado Proust? A verdade do tempo não está no hábito, nem na inteligência e muito menos na memória, mas no futuro e na relação que este entretém com o passado, permitindo-nos assim experimentar o passado em si, coexistência heterogênea das dimensões do tempo. Portanto, se queremos apreender o passado em sua essência é preciso que paremos de lembrar, e comecemos a criar lembranças. É preciso que a relação com o passado deixe de ser regida pelo corpo, pelo sujeito que lembra, pelo ritmo verídico do presente e passe a ser regida pelo futuro. É preciso que atual e virtual tornem-se indiscerníveis, como na experiência da memória involuntária, para que a verdade do tempo, esta verdade que nunca foi vivida, possa ser experimentada. Mas, como vimos, a experiência da memória involuntária não é senão um limite transcendente, o qual só é transposto pela arte, este sim um signo voltado para o futuro, signo inorgânico e maquínico, fabricante de lembranças elas também inorgânicas e maquínicas pois já não pertencem mais a um sujeito, a um organismo, apartadas da vida e de seu ritmo orgânico, elas só existem no interior do mecanismo que as engendra.

Não é isto exatamente que o cinema começa a nos oferecer através de Renoir, Ophuls, Orson Welles, Alain Resnais, Fellini, entre outros, esses grandes falsários que nos revelam a verdade do tempo numa imagem-cristal?

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é

²³⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - Imagem-Tempo*, p. 91.

preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se *vê no cristal*.²³⁶

O cristal, esta imagem inorgânica, tem o poder de contrair o circuito atual-virtual, de impedir a atualização do virtual, mantendo assim indiscerníveis estes dois planos. A cisão é a própria indiscernibilidade que nos impede de distinguir que imagem já passou e qual vai se passar. A cisão é a imagem da indecisão onde as duas perguntas que regem o ato contemplativo ficam sem resposta, suspensas no cristal do tempo: o que se passou? O que vai se passar?

É claro que para um sujeito, um sujeito da ação estas imagens são distintas, e tem que sê-las, pois, do contrário não há ação. E de fato elas compreendem esferas distintas de tempo. Mas não é essa a questão. Como vimos, a arte não tem por objetivo criar instrumentos para que ajamos sobre a matéria, por mais que esses mesmos instrumentos ao variarem façam também o corpo variar e experimentar organizações diversas. Esta já é a função da inteligência. O que cabe à arte é fazer ver o tempo, tornar o tempo, essa esfera de nossa existência que não nos é dado ver por meio de nosso organismo, visível e sentível. Ou seja, cabe à arte nos fazer ver e nos fazer sermos afetados pelo tempo. E para isso é preciso que ela saiba se instalar no interstício, nesta fenda inorgânica que se estabeleceu entre nós, *homo faber*, e a vida e que fez de nós animais sem mundo, condenados a criá-lo e a recriá-lo incessantemente. É esta potência do falso, esta potência maquínica de fabricação de mundos que a arte põe em funcionamento ao nos instalar no interior fissura.

A descrição cristalina atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso. O homem verídico morre, todo modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração. Não falamos ainda do autor essencial a este respeito: é Nietzsche, que substituí, sob o nome de “vontade de potência”, pela potência do falso a forma do verdadeiro, e resolve a crise da verdade, quer

²³⁶ Id., Ibid, p. 102

resolvê-la de uma vez por todas, mas em contraposição a Leibniz, em proveito do falso e de sua potência artística, criadora.²³⁷

A arte nos lembra a nossa condição, e o faz justamente porque assume para si a tarefa de nos recolocar no tempo. Se os instrumentos fabricados pela inteligência variam infinitamente, sendo superados a cada nova revolução técnica, isso se deve ao fato de a sua fabricação visar a ação, ou seja, a superação da ameaça que põe em risco a vida do organismo. Quando o homem passa a fabricar o fogo, ele o faz *capturando* o acaso, pois ao conseguir repetir mecanicamente o encontro entre o raio e a madeira do qual é originado o fogo, ele tornou este encontrou infinitamente repetível. A inteligência faz do acaso um hábito.

Outra é a relação que a arte entretém com o acaso. Ela não o captura, ela faz dele o seu lance. A imagem-cristal não é a cristalização do acaso, a sua captura e conservação por mecanismo que o repete. Se a arte conserva, como o quer Deleuze (e Bergson), o que ela conserva é a singularidade do procedimento fortuito. Pois só é possível apreender o acaso em sua intimidade produzindo também um encontro casual. Ela não imita o acaso, ela faz do acaso o seu procedimento. Foi isso que Aristóteles não entendeu.

Mas o cinema ainda nos prepara uma surpresa. Como dissemos acima, os regimes da imagem cinematográfica comportam três instâncias. Até agora nos detemos sobre as duas primeiras, falta uma terceira: a narrativa. Aqui o modelo de verdade (regime orgânico) encontra sua expressão na distinção e na posterior identificação dos campos da objetividade (o que a câmera vê) e da subjetividade (o que a personagem vê) encetando uma narrativa veraz. É que se primeiramente deve-se separar os dois campos é para que ao final do filme os mesmos sejam reunidos numa relação identitária: identidade entre o que a câmera vê (Eu, cineasta) e o que a personagem vê (Eu, personagem) garantindo assim a veracidade da narrativa (Eu=Eu).

Tal modelo narrativo pode ser encontrado tanto em películas de caráter ficcional quanto documental, a exemplo dos filmes de ação assim como dos filmes etnográficos, onde a finalidade da narrativa é o desvendamento de uma situação, seja ela real ou fictícia. Sendo assim, como nos diz Deleuze, “a ruptura

²³⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - Imagem-Tempo*, p. 161

não está entre ficção e realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta”²³⁸. É neste sentido que podemos dizer que o cinema moderno possibilitou o surgimento de um novo modo de narrativa, uma narrativa simulante, onde a fórmula Eu=Eu desaparece em favor da fórmula Eu=Outro. É que aqui já não há distinção identitária entre os campos da objetividade e da subjetividade, mas sim uma zona de indiscernibilidade que vai ao encontro, nas palavras do cineasta Pier Paolo Pasolini, de uma subjetiva indireta livre, onde os dois campos se contaminam.

As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem.²³⁹

É que ao impedir a atualização de se efetuar o que o mecanismo falsificante impede também é a realização do sistema verídico, pois não é o passado que oferece ao presente uma imagem semelhante, mas o presente que busca no passado a semelhança com a imagem-atual da qual ele parte. É a imagem-atual que confere à imagem-lembrança seu caráter verídico, orgânico e pessoal. Por isso uma lembrança verídica é sempre uma lembrança que remete a um sujeito que lembra. É verdade também que esta imagem-lembrança verídica pode ser repartida por um conjunto de indivíduos, quando estamos em família, ou com os amigos repartimos as mesmas lembranças e nos deliciamos com isso, a semelhança rege a nossa relação. Mas sabemos que nem sempre é assim, e às vezes constrangimentos acontecem. Esses exercícios de memória coletiva exigem sempre muito esforço e uma disposição a aceitar as *pequenas* diferenças. Não é esse esforço que faz todo investigador, policial ou detetive, quando quer desvendar um crime, uma situação? Para encontrar a verdade ele precisa eliminar as diferenças e chegar a uma imagem comum. É claro que muitas vezes ele precisa saber encontrar por trás de uma dessemelhança uma semelhança mais profunda, fazer de uma contradição um índice, ver numa mentira uma verdade, mas o que o guia, o que o seu ouvido atento capta e seus olhos de águia

²³⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - Imagem-Tempo*, p. 182.

²³⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - Imagem-Tempo*, p. 181

perscrutam é a todo momento uma imagem que o leve ao criminoso. Esta imagem será sua bússola na viagem que empreende por entre os lençóis do passado.

Mas e se acontece dele se deparar com *Rosebud*? Não é essa a situação na qual se encontra o repórter Thompson, aquele que se dá por tarefa desvendar o mistério da vida do empresário Charles Foster Kane, e que toma por pista a última palavra pronunciada pelo moribundo em seu leito de morte: *Rosebud*! Mas o que ele descobre é que *Rosebud* não se encontra em nenhum dos lençóis do passado das pessoas próximas a Kane que ele entrevistou. Significante vazio que desliza de lençol em lençol sem nunca ser preenchido, *Rosebud* é a impossibilidade mesma de determinação da verdade pelo passado. O que esse detetive encontrou não foi o elo a partir do qual ele poderia conectar todos aqueles lençóis e a partir daí encontrar Kane, mas justamente a última palavra pronunciada pelo empresário é o seu mistério, aquilo que impede que dele se faça uma imagem verídica. *Rosebud* é uma falsa imagem-atual e por isso com ela o que o detetive apreendeu não foram as relações de semelhança e verídicas entre as imagens-lembranças que lhes foram relatadas, mas justo aquilo que elas encerravam de diferença, cada uma lhe oferecendo uma imagem singular de Kane.

Mas e quando esta narrativa afeta não mais aquilo que se convencionou chamar o campo da ficção, mas o campo do documentário, o qual, a princípio tem por fim nos oferecer, em oposição à ficção, uma imagem verídica do real? O que seria uma imagem falsa do real que não fosse ficção, senão uma mentira? Esta oposição verdade/mentira, real/ficção não é senão uma oposição verídica, ou seja, que toma como base o sistema de produção de imagens verídicas encetado pela nossa necessidade de agir. Portanto, é também possível apreender o real fora de uma relação verídica. E essa é a tarefa que assumiu uma geração de cineastas que se deram por tarefa apreender o real em sua materialidade, em sua consistência, em sua resistência e não formatá-lo a partir de um modelo abstrato.

Como nos explica Deleuze, se o documentário surge como uma recusa à ficção, procurando dar a ver a realidade objetiva de situações reais ou ainda mostrar o ponto de vista das personagens que vivem a situação real, ele empresta à ficção o seu procedimento narrativo, o seu modelo de verdade, o qual supõe uma separação entre as visões do cineasta e as visões da personagem, seja ela real ou fictícia. A vontade de verdade levou o cinema documentário a radicalizar este

modelo, chegando mesmo a *ficcionar* situações reais para assim revelar melhor a sua *verdade*.

Ora, com o documentário moderno é exatamente este modelo de verdade que será substituído pela narrativa simulante. E aqui este procedimento vai encontrar um campo fértil, pois a simulação não se dará mais no interior do espaço fictício, de um espaço imaginário que se nos revela a verdade do tempo o faz se apartando da vida. Nisto, aliás, a arte moderna continua *aristotélica*, a ficção continua a ser considerada mais verdadeira do que a vida. Sem em Aristóteles é preciso arrancar o mito da accidentalidade do tempo; a arte moderna arranca o tempo da *ordinariedade* da vida.

É esta separação entre arte e vida a qual supõe a superioridade da primeira sobre a segunda que será rompida pelo documentário simulante. Como nos faz ver Deleuze,

A ficção é inseparável de uma “veneração” que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagens. Ninguém entendeu as palavras de Nietzsche, “elimina tuas venerações”, tão bem quanto Perrault.²⁴⁰

E isto porque, continua Deleuze,

Quando Perrault se dirige a suas personagens do Quebec, não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples *função fabuladora* que se opõe a esse modelo.²⁴¹

Portanto, o que é rompido aqui é mais do que o modelo verídico interno à narrativa ficcional, é o modelo que faz da ficção uma verdade superior e por isso apartada da vida. Encontrar a função fabuladora é reencontrar o elo entre a vida e a ficção. É fazer ver a realidade da ficção, é fazer ver que a sua potência falsificadora é antes de tudo uma potência criadora de mundos, de mundos habitáveis e vivíveis. Portanto o que é afirmado não é a verdade da ficção, mas a sua realidade falsificadora. Talvez a tenhamos separado da vida por prudência.

A função fabuladora não nos dá a ver o passado em si, “mas dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro”. Como vimos, em Bergson a fabulação é esta misteriosa faculdade que tem o poder de falsificar a

²⁴⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - Imagem-Tempo*, p. 182

²⁴¹ Id., *Ibid*, p. 182-183

memória substituindo as imagens-lembrança reais por imagens falsas, imagens-fábula, as quais interferem diretamente em nossa ação sobre o mundo. A fabulação rompe, portanto, a nossa suposta relação verídica com a vida ao se inserir no sistema produtor de imagens. Se em Bergson isso indicava um procedimento segundo, inferior é porque, como já mostramos, a memória é para o filósofo a instância metafísica de conservação do passado sem a qual não há criação do presente, pois a duração é o seu ato, ato através do qual o presente passa. No entanto, com Deleuze é o futuro que força a passagem, que faz o presente passar, sendo assim a memória deixa de ser o centro da operação de nossa relação com o presente, para tornar-se um mecanismo de conservação deste presente que passa e não de produção do presente que será. Ora, o que não é o futuro senão esta dimensão temporal que põe a identidade do presente em risco, identidade psicológica e física do organismo obrigando-o a passar, a mudar, ou seja, a arriscar dizer *Eu é um outro?*

Portanto, se a função fabuladora falsifica a memória é porque justamente ela não é uma faculdade voltada para o passado, para a conservação do passado; mas uma faculdade voltada para o futuro, para a criação de novas e potentes imagens sem as quais o presente não passa. A fabulação é potência do falso porque ela nos força a passar, ela nos força a dizer *Eu é um outro*. Ela não é, portanto, um instinto virtual, como o queria Bergson, uma faculdade que nos mantém atados ao passado instintivo. A fabulação é a memória do futuro.

E aqui encontramos a terceira torção operada por Deleuze no interior da estética bergsoniana. Pois aqui a fabulação sofre uma transformação através da qual se torna um processo de criação ao modo do futuro. Daí o filósofo afirmar no texto *Literatura e Vida* de seu último livro *Crítica e Clínica* que

Não há literatura sem fabulação, mas como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, *eleva-se até esses devires ou potências*.²⁴²

Deste modo, o que é resgatado do conceito bergsoniano é justamente seu caráter de potência, de devir, que como explica Deleuze, no mesmo texto, não se confunde com a determinação de uma forma a uma matéria: “Devir não é atingir

²⁴² DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*, p. 13

uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação (...)”²⁴³ que *atravessa* as formas do vivido. Portanto, a fabulação enquanto potência que nos permite ficcionar não se confunde com as formas que engendra e com os modelos que daí advém - o mito, a lenda, a fábula assim como as obras de ficção e os objetos de arte – mas, precisamente, é a linha de desterritorialização que os perpassa e os mantém “vivos”, pois toda parada de movimento é necessariamente morte. Deste modo, podemos dizer que se por um lado Bergson liberta a arte da mimese, alçando-a a condição de potência, por outro lado ele volta a aprisioná-la ao qualificar tal potência como instinto virtual e, portanto, ligando-a à preservação do presente do organismo. O gesto deleuziano consiste justamente em romper com esse re-aprisionamento, afirmando a fabulação como pura potência. Isso se dá porque para Deleuze o que se opõe à criação, à potência de criação não é outra potência, mas o modelo de verdade, a forma, o clichê (repetição do mesmo).

Mas por que justamente no cinema documentário esta potência pôde ser revelada? Ouçamos o que diz Deleuze a propósito do procedimento fabulatório:

(...) o que cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. *É o devir da personagem real enquanto ela se põe a ‘ficcionar’*, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’. (...) Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim se ‘intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo. ²⁴⁴

Ou seja, para apreender a função fabuladora é preciso saber captar este exato instante onde a personagem real *se põe a ficcionar*. Mas para tanto é preciso que o cineasta ele também ofereça a sua ficção, é preciso que ele se ponha a ficcionar. É preciso, portanto, que uma zona de troca se institua para que as ficções se intercedam. A função fabuladora só é dada a ver nesta interseção. Mas como isso é possível? Ora, qual não é o traço distintivo do cinema em relação às outras artes senão o fato desta máquina ficcionar diretamente sobre o real, sobre o universo das imagens-movimento? Com isso essa incrível máquina nos proporcionou um encontro inusitado: o da ficção com a ficção. Se é possível a

²⁴³ Id., Ibid, p. 11

²⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - Imagem-Tempo*, p. 183

troca, a dupla troca, isto é porque por meio do cinema a ficção se dobrou sobre si mesma encontrando assim a sua origem, a sua realidade, a sua potência. Mas uma origem que não está no passado, mas no futuro. A fabulação é cisão e não coexistência. Ela cinde, ela rompe, ela violenta o passado.

Daí Deleuze ao tratar do cinema político e mais especificamente da produção documentária de Pierre Perrault e Jean Rouch afirmar que esses cineastas não se dirigem a um povo já suposto, já existente, mas contribuem para a invenção de um povo do porvir. Isso porque em seus filmes o ato de fala torna-se ato de fabulação:

Se nos reportarmos ao cinema ‘direto’, encontramos plenamente este novo estatuto que dá à fala o valor de indireta livre: é a fabulação. O ato de fala torna-se ato de fabulação, em Rouch ou em Perrault (...) e adquire o alcance político de constituição de um povo ²⁴⁵.

Por isso, a fabulação não se confunde com uma memória psicológica, nem com uma faculdade de evocar lembranças, nem tampouco com um mito impessoal, o “povo que há”. Essa estranha faculdade é uma palavra em ato, onde a personagem não pára de devir outro, pois ela é enquanto se diz, ela é enquanto se fabrica, o “povo que falta”. É neste sentido que podemos entender a assertiva do filósofo segundo a qual o papel do cineasta político, em contraponto ao etnógrafo, é extrair do mito um atual vivido (potência de fabulação) e não tentar descobrir por trás deste uma estrutura arcaica (modelo de verdade). Cabe ao cineasta, ou melhor, ao artista operar essa abertura, transformando o ato de fala em ato de fabulação.

Tal operação se constitui porque já não estamos mais na ordem de um tempo cronológico, temporalidade na qual o presente representa um ponto de separação, de distinção e de diferenciação entre um presente que já foi (passado) e um presente que virá (futuro). Tempo da ação, submetido ao espaço e a suas coordenadas, onde tudo é medido, mensurado, seccionado. A fabulação enquanto potência afirma o Tempo como série, onde o presente é intervalo que reúne o antes e o depois, revelando assim a sua duração intensiva.

²⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - Imagem-Tempo*, p. 288

Esta nova imagem do tempo não nos oferece, portanto, uma imagem-cristal onde o passado e futuro são captados num instante sem duração. A imagem-fábula é a imagem da dobra, que nos instala não na ordem do tempo, na coexistência do passado e do futuro, mas na série do tempo:

É uma terceira imagem-tempo²⁴⁶ (...) série do tempo que reúne o antes e o depois num devir, ao invés de separá-los: seu paradoxo está em introduzir um intervalo que dura no próprio momento²⁴⁷.

No livro *Gilles Deleuze's Time Machine*, Rodowick destaca a relação entre os conceitos de fabulação e série, ligando-os a um terceiro: o de vida enquanto variação universal. Isso se deve ao fato de que, como aponta o autor, dos três cronosignos que constituem a imagem-tempo direta, o genesigno, enquanto construção do tempo como série, dá conta da concepção deleuziana de pensamento e subjetividade. Se não há para Deleuze uma teoria do sujeito é porque

(...) a forma impessoal do tempo **separa-nos de nós mesmos**, tendo em vista que a construção da subjetividade está em constante mudança. Não há sujeito igual a si mesmo porque pensamos, existimos, e vivemos no tempo; subjetividade é vir a ser, mudança, desterritorialização, repetição da diferença, o singular tornando-se múltiplo.²⁴⁸

De fato, o que singulariza a construção do tempo como série é o seu caráter disjuntivo. Aqui o que está em jogo já não são mais as ordens do tempo, as relações interiores **de** tempo (coexistência ou simultaneidade), mas o Tempo enquanto força, potência, como qualidade intrínseca do que se torna **no** tempo: o eterno retorno da diferença. Daí Rodowick afirmar que o “Tempo como série expressa uma vontade de potência diferente das duas outras imagens do tempo (...) Séries expressam estados de mudança no presente”.²⁴⁹ Sendo assim, o tempo como série é uma força afirmativa através da qual novas subjetividades emergem: Eu é sempre um outro.

²⁴⁶ Deleuze fala em três imagens pois ele separa no interior da ordem do tempo duas imagens: a das pontas de presente (simultaneidade) e as dos lençóis do passado (coexistência). Mas de fato essas duas imagens são duas formas distintas de construir um cristal do tempo. Por isso optamos por trabalhar com a idéia de duas imagens do tempo. Uma imagem-cristal e uma imagem-fábula.

²⁴⁷ Deleuze, Gilles. *Imagem-Tempo*, p.188.

²⁴⁸ RODOWICK, D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine*, p. 140.

²⁴⁹ Id., *Ibid*, p.141-142.

Se já não temos mais um presente que liga um antes a um depois já não temos também um intervalo que estabeleça uma relação de conjunção entre as imagens e entre as imagens e os sons. A relação torna-se disjuntiva, irracional ou heautônoma, o que significa dizer que a imagem e o som são distintos e incomensuráveis, ainda que complementares. O intervalo já não liga mais por identidade, mas por diferença: é por serem distintos que som e imagem podem se conjugar. É preciso quebrar, rasgar o intervalo para que o Tempo deixe de ser representado por um Todo, por uma unidade, imagem homogênea, passando a ser apresentado pelo intervalo enquanto fusão do rasgo, enquanto coletividade que reúne heterogeneidades.

A fabulação só pode emergir como puro ato de fala quando a articulação entre enunciado e visível se dá através de uma relação disjuntiva, ou seja, serial:

Quando um intervalo irracional separa o som da imagem, a fala interioriza-se (...) Quando a acústica deixa de ser uma extensão do visual, o acústico e o visual tornam-se duas camadas distintas de um espaço 'estratigráfico' (...) Há de fato uma complementaridade entre som e imagem a qual está baseada na dissociação estratégica entre os dois campos.²⁵⁰

A série é o próprio intervalo irracional, o qual quebra a relação de conjunção entre enunciado e visível. O intervalo irracional é, justamente, o instante de disjunção, onde se potencializa a diferença. Portanto, o intervalo é o próprio instante de diferenciação e não de identificação. Fabular é, então, narrar a própria vida enquanto potência do vir a ser: instante disjuntivo, paradoxal onde se é ao mesmo tempo aquilo que se foi e o que será.

É verdade que a disjunção entre visível e enunciado é criada também no interior de uma obra de ficção, Marguerite Duras nos oferece uma das mais belas disjunções entre imagem e som seu filme *India's Song*. Mas aqui a desconexão, como no filme de Welles, nos dá a ver um cristal do tempo, no interior do qual nos é impossível distinguir entre os lençóis do passado. O que o cinema documentário nos faz ver são estados de mudança no presente, e isso porque como apontamos acima a imagem-fábula é uma imagem constituída por uma dobra da ficção. Por isso, mais do que uma indiscernibilidade, a imagem-fábula nos oferece

²⁵⁰RODOWICK, D. N. *Gilles Deleuze' Time Machine*, p145.

uma imagem da intercessão entre arte e vida, entre as ficções do cineasta e as ficções da personagem real, as quais entram numa relação de dupla troca.

De certo podemos dizer que na imagem-cristal o presente é suspenso em prol de uma conexão direta entre o passado e o futuro, o que nos permite apreender em passado em sua dimensão virtual. Já na imagem-fábula é o próprio presente que se abre ao futuro nos deixando entrever os estados de mudança que o atravessam. Por isso, esta nova imagem mais do que nos oferecer uma indiscernibilidade ela nos faz ver o corpo enquanto um campo de forças, enquanto um campo de intercessão de forças.

Diferentemente do que sugere o termo **interseção**, onde a relação se dá por semelhança, e supõe dois conjuntos fechados (duas unidades) dados de antemão (o que a câmera vê e o que a personagem vê), a **intercessão**, tal como a define Deleuze, se confunde com o próprio processo de constituição de um conjunto, ou se quisermos de uma imagem. Ou seja, enquanto a interseção supõe duas (ou mais) identidades prévias a partir das quais são determinados pontos em comum, estabelecendo uma relação de continuidade entre as partes num Todo unitário; a intercessão produz uma identidade qualquer a partir de um encontro entre diferentes. Um é sempre dois, ou mais: “A criação são os intercessores”²⁵¹.

Quando um cineasta troca as suas ficções pelas ficções de suas personagens reais ele realiza a ficção ao mesmo tempo em que ficcionaliza o real. É esta dupla troca entre ficção e realidade que nos dá a ver a dobra da ficção, a imagem-fábula. É somente quando ele se abre ao real que ela recupera também o seu poder de afetar o real.

De certo modo podemos dizer que com a fabulação Deleuze encontra a operação artista que constitui o processo de subjetivação em Foucault, ou seja, como criação de novos modos de existências, de novas possibilidades de vida. Portanto, o que está em jogo aqui não é traçar a linha do fora, mas “torná-la vivível”. Fazer dela não apenas um horizonte o qual a arte por meio de seus instrumentos visuais e auditivos nos dá a ver e ouvir, mas uma interseção a qual por meio da arte nos é dada viver.

²⁵¹ DELEUZE, G. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*, p. 156

Essa linha é mortal, violenta demais e demasiado rápida, arrastandon-nos para uma atmosfera irrespirável. Ela destrói todo pensamento, como a droga à qual Michaux renuncia. Ela não é mais que delírio ou loucura, como “monomania” do capitão Ahab. Seria preciso ao mesmo tempo transpor a linha e torná-la vivível, praticável, pensável. Fazer dela tanto quanto possível, e pelo tempo que for possível, uma arte de viver. Como se salvar, como se conservar enquanto se enfrenta a linha? É então que aparece um tema freqüente em Foucault: é preciso conseguir dobrar a linha, para constituir uma zona vivível onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar – em suma, pensar. Curvar a linha para conseguir viver sobre ela, com ela: questão de vida ou morte. (...) Dobras e desdobras, é isto sobretudo o que Foucault descobre em seus últimos livros como sendo a operação própria a uma arte de viver (subjetivação).²⁵²

Ora, não é isso que nos proporcionam estes cineastas fabuladores? Se Welles, Duras, Resnais, entre outros, traçaram cada uma à sua maneira a linha do fora, dando a ver essa outra dimensão do tempo, inabitável e irrespirável, o cinema documentário nos mostrou como dobrá-la nos dando a ver a função fabuladora.

Daí a assertiva de Deleuze segunda a qual “a fabulação é essa *estranha* faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro (...) duplo devir”²⁵³. Faculdade ‘não-orgânica’, pois já não é mais subsumida por um eu, ao contrário, é a gênese de constituição de toda subjetividade.

O cinema documentário ao operar essa dobra da ficção sobre si mesma nos deu a ver a fabulação, potência artista que nos convoca, que nos impulsiona a fabricar o sensível a fim de nele habitar. Se Deleuze redescobre a fabulação bergsoniana através do cinema é porque esta máquina nos oferece uma percepção maquínica do real. (É com muito esforço que a submetemos às regras da percepção natural). O que permitiu que experimentássemos não somente um pouco de tempo em estado puro, o que a literatura, a música e a pintura já vinham nos proporcionando a muito, mas que nos instalássemos no interstício inorgânico que atravessa nosso corpo, esse corpo inacabado, e que aí o surpreendêssemos “em flagrante delito de criar lendas”.

²⁵² DELEUZE, G. *Conversações*, p. 138.

²⁵³ Id. *Cinema 2 – A Imagem-tempo*, p. 263.