

3

Perspectivismo do tempo

Le vrai, c'est quoi? Je disais dès le départ le vrai c'est la forme. C'est la forme! Ce que les Grecs appellent éidos, bon, le monde vrai, c'est donc le monde pris dans sa forme.

Deleuze, *Cours Image-Mouvement Image-Temps*, 13/12/1983

A ontologia deleuziana que apresentamos no capítulo anterior, uma ontologia do intensivo, jamais parte das formas, no máximo busca sua gênese. O livro a que nos dedicamos até aqui foi principalmente *Diferença e Repetição*, cujo objetivo principal era denunciar uma imagem dogmática do pensamento baseada na representação e no julgamento, que partia das identidades e hierarquizava a diferença sob a identidade e a negação. Tentamos, então, compreender o conceito de perspectivismo em Deleuze como fundamentado em uma diferença diferenciante e não submetido às formas e identidades e conseqüentemente à representação.

Neste capítulo, tentaremos compreender a relação entre o perspectivismo em Deleuze e o conceito de Imagem que este busca em Bergson e, a partir daí, usando a arte (especialmente o cinema), fazer surgir o que o filósofo chamou ele mesmo de perspectivismo do tempo.

O cinema ocupa um espaço de destaque na obra de Deleuze. No último parágrafo de *Imagem-tempo*, Deleuze escreve:

Os conceitos do cinema não são dados no cinema. E, no entanto, são conceitos do cinema, não teorias sobre o cinema. Tanto assim que sempre há uma hora, meio-dia ou meia-noite, em que não se deve mais perguntar 'o que é o cinema?', mas 'o que é a filosofia?'. O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual. (Deleuze, *Imagem-tempo*, p. 332).

Em *Imagem-Tempo*, na companhia do primeiro livro da série sobre o cinema, *Imagem-Movimento*, teremos o exercício de uma ontologia das imagens,

baseada especialmente em Bergson, em que uma problemática do perspectivismo do tempo se insinua.

O cinema, assim, parece se situar em um ponto equidistante entre a arte e a filosofia: Deleuze aqui e ali afirma sempre que “a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos”⁶⁶, enquanto a arte cria afetos e perceptos: “o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá”⁶⁷. Deleuze falará também de conceitos do cinema. Em seus cursos sobre cinema, em Vincennes, ele sempre lembrava que não existem conceitos afastados de afetos e perceptos.

Deleuze tira de Nietzsche a ideia de que é dever da filosofia encontrar novos meios de expressão, não-filosóficos. E Nietzsche e Deleuze não falam apenas do estilo, quando falam em meios de expressão, mas também de novos domínios; o cinema é um deles, apesar de Nietzsche, claro, não tê-lo conhecido. “A filosofia precisa de *uma não-filosofia que a compreenda, ela precisa de uma compreensão não filosófica*, como a arte precisa da não-arte e a ciência da não-ciência”⁶⁸.

Para Deleuze, o cinema oferece uma imagem do pensamento privilegiada em virtude de seu próprio caráter maquínico. O ponto de partida de Deleuze em suas considerações sobre esse caráter privilegiado será o prefácio e o primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, de Henri Bergson.

O que é uma imagem? Bergson propõe o conceito de imagem como indissociável do movimento. Mais ainda, ele propõe uma fórmula das mais originais na história da filosofia: imagem igual a matéria igual a movimento. Até o início do século XX, a filosofia trabalhava com a dualidade imagem-movimento, entendendo a imagem como interior à consciência e o movimento como parte do corpo. Bergson, assim como a fenomenologia, ataca esta separação entre consciência e corpo. Porém, Bergson e a fenomenologia, de forma diferente. Enquanto a fenomenologia dirá que ‘toda consciência é consciência de algo’, para

⁶⁶ *O que é a filosofia?*, p. 8. Deleuze, além de afirmar que a filosofia é criadora de conceitos, diz, aqui à guisa de esclarecimento, que os conceitos não são realidades abstratas, eternas, fora do tempo, ao modo das ideias platônicas. O conceito “sempre tem uma história” (p. 23), o que quer dizer que está inscrito no tempo, que corresponde a um problema criado num dado momento. E que todo filósofo se inspira nos seus predecessores (arte na qual Deleuze é mestre) retomando seus conceitos, que jamais surgem do nada. Embora os conceitos sejam criações, eles não são criados do nada.

⁶⁷ *O que é a filosofia?*, p. 207.

⁶⁸ *O que é a filosofia?* P. 257, grifo original.

Bergson, segundo Deleuze, “toda consciência é algo”⁶⁹. Deleuze chama este pensamento, que opera uma mudança muito mais radical que a da fenomenologia, de “um estranho universo que se poderia chamar cinematográfico”⁷⁰. A consequência da compreensão bergsoniana de imagem será o fim da dualidade consciência-corpo.

Segundo a ontologia bergsoniana, o que existe são imagens-movimento, somente imagens-movimento. “Um universo de imagens-movimento. As imagens-movimento são o universo”⁷¹.

A imagem é o que atua e tem reações, atua sobre outras imagens e responde a ações de outras imagens. Imagem, na ontologia de Bergson, é o que aparece, e o que aparece está em movimento. O que existe, portanto, são imagens-movimento⁷². Em Bergson, as imagens não são suporte de ação e reação. Elas são literalmente ação e reação, ou melhor, ação e reação são imagens. Imagem é o que vibra. Substitua as palavras como preferir: imagem, movimento e matéria.

Em resumo, Bergson nos propõe que não existe a coisa e nem mesmo a consciência (ao contrário da fenomenologia, que, mesmo modificando esses conceitos, os preserva)! Apenas imagens, eis o universo, apenas movimento. Bergson está aqui claramente dialogando com a física contemporânea, que nos diz que a matéria possui três estados, sólido, líquido e gasoso, que nada mais são do que movimentos moleculares diferentes, vibrações diferentes. Corpos, cérebros e até a consciência não deixam de ser vibrações, movimento. Quanto ao estatuto da extensão, é o próprio Deleuze quem responde: “...o extenso está na matéria e não a matéria no extenso”⁷³.

Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens⁷⁴ percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza (...). No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de

⁶⁹ Curso em Vincennes, 5/1/1981. Tradução minha.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² A expressão “imagem-movimento” não se encontra em Bergson, tendo sido concebida por Deleuze.

⁷³ Curso em Vincennes, 5/1/1981. Tradução minha. Lembremos, neste aspecto, de Leibniz, explorado no capítulo anterior.

⁷⁴ Para Bergson, as imagens não são apenas percebidas pela visão. Mas por todos os sentidos.

dentro, mediante afecções: é o meu corpo. (Henri Bergson, *Matéria e Memória*, p. 11)

Meu corpo é uma imagem ao redor da qual se ordenam outras imagens; é um centro de ações. Se meu corpo parece possuir um estatuto diferente em relação às outras imagens, é simplesmente porque eu posso ter experiências através das afecções que me fazem vibrar; mas de forma alguma a imagem que eu sou difere em natureza das demais imagens.

Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. Mas de que modo meu corpo em geral, meu sistema nervoso em particular engendrariam toda a minha representação do universo ou parte dela? Pode-se dizer que meu corpo é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra. Se é matéria, ele faz parte do mundo material, e o mundo material, conseqüentemente, existe em torno dele e fora dele. Se é imagem, essa imagem só poderá oferecer o que se tiver posto nela, e já que ela é, por hipótese, a imagem de meu corpo apenas, seria absurdo querer extrair daí a imagem de todo o universo. Meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é portanto um centro de ação; *ele não poderia fazer nascer uma representação*.⁷⁵ (Bergson, *Matéria e Memória*, p. 14)

O cérebro, uma imagem entre outras imagens, não é local da consciência enquanto formadora de representações, mas um intervalo⁷⁶. O corpo, e eis a originalidade de Bergson, não é onde se dão representações, mas um centro de ações. As imagens não são fabricadas no cérebro, este não cria nada, apenas responde com movimentos os movimentos recebidos. Mais uma vez, imagem é movimento, ou melhor, ação e reação. Imagens não provocam movimentos, não nos forçam a agir; elas são, elas mesmas, movimento.

E para completar o terceiro termo da equação, Bergson nos esclarece sobre a matéria: “Chamo de *matéria* o conjunto de *imagens*, e de *percepção da matéria* essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, *meu corpo*”⁷⁷. Matéria, nessa relação de igualdade entre os termos, é

⁷⁵ Grifo original.

⁷⁶ Intervalo entre a ação e a reação de meu corpo, sendo parte do aparelho sensório-motor. Este intervalo, este retardamento na resposta é nossa escolha de reação. Poderíamos dizer que o cérebro indica um ser ‘retardado’.

⁷⁷ Grifos originais. Henri Bergson, *Matéria e Memória*, p. 17.

o universo de imagens-movimento na medida em que são ações e reações umas em relações às outras (Deleuze, Curso de Vincennes, 5/1/1981). Em Bergson, assim, temos novos conceitos de imagem, matéria e movimento. Uma imagem não se reduz a algo que se vê, mas é qualquer coisa que se move ainda que eu não as veja. A imagem está, desta forma, dissociada da minha percepção. Bergson desfaz o conceito clássico de imagem; o conceito que a história da filosofia herda de Platão, da imagem como cópia (imperfeita) de um modelo inteligível. Em Bergson, na imagem (matéria ou movimento), “il n’y a jamais rien de caché”⁷⁸. A imagem não tem menos realidade que o conceito, não é uma reprodução degradada do conceito. Ao contrário, o conceito é que perde realidade em relação à imagem, por não dar conta de toda a heterogeneidade intrínseca à imagem⁷⁹.

Mas nossa análise do conceito de imagem em Deleuze (assim como em Bergson) não estará completa se não entendermos um outro conceito bergsoniano, o de duração. Deleuze, em *Imagem-Movimento*, faz referência à terceira tese de Bergson em *A Evolução Criadora*, da seguinte forma:

Se tentássemos oferecer dela uma fórmula brutal diríamos: não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime algo mais profundo que a mudança na duração ou no todo. Que a duração seja mudança, faz parte da sua própria definição: ela muda e não para de mudar. (...) O movimento é uma translação no espaço. Ora, cada vez que há translação de partes no espaço há também mudança qualitativa num todo. (Deleuze, *Imagem-Movimento*, p. 13)

O que muda qualitativamente é o Todo, a duração. E o Todo é um conjunto infinito de relações. “A duração ou o todo, realidade espiritual que não para de mudar segundo suas próprias relações”⁸⁰. Isso nos permite compreender a tese do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*: “1) não há apenas imagens instantâneas, isto é, cortes imóveis do movimento; 2) há imagens-movimento que são cortes móveis da duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, para além do próprio movimento...”⁸¹.

Deleuze faz surgir, a partir de Bergson, dois tipos de imagens: as imagens-movimento e as imagens-tempo. A diferença entre elas é que as primeiras são

⁷⁸ Deleuze, Curso em Vincennes, 5/1/1981.

⁷⁹ “La thèse bergsonienne est donc en ce sens radicale: il y a plus de réalité dans l’image que dans l’idée”. Alain Ménil, *L’Écran du temps*, p. 36.

⁸⁰ Deleuze, *Imagem-Movimento*, p. 16.

⁸¹ Deleuze, *Imagem-Movimento*, p. 17.

imagens indiretas do tempo (subordinado ao movimento) enquanto as outras são imagens diretas. Desse modo, não é mais o tempo que depende do movimento, como acreditava Aristóteles (é através do movimento que ele pensa o tempo), mas o contrário (temos o tempo para assim pensar o movimento): tempo fora do eixo.

A imagem-movimento é o que Deleuze chama de ‘esquema sensório-motor’ (percepção-reação motora, e, entre os dois, o intervalo que me faz agir, o cérebro). No cinema, é a montagem que nos faz ver este esquema de ações e reações (o esquema sensório-motor) que formam o Todo de um filme. Porém, a montagem pode também evitar mostrar ações e reações e pôr em evidência o intervalo entre estas imagens (as imagens-movimento), destacando desconexões entre elas, como se não houvesse ligações entre ações e reações: é a imagem-tempo, o tempo como unidade ou totalidade.

E assim Deleuze vai montando uma ontologia das imagens a partir de Bergson e do cinema. A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (apesar da ‘rarefação’ deste, como Deleuze lembra sempre em *Imagem-Tempo*), mas sim a inversão da relação de subordinação, ou seja, não é mais o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. Mas se a imagem-movimento e a imagem-tempo se distinguem por suas diferentes relações com o tempo, como pensar o espaço? Tradicionalmente, o movimento é considerado como temporal e espacial, algo se move em espaços e tempos dados. Mas, apoiando-se em Bergson, Deleuze recusa esta concepção de movimento que divide-o em uma série de instantes imóveis. O cinema não é uma série de fotogramas⁸², mas uma arte do Tempo puro (ou seja, não-espacializado⁸³). Entre *Cinema 1 (Imagem-Movimento)* e *Cinema 2 (Imagem-Tempo)*, Deleuze nota uma ‘rarefação’ progressiva do espaço no cinema considerando-o cada vez menos como uma arte do visível e cada vez mais como uma arte do tempo (e tornando a estrutura do tempo ‘visível’).

Esta transição é importante para a ontologia deleuziana das imagens e tem repercussões no seu pensamento sobre o perspectivismo. Com a imagem-movimento temos presente ainda uma concepção do movimento que subordina o tempo a um processo que ocorre no espaço. Poderíamos dizer que, como ponto de vista, a imagem-movimento faz variar a posição relativa dos objetos no espaço.

⁸² Antecipando assim o cinema digital.

⁸³ Idem.

Quanto à imagem-tempo, em relação com o todo, ela exprime uma mudança absoluta: embora as posições estejam no espaço, o todo que muda está no tempo. A imagem pura do tempo ‘pensa’, portanto, sem qualquer referência à extensão.

Deleuze dirá que o que caracteriza a imagem-movimento é o tempo cronológico, que se desenvolve em relação com o espaço do mundo. Mas a imagem-tempo se caracteriza por um tempo não-cronológico, tempo puro. Um é o tempo mensurável em relação ao movimento, tempo espacializado, o outro é um tempo puro, jamais representável, mas tornado presente.

Por exemplo, longe da referência espacial, Deleuze analisa o cinema de Orson Welles de um ponto de vista temporal. O filósofo diz que será função da profundidade de campo na fotografia do cineasta inverter a subordinação do tempo ao movimento, exibindo o tempo por si mesmo:

Duplicando a profundidade com grandes angulares, Welles obtém as grandezas desmedidas do primeiro plano somadas às reduções do plano do fundo que com isso adquire ainda mais força; o centro luminoso fica ao fundo, enquanto massas de sombra podem ocupar o primeiro plano, e violentos contrastes podem riscar o conjunto; os tetos tornam-se necessariamente visíveis, seja na manifestação de uma altura desmedida, seja, ao contrário, num esmagamento segundo a perspectiva. O volume de cada corpo extravasa este ou aquele plano, mergulha na sombra ou sai dela, e expressa a relação desse corpo com os outros situados na frente ou atrás: uma arte das massas. É agora que o termo de “barroco” convém literalmente, ou o de neoexpressionismo. Nessa liberação da profundidade que agora domina todas as outras dimensões devemos ver não apenas a conquista de um contínuo, mas o caráter temporal desse contínuo: é uma continuidade de duração que faz com que a profundidade desencadeada seja tempo, e não espaço⁸⁴. Ela é irredutível às dimensões do espaço. Enquanto a profundidade permanecia presa na simples sucessão dos planos paralelos, ela já representava o tempo, mas de maneira indireta, que a mantinha subordinada ao espaço e ao movimento. A nova profundidade, ao contrário, forma diretamente uma região de tempo, uma região de passado que se define pelos aspectos ou *elementos óticos*⁸⁵ tirados dos diferentes planos em interação. É um conjunto de ligações não-localizáveis, sempre de um plano a outro, que constitui a região de passado ou o contínuo de duração. (Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 132-133)

Em *Imagem-Movimento*, Deleuze mostra como a profundidade do campo cria uma unidade da imagem a partir de diferentes planos no sentido espacial do termo: primeiro-plano, plano-aberto, etc. Em *Imagem-Tempo*, a profundidade vira

⁸⁴ Em nota, neste exato ponto do livro, Deleuze lembra que “...Bergson e Merleau-Ponty mostraram como a ‘distância’ (*Matéria e Memória*, capítulo 1) e a ‘profundidade’ (*Fenomenologia da Percepção*) eram uma dimensão temporal”.

⁸⁵ Grifo original.

um conceito temporal, o ‘cristal do tempo’⁸⁶. O que está em jogo é a espacialidade ou a temporalidade do plano. E por que o cinema desdobrou as imagens-movimento em imagens-tempo? Para denunciar a circulação dos clichês⁸⁷, tão comum então (e sempre...) na televisão. Os clichês são base do “já-dado” e fonte da representação, além de cimento do real e inimigos das diferenças puras. Deleuze está aqui empenhado num claro combate, o de tornar visível o que não é sensível nos clichês: o tempo. E, filosoficamente, desse modo ele caminha do perspectivismo espacial das artes e arquitetura renascentistas para o perspectivismo temporal da imagem-tempo do cinema.

Dito de outro modo, o que Deleuze nos parece estar fazendo aqui (em *Imagem-Tempo*) é atualizar seu pensamento da diferença encontrado em *Diferença e Repetição*: o antes e o depois na edição de imagens deixam de ser sucessão cronológica para se tornarem passagem de uma potência a uma potência superior (o que aumenta a potência de vida). O tempo devém força. E o tempo como força nos obriga a colocar em crise a representação e seu representado, o mundo real, a noção de verdade, além da distinção mundo interior-mundo exterior.

Se considerarmos a história do pensamento, constatamos que o tempo sempre pôs em crise a noção de verdade. Não que a verdade varie conforme as épocas. Não é mero conteúdo empírico, é a forma, ou melhor, a força pura do tempo, que põe a verdade em crise. (Deleuze, *A Imagem-tempo*, p. 159)

Resulta disto um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum “cada um com a sua verdade”, uma variabilidade⁸⁸ que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis⁸⁹, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros. 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 indecidíveis entre o verdadeiro e o falso. O

⁸⁶ Esclarecendo de maneira muitíssimo breve, e baseando-se apenas em *Imagem-Tempo*: para Deleuze, como diz Zourabichvili em seu *Vocabulário Deleuze*, o abandono do par real-imaginário pelo de atual-virtual, mais uma vez baseando-se em Bergson. Mais uma vez abandonando a extensão em prol da temporalidade. Atual e virtual não cessam de se intercambiar e de correr um atrás do outro, “distintos mas indiscerníveis”. O desdobramento do real é assim um desdobramento do tempo.

⁸⁷ Estes serão também analisados em *Lógica da Sensação*, confrontando a obra de Bacon à pintura acadêmica.

⁸⁸ Este tema será mais bem explorado no próximo capítulo.

⁸⁹ Deleuze citara Leibniz no parágrafo anterior como alguém que colocara em pausa a crise da verdade e não como alguém que a solucionara.

homem verídico morre, todo modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração. Não falamos ainda do autor essencial a esse respeito: é Nietzsche, que substitui, sob o nome de “vontade de potência”, pela potência do falso a forma do verdadeiro, e resolve a crise da verdade, quer resolvê-la de uma vez por todas, mas em contraposição a Leibniz, em proveito do falso e de sua potência artística, criadora... (*A Imagem-tempo*, p. 161)

A potência do falso como crise da verdade, da representação, surge como um perspectivismo do tempo, da “força pura do tempo”. O pensamento deixa de ser uma pesquisa, uma procura pela verdade. Como diz Zourabichvili em *Deleuze, une philosophie de l'événement*, “Deleuze porte le diagnostic suivant: la philosophie a beau reconnaître dans la vérité un élément indépendant de la pensée, elle intériorise⁹⁰ le rapport et postule que pensée et vérité sont dans une relation intime et naturelle” (p. 7). A relação entre pensamento e verdade só pode deixar de ser essa quando o tempo não é concebido como cronológico e assim vários presentes passam a ser pensáveis simultaneamente; e isso o cinema da imagem-tempo mostrou-nos inúmeras vezes. Ora, presentes simultâneos impossíveis, não podem coexistir logicamente no mesmo mundo. Mas a narrativa da potência do falso faz com que os presentes impossíveis coexistam simultaneamente através do que Deleuze define em *A Imagem-Tempo* como “alternativas indecíveis entre verdadeiro e falso”⁹¹. O julgamento que decidia entre o verdadeiro e o falso cede lugar à potência do falso, que impõe a indecidibilidade. Indecibilidade porque os diferentes mundos – os diferentes passados e os presentes impossíveis – pertencem ao mesmo universo. Desaparece o princípio de não-contradição e a introdução do fator temporal, enquanto devir, modifica a concepção da verdade.

O tempo simplesmente cronológico não permite a coexistência de mundos impossíveis. É preciso que o tempo seja heterógeno (não sucessivo, multidimensional, intensivo) e assim a narração deixa de ser verídica e passa a ser falsificadora. Essa heterogeneidade não é uma variação subjetiva, mas uma ligação desconectada e não-cronológica. Deleuze identifica na *Nouvelle Vague* o

⁹⁰ Grifo original.

⁹¹ Em *Conversações*, Deleuze nos fornece as seguintes definições: “A potência do falso é o tempo em pessoa, não porque os conteúdos do tempo sejam variáveis, mas porque a forma do tempo como devir põe em questão todo modelo formal de verdade (...) O real e o irreal são sempre distintos, mas a distinção entre os dois nem sempre é discernível; existe o falso quando a distinção entre o real e o irreal não é mais discernível. Porém, precisamente, quando há falso, o verdadeiro, por sua vez, não é mais decidível. O falso não é um erro ou uma confusão, mas uma potência que torna o verdadeiro indecível” (p. 84-85).

cinema que explora a potência do falso, quando os personagens não são indivíduos que têm suas próprias determinações psicológicas, mas lugares de divergências. Um ‘falsário’ é um ser múltiplo, ou como diz Rimbaud, citado por Deleuze⁹², Je est un autre. A Nouvelle Vague rompe com a forma da verdade em favor da potência da vida. Para Deleuze, a noção de potência é dinâmica e incorpora a própria definição de tempo, ao contrário da noção de forma, sempre igual a si mesma, Eu = Eu; mais uma vez, a introdução do fator temporal pondo em xeque o princípio de identidade e o de não contradição. Enquanto a verdade explora o em si, o imutável, o falso (a potência de) pensa a metamorfose. Além disso, a verdade, ao se colocar em uma instância longe da vida (fazer corresponder os objetos a uma realidade preexistente), superior, estrutura o julgamento da vida, enquanto o falso participa de toda ação e paixão, toda mudança (ou seja, a vida ela mesma; não há modelo para a vida, ela é a imanência absoluta).

A vida é autocriação e o artista é o criador de verdade, pois a verdade não é descoberta, achada ou reproduzida, mas criada. A única verdade é a criação do novo.

Vai ficando claro que toda a reflexão de Deleuze sobre a verdade, o julgamento e a representação deve necessariamente partir da noção de tempo; é também o que ele irá fazer com o conceito de perspectivismo, inseri-lo na reflexão sobre o tempo, a partir da potência do falso. Não estamos dizendo que toda a ontologia deleuziana anteriormente discutida (especialmente em *Diferença e Repetição*) não partia da noção de tempo, muito pelo contrário. Mas ele utilizará o cinema (especialmente o conceito de imagem-tempo) para desdobrar o próprio pensamento. Tudo o que existe, que se manifesta e pode ser visto, se encontra na imagem, de modo que a univocidade do Ser se encontra com a imagem-tempo.

Por fim, é importante sublinhar que com o surgimento da noção de imagem-tempo, o conceito de movimento necessita sofrer uma alteração: o movimento perde seu centro, torna-se descentrado, ou, nas palavras de Deleuze, aberrante. Isto porque o tempo é agora transformação, metamorfose, e não mais evolução cronológica ou desenvolvimento⁹³. O tempo, como já vimos⁹⁴, é força, é

⁹² Por exemplo, no curso *Vérité et temps*, de 17/04/84.

⁹³ Evolução cronológica ou desenvolvimento como a espacialização, a objetificação do tempo ou a sucessão de presentes. E o que o pensamento hegemônico imediatamente faz com todo espaço?

Coloca cercas, identifica e se apropria dele, congelando-o como imutável.

⁹⁴ P. 48.

o que faz passar de uma potência a uma potência superior e não o desenvolvimento cronológico de um antes e um depois. Desenvolvimento, evolução cronológica versus aumento de potência de vida. Mais potência de vida significa aumento de capacidade de percepção, ou perspectiva do tempo. A força do tempo é o que nos faz aumentar ou diminuir uma potência de vida.

Aprofundaremos essa ‘aberração’ a seguir.

O platonismo surge como um combate ao perspectivismo. A verdade só pode ser encontrada no mundo das Ideias, no mundo das formas. O mundo empírico (o mundo das cópias) é o mundo onde encontramos as perspectivas: o artesão constrói uma mesa a partir de seu ponto de vista, com dimensões e materiais que nada mais são do que uma perspectiva da forma ideal (a coisa nada mais é do que uma perspectiva). Este embate entre o perspectivismo e a verdade, que será aprofundado adiante, é destacado por Deleuze, a partir do confronto com o tempo, em um dos seus cursos sobre Cinema em Vincennes nos anos 1981, 82, 83 e 84.

A verdade volta a entrar em crise desde que se confronte com o tempo, mas é alguma coisa da ordem da moral que força esse confronto com o tempo. Voltarei a partir de uma primeira proposição: a verdade, que é a verdade? Eu dizia desde o início, a verdade é a forma! É a forma! O que os gregos chamam de *éidos*, bom, o mundo verdadeiro, é portanto o mundo tomado em sua forma. Observe-se que me dou conta de que o mundo é uma forma, se o mundo não tem forma, evidentemente, é porque a noção de verdade pode até mesmo levantar-se? Claro que não! Lembremos que desde o início partimos da hipótese de uma forma do verdadeiro. Se não há forma, também não haverá problema. Bom, mas a forma é exatamente o que? O *éidos*, também posso dizer o conceito. À primeira vista, dou uma definição muito concreta, se é assim que vocês querem, mas isso estaria “fora” de perspectiva. É o “sem” perspectiva. É o fora de perspectiva. (Curso Cinema – 13/12/83)

A forma é exatamente o que não tem perspectiva. Um objeto sensível só pode ser visto, por exemplo, um cubo, através de uma perspectiva, “o percepto é perspectivista”⁹⁵. Só se pode ter uma ideia dos seis lados de um cubo simultaneamente, através do conceito de cubo: quando pensamos um cubo,

⁹⁵ Curso Cinema – 13/12/83.

pensamos a forma de um cubo e seus seis lados. Como fica claro no parágrafo destacado acima, que a verdade é sem perspectiva. Mas desafiar a verdade é algo insuportável para o “homem verídico”, conforme diz Nietzsche⁹⁶.

Como vimos, na aula de 13/12/83, Deleuze afirma que o platonismo, a partir da interpretação de Nietzsche, é o combate ao perspectivismo. Para Platão, Ideia (cujas raiz etimológica vem de éidos) é o que é algo, nada mais do que algo é. As coisas, no mundo das formas ideais, são apenas o que elas são, não podem ser nada a mais. Assim, a Ideia de cadeira não pode ser verde, azul ou qualquer outra cor; grande, pequena, de madeira ou ferro. Nada mais pode ser acrescentado à Ideia de alguma coisa: ela só pode ser o que ela é. O mundo das Ideias, ou mundo inteligível, é o mundo das verdades, eternas e imutáveis, acessível apenas através da inteligência. Jamais toparemos por aí com a Ideia de cadeira.

O mundo das formas verdadeiras é o mundo onde as coisas são o que elas são. É o mundo sem perspectiva, o mundo sem ponto de vista. Assim nasce a filosofia com Sócrates e Platão, para enfrentar o ponto de vista, para isolar o mundo das formas verdadeiras, da Ideia.

Platão, mais uma vez, dirá que o nosso mundo, corruptível, é o mundo das cópias das Ideias, aparências em oposição à verdade, o mundo onde nascem os pontos de vista. Um carpinteiro, para construir uma mesa, busca reproduzir um modelo ideal, verdadeiro; mas sua cópia precisa ser feita de madeira ou metal, precisa ser preta ou branca, grande ou pequena; portanto, terá necessariamente um conjunto de perspectivas. A mesa ideal é sem perspectiva, mas a mesa produzida é um conjunto de perspectivas. Platão, curiosamente, cria o mundo sem perspectiva, o Mundo das Ideias e, ao mesmo tempo, admite o mundo das aparências, o mundo da multiplicidade de perspectivas, o mundo onde as coisas não são apenas aquilo que elas são.

Platão, sempre genial, vai ainda mais longe, conforme vamos seguindo Deleuze no Curso Cinema de 83-84: quem avalia a boa ou má relação da cópia com o seu modelo não é o fabricante da mesa, mas quem a usa, o homem verídico, ou de acordo com Sócrates, o homem da ciência do uso. E, conclui Deleuze, o homem da ciência do uso, aquele que entende, é o amigo do saber, o philos, o filósofo, aquele que pressupõe o mundo verdadeiro e está em constante

⁹⁶ Nietzsche perguntaria: qual a perspectiva daquele que quer pensar fora da perspectiva?

confronto com o falsário, o sofista (perseguido por toda parte na vasta obra platônica, especialmente no diálogo *O Sofista*). Neste livro, Platão ainda denuncia os simulacros através do exemplo das colunas dos grandes templos gregos. Na construção dessas colunas, além do ponto de vista do artista, é ainda levado em conta o ponto de vista do espectador, já que as colunas são feitas com diâmetros maiores no alto para compensar a deformação produzida pelo ponto de vista do observador. Sem esta compensação, veríamos uma coluna maior na base e menor no alto. Portanto, os simulacros são coisas que incluem em si perspectivas, algo abominável para um homem verídico. Estas são o simulacro, o falso, o que contém a própria perspectiva na relação com o observador. Se na cópia tínhamos uma perspectiva externa⁹⁷, agora, no simulacro, temos uma perspectiva interna, própria, que faz o sofista rir (lembramos-nos da gaia ciência⁹⁸ de Nietzsche).

Como já havia feito com o conceito de Ideia⁹⁹, Deleuze ‘captura’ mais um conceito platônico, desta vez o de imagem (com uma rica variante bergsoniana), que também deriva do grego *éidos* (portanto Ideia e imagem têm uma raiz etimológica comum). Na ontologia deleuziana¹⁰⁰, a imagem ganha uma função primordial, em que o homem verídico cede lugar ao falsário e quem ri por último não é o filósofo, mas o sofista.

Saltemos da Grécia Antiga para a Modernidade Europeia. Michel Serres, no livro *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, defende que no fim do século XVI ocorre uma mudança fundamental em todos os domínios do pensamento: a descoberta do infinito. Para a filosofia, a primeira consequência é o abandono da noção de centro. Não se acha mais um centro do mundo ou do universo, não há mais centro nas matemáticas, na física. O centro era como um ponto de equilíbrio, o que os gregos chamavam de ‘essência’. O centro enquanto essência, ponto de equilíbrio.

O século XVII foi atravessado por uma grave crise. Serres diz que a tarefa do homem moderno, não achando mais um centro do mundo, será mudar o conceito de centro. É o que Deleuze chamaria de uma desterritorialização do homem – buscando novos territórios. No Renascimento, Serres afirma, a essência,

⁹⁷ Desenvolveremos a diferença entre as perspectivas interna e externa a seguir.

⁹⁸ Sobre o homem verídico, a principal referência na obra de Nietzsche é a *Gaia Ciência*.

⁹⁹ Ver nota 2.

¹⁰⁰ Não entraremos aqui no tema, portanto para aprofundar a discussão sobre essência e aparência, modelo, cópia e simulacros, as principais referências na obra de Deleuze são *Diferença e Repetição* e *Lógica do Sentido*.

este centro de equilíbrio, dará lugar ao ‘ponto de vista’, primeiro nas artes plásticas, na arquitetura e nas ciências. O ponto de vista é que dará uma ordem às coisas, ordenando o ‘novo’ mundo. O ponto de equilíbrio, que era um ponto central, essencial, passa a ser ponto de vista, o ponto que encontrará o ordenamento perdido. Dois filósofos-matemáticos, Pascal e Leibniz, ajudam a desenvolver então uma geometria projetiva. Segundo Serres, esta geometria se apodera dos estudos dos problemas das seções cônicas. A seção cônica é uma figura sem centro de equilíbrio e cujo vértice se assemelha à visão de um olho. É o ponto de vista. O espaço euclidiano dá lugar ao espaço projetivo; o espaço finito do círculo (e seu centro de equilíbrio) dá lugar ao espaço infinito das parábolas, hipérbolas e seus pontos variantes.

Deleuze gosta da tese de Serres e a leva adiante no curso em Vincennes de 3/05/1983. Lá ele diz que Proust, um excelente aluno de filosofia, devia ser apaixonado pelas ideias de Leibniz, pela geometria projetiva em geral e particularmente pela teoria de ponto de vista, porque concebe a arte exatamente como a teoria de ponto de vista.

Tanto em Leibniz quanto em Proust, o ponto de vista não preexiste na natureza. Deleuze dá exemplos: a parede amarela de Vermeer é um ponto de vista. As cores em Van Gogh são pontos de vista. O tom acima destas cores é um instalar-se no ponto de vista. O que Deleuze quer aqui é diferenciar ponto de vista (um perspectivismo interno) de coisa vista (perspectivismo externo de um mundo já-dado), tal e qual a perspectiva interna (os simulacros) das colunas gregas. Ponto de vista como criação de mundo.

E Proust escrevia sobre o tempo. Para Deleuze, sua obra era o cruzamento do eterno com a temporalidade humana, uma maneira de compreender a eternidade e de viver o tempo. Esta maneira de viver o tempo é o ponto de vista. Não é o tempo que é interior a nós, mas nós é que estamos dentro do tempo. A mesma frase pode ser reescrita com a expressão ‘ponto de vista’ no lugar da palavra ‘tempo’. Nós é que estamos no interior do tempo, no ponto de vista e não o contrário. Em Proust, e assim Deleuze termina sua aula do dia 3 de maio de 83, as personagens não são essências, são perspectivas temporais. A essência, para desgosto do platonismo, se converteu em ponto de vista. E o ponto de vista é agora tempo, criação de mundo.

Após nos encontrarmos com Bergson, Platão, Leibniz, Nietzsche e Proust, estamos prontos para avançar com Deleuze em direção ao perspectivismo do tempo com mais cuidado. Deleuze, sempre no curso de Vincennes, mas agora na aula de 10/01/84, aprofunda o que significa estarmos no interior do tempo e do ponto de vista e não o contrário. Para isso, ele fará uma bifurcação no conceito de ponto de vista, explicando melhor a diferença entre perspectivas externas e internas. Agora, será claro e direto, desdobrando todo o seu pensamento sobre o perspectivismo que encontramos em *Diferença e Repetição*: as perspectivas externas – ou orgânicas, das formas orgânicas - não põem em questão o problema da verdade. Apenas as perspectivas internas, temporais, estas sim, são potências do falso, desarmando o conceito de verdade.

O próprio ponto de indiscernibilidade é a perspectiva interna. Nós nos declaramos perspectivistas. Nietzsche não para de se declarar perspectivista. O que quer dizer isso? Nossa situação é tal que vemos as coisas sempre de um certo ponto de vista, sob uma perspectiva, evidentemente não, porque isso seria uma platitude. Ainda que isso conte. Mais exatamente, dizer: vemos as coisas de um determinado ponto de vista, sob uma perspectiva. Por exemplo, vejo uma mesa sob uma perspectiva, qualquer que seja o ponto de vista que me situe, puxa vida, é sempre um ponto de vista. Nunca tenho um ponto de vista de cima da mesa, são sempre exclamações, nunca platitudes, há análises belíssimas lá de cima, é a condição da percepção natural. Isso, isso nunca pôs em questão o conceito de verdade, por que? Porque se trata de perspectivas externas, exatamente, é mesmo o que nos permite circular em torno da coisa, mudar de perspectivas. Como diz o outro, vejo sempre as coisas de perfil, muito bom. Trata-se do estatuto da percepção natural. Bem longe de por em questão o conceito de verdade, é uma dimensão do conceito de verdade. De fato, é o que eu chamaria uma perspectiva orgânica. E é precisamente a possibilidade da necessidade de mudar perpetuamente de perspectiva orgânica que leva a uma “sem perspectiva”, que é o modelo supra-orgânico.

(Deleuze, Curso Cinema - 10/01/84)

Na sua linguagem de aula para uma sala de mais de duzentos alunos, dos quais ele não conhecia a maioria, nada sabendo sobre a formação deles, Deleuze vai explicando que o conceito é sem perspectiva, enquanto o percepto é sempre submetido a uma perspectiva. O conceito de cubo é sem perspectiva, o cubo percebido é sempre uma perspectiva extrínseca. Podemos pensar as seis faces do cubo, jamais percebê-las de uma vez só. “Mais les ‘perspectives externes’ de la perception et le ‘sans perspective’ du concept renvoient l’un à l’autre, se

cautionnent l'un, l'autre dans le concept de vérité, et sous la forme organique du vrai”¹⁰¹. Surpreendentemente Deleuze liga a ausência de perspectiva à perspectiva externa através do conceito de verdade, do mundo das formas verdadeiras, apoiado na sua ontologia das imagens (Bergson), na potência do falso (Nietzsche) e na noção de ponto de vista como diferente da coisa vista (Leibniz). A ausência de perspectiva e a perspectiva externa se unem por se basearem ambas numa forma, a forma da verdade, o mundo real, o dado. Deleuze está agora pronto para falar de um perspectivismo temporal, interno, ou, como ele mesmo chamará, “perspectiva depravada”.

Quando falo de uma formação, cristalina, trata-se de uma perspectiva interna. Vamos dar-lhe um nome, que tenha nos agradado, derivado simultaneamente da crítica de arte e também de Melville, é uma perspectiva “depravada”. Quer dizer, uma perspectiva que faz parte do conjunto ou do sistema, faz parte, ainda, da formação sobre a qual se exerce. Pode parecer evidente que toda arte – seja a pintura, mas igualmente a arquitetura procede de perspectivas depravadas, ou seja, o sistema inclui a perspectiva. Uma mesa de pintura apresenta uma perspectiva interna em relação ao sistema. Você não dá voltas em torno da mesa de pintura, há evidências grosseiras, e a arquitetura voltada para o belo se faz em três dimensões. Também ela implica uma interioridade da perspectiva sobre o próprio conjunto arquitetural; seguramente você poderá vê-lo de fora e dar voltas em torno dele, mas o interessante são as perspectivas internas a partir do sistema de três dimensões. E lá você tem tipicamente perspectivas que não podem ser outra coisa além de perspectivas depravadas. (Curso Cinema – 10/01/1984)

Uma perspectiva depravada é um ponto de vista que faz parte da formação do conjunto, do sistema de relações. Ela é interna; se fosse externa, isso não traria qualquer interesse. Deleuze esclarece a seguir: as perspectivas externas ainda são possíveis, mas o que interessa são as perspectivas internas¹⁰².

Nas duas últimas citações do curso de 10/01/84 acima, Deleuze começa tratando a perspectiva interna como ponto de indiscernibilidade, na primeira, e de formação cristalina, na segunda. Pela ordem: ponto de indiscernibilidade é um circuito entre o real e o irreal¹⁰³ (o imaginário), um atrás do outro, um refletido no outro em volta deste ponto. É nesta zona em que entra em crise a descrição orgânica do mundo através de suas formas verídicas. Para Deleuze, a força do

¹⁰¹ Curso Cinema em Vincennes 10/01/84.

¹⁰² Fica a tarefa de relacionar mais profundamente o conceito de perspectivismo externo ao de multiculturalismo e o de perspectivismo interno ao de multinaturalismo. Para aprofundar mais a relação Deleuze-Viveiros de Castro ver o TCC *Perspectivismos*.

¹⁰³ Ver nota 91.

tempo é o que torna indiscernível o real e o imaginário e põe em cheque a noção de verdade.

O conceito de verdade também é desafiado pela formação cristalina. Esta nada mais é do que o próprio circuito entre o real e o irreal (a potência do falso). Este circuito coloca em risco as formas orgânicas e o adorador das formas orgânicas (o mundo das formas já dadas – o das verdades eternas), o homem de boa vontade, o homem verídico. “En ce sens, toute formation d’art est une formation cristalline. Le point d’indiscernabilité du réel et de l’imaginaire c’est la perspective dépravée”¹⁰⁴.

As formações cristalinas, o circuito entre o real e o imaginário, tendo o real e o irreal em um ponto de indiscernibilidade, confrontam-se diretamente com as formas orgânicas (distinguidas pelo aparelho sensório-motor¹⁰⁵) colocando a noção de verdade sob a potência do falso e a força do tempo. Deleuze esclarece que não é o falso que combate a noção de verdade. O falso, em oposição dualista (o que paralisa sua potência da diferença), apenas trafega em torno do verdadeiro. O que problematiza a verdade é o falso enquanto potência, a potência do falso¹⁰⁶. E o que eleva a potência do falso é justamente a força do tempo (o que aumenta ou diminui a potência de vida), o tempo como força (que confronta o mundo real, a representação e o representado, a noção de verdade – que não aumenta a potência de vida -, a distinção entre o mundo interior e o mundo exterior).

Em resumo: a perspectiva espacial, uma perspectiva dos objetos, dos sólidos, “c’est le plus bas degré de la perception. Percevoir c’est devenir apte à percevoir ce qui ne se laissait pas percevoir d’abord.”¹⁰⁷. Deleuze abandona a perspectiva espacial pela temporal: “je deviens l’homme de la perspective temporelle. C’est le temps qui agit comme perspective. Et seul le temps agit comme perspective, la vraie perspective, c’est le temps”¹⁰⁸. Trata-se para ele de enfrentar a não-perspectiva espacial do conceito e da verdade com os perceptos: a capacidade de perceber mais, perceber novos mundos¹⁰⁹. A percepção deve seguir

¹⁰⁴ Curso Cinema – 10/01/84.

¹⁰⁵ Há um encadeamento entre o aparelho sensório-motor, as formas orgânicas e a forma verídica.

¹⁰⁶ Como visto na nota 91, em *Conversações*: “A potência do falso é o tempo em pessoa, não porque os conteúdos do tempo sejam variáveis, mas porque a forma do tempo como devir põe em questão todo modelo formal de verdade”.

¹⁰⁷ Curso Cinema – 13/12/83.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Impossível não reiterar que o perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro conversa estreitamente com o perspectivismo do tempo em Deleuze.

os movimentos aberrantes que escapam às matérias formadas e às formas estruturadas, organizadas: traçar um plano¹¹⁰, perceber o imperceptível do outro, tornar perceptível o que não o é. Assim, o perspectivismo deleuziano será o perspectivismo do tempo enquanto variação na potência de existir¹¹¹.

O próximo capítulo será sobre variações.

¹¹⁰ De acordo com David Lapoujade, seguindo a pista de Mil Platôs, “Ce que Deleuze et Guattari appellent plan est ce qui fait voir, sentir ou penser: c’est une perspective. Tracer un plan témoigne du profond perspectivisme de Deleuze et Guattari.” (David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, p. 182)

¹¹¹ Deleuze chama de afeto o que aumenta minha potência de existir. É o que Nietzsche chamava de embriaguez.