

O que nos faz pensar? Heidegger, Deleuze e a filosofia do cinema

Susana Viegas*

Resumo

Aquilo que nos faz pensar foi um dos problemas filosóficos partilhados por Martin Heidegger e Gilles Deleuze, não obstante a crítica que este faz do método genealógico essencialista daquele. Neste ensaio, procuro analisar o impacto que teve o texto *O que chamamos pensar?*, correspondente às aulas dadas por Heidegger entre 1951-1952, no pensamento filosófico de Deleuze, nomeadamente na elaboração de uma filosofia do cinema. Segundo Deleuze, o cinema tem a capacidade de nos fazer pensar através do *choc* que algumas imagens provocam no pensamento: esta origem *involuntária* é fundamental para a distinção entre pensar e filosofar, distinção central quer em Heidegger, quer em Deleuze.

Palavras-chave: Deleuze, Filosofia do Cinema, Heidegger, Kurosawa

Abstract: What makes us think was one of the main philosophical problems shared by Martin Heidegger and Gilles Deleuze, although the criticism that the late made to the essentialist genealogical method of the first. In this essay, my aim is to analyse the impact that the text “What Calls for Thinking?”, a lecture course that Heidegger gave between 1951-1952, had in Deleuze's philosophical thought, in particular in his film philosophy. According to Deleuze, cinema has the ability to make us think through the *choc* that some images provoke in thought: these *involuntary* origin is fundamental towards a distinction between thinking and philosophizing, a central distinction both in Heidegger and Deleuze.

Keywords: Deleuze, Film Philosophy, Heidegger, Kurosawa

* Susana Viegas, doutoranda em Filosofia (Estética) pela Universidade Nova de Lisboa e investigadora no Instituto de Filosofia da Linguagem (FCSH-UNL).

Introdução: Filosofia do cinema e o pensamento

Para Gilles Deleuze, crítico de uma procura essencialista pela origem das questões filosóficas, se a imagem cinematográfica tem uma “essência”, esta concretizar-se-á na autotemporalização da imagem. Ou seja, o que é próprio da sua essência materializa-se sempre que o movimento entre imagens é automático (DELEUZE, 1985: p.203). É justamente o modo como o movimento é apresentado pela imagem cinematográfica que delimitará a passagem das “imagens-em-movimento” para as “imagens-movimento”, ou, por outras palavras, de uma sequência de imagens fixas para o movimento expresso nas imagens. Assim, o cinema tem em potência o que outras artes, como a pintura ou a fotografia, apenas podem *sugerir*: o movimento, que no cinema corresponde ao movimento concreto automático.

Como consequência desta potência *material* da arte cinematográfica, Deleuze aproxima-a do ato de pensar: este poder diz respeito ao *noochoque* (*noochoc*) – o poder de nos obrigar a pensar (DELEUZE, 1985: p.204-207). Mas, se por um lado o objetivo do cinema é o pensamento, por outro lado, e ao mesmo tempo que torna o pensamento visível, o cinema também revelará a sua *impotência*. Afirma Deleuze que devemos questionar “de que modo e por que meios” é que o cinema aborda a questão da impotência substancial do pensamento e as suas consequências (DELEUZE, 1985: p.219). De que modo, e por que meios, o cinema nos obriga a pensar? A elaboração de uma nova imagem do pensamento tem como consequência a afirmação da origem involuntária e forçada do pensamento no sentido em que Martin Heidegger descreve em *O que chamamos pensar?*. Na leitura que faz desse texto, Deleuze destaca o poder do cinema em nos fazer pensar. Alguns filmes parecem ter o poder de inquietarem o pensamento. Mas, tal como Heidegger igualmente afirma, o facto de termos a possibilidade de pensar não significa que pensemos *de facto*¹. Com o cinema, ou com um

¹ A génese desta ideia encontra-se já em Nietzsche: DELEUZE, 2010: p.123.

determinado tipo de cinema que *força* o pensamento, Deleuze parece indicar que o pensamento não é uma mera possibilidade mas que temos, de facto, a capacidade de pensar: *de pensar que ainda não começámos a pensar*.

No entanto, se, tendo em conta a distinção feita por Deleuze e Guattari entre a expressão filosófica e a expressão artística, o cinema pode ser considerado como um modo de pensar através de imagens, de planos, dos *blocos de espaço-tempo* que compõem o material de expressão dessa arte (DELEUZE, 1983: p.87), no entanto, ele não poderá *filosofar* no sentido estrito pois a criação conceptual, que caracteriza em exclusivo o trabalho filosófico, não é uma das competências da expressão artística (DELEUZE e GUATTARI, 2005: p.10).

Como considerar a influência do pensamento de Heidegger e da sua filosofia da arte em Gilles Deleuze? Analisarei mais detalhadamente o texto *O que chamamos pensar?* de modo a destacar a distinção feita entre “pensar” e “filosofar” e o seu impacto no pensamento filosófico de Deleuze.

Heidegger sobre o filme de Kurosawa

O que chamamos pensar? (de 1951-52) é um texto no qual Heidegger centra a sua análise na temática da poesia e da natureza do pensamento. Porém, antes de avançarmos, cumpre-se dizer que não há propriamente um só conceito de Arte ao longo do percurso filosófico de Heidegger. É possível, não obstante, avançar com a ideia de que “a essência da obra de arte é a Arte”, tal como é possível constatar na arte Grega, ideia expressa em *A origem da obra de arte* (de 1935-36) numa lógica marcada pela questão ontológica enquanto desvelamento (*alétheia*). Deste modo se compreende que posteriormente, quando Heidegger alarga o conceito de Arte à arte Oriental e à arte Zen, irá considerar que um filme como *Às Portas do Inferno* (*Rashômon*, 1950) de Akira Kurosawa, é uma obra de arte que não permite o devir do tempo – o *Nada* – como acontece, por exemplo,

no teatro Nô. Este filme, pela sua origem (o Japão) deveria-nos mostrar o mundo japonês tal como a arte tradicional do teatro Nô o faz. Para Heidegger, um filme, tal como uma fotografia, apenas poderá presentificar objetos, não o Nada (YOUNG, 2001: p.149-150). Deste modo, tanto a arte fotográfica como a cinematográfica são, na generalização feita em *A origem da obra de arte*, artes “metafísicas”, que procuram a objetivação, e não artes “ontológicas”, onde poderemos habitar.

Tendo em conta o método genealógico seguido por Heidegger, todas as questões levantadas remetem para a origem, para o *começo*. Assim, encontramos recorrentemente o questionamento pela origem segundo a fórmula “to ti esti...?” – o pensar, a arte, a filosofia, a metafísica ou a linguagem, por exemplo. Não só a filosofia parece falar grego, como a questão originária, ou o modo de expressão do pensamento, também é grega. Assim, também a questão deleuziana pelo “começo da filosofia” vai-se distinguir de uma outra questão mais geral sobre o “começo do pensamento” (tal como acontece na ciência e na arte) centrando-se no “começo do pensamento conceptual”, o campo específico e exclusivo da filosofia. *A origem da obra de arte* apresenta a ideia heideggeriana de uma “morte da arte moderna”:

É o modo como o homem vivencia a arte que deve prestar-se a esclarecer-nos acerca da sua essência. A vivência é a fonte canónica, não só da fruição artística, mas mesmo da criação artística. Tudo é vivência. Porém, talvez aconteça que a vivência seja o elemento no qual a arte morre. (HEIDEGGER, 2002: p.85-86)

Porém, é redutor apresentarmos *A origem da obra de arte* como imagem fiel da filosofia da arte em Heidegger; é preciso igualmente ter em conta a autocrítica de uma fase posterior, com os textos dedicados a Hölderlin, Cézanne e Rilke, entre outros². Nesse sentido, é simplificador pensar-se que *A origem da obra de arte* seja uma apresentação fiel e final dos caminhos tomados por Heidegger nesta questão. Por exemplo, a questão da poesia de Hölderlin está manifestamente relacionada com a questão do pensamento,

² Sobre o debate à volta desta questão (se há ou não uma viragem no pensamento de Heidegger nos textos posteriores a *Ser e Tempo*), cf. YOUNG, 2002.

em *O que chamamos pensar?*: também o poeta é (um) pensador. Neste sentido, a tarefa da “poesia pensante” de Hölderlin ou de Rilke não será a de pensar *sobre* qualquer coisa mas de pensar *com* a poesia ou, como Martin Heidegger diz, “poetar a própria essência da poesia” (HEIDEGGER, 2002b: p.312-313).

Assim, podemos circunscrever a filosofia da arte heideggeriana às diversas análises dedicadas às obras de Hölderlin, Rainer Maria Rilke, le Corbusier, Paul Klee ou Cézanne, por exemplo, mas é conhecido o desinteresse de Heidegger quer pela fotografia, quer pelo cinema. A única referência ao cinema encontra-se em “Um diálogo sobre a linguagem” e relativamente ao filme *Às Portas do Inferno* (HEIDEGGER, 1971: p.16-17). O interlocutor de Heidegger, um amigo vindo do Japão, escolhe este filme para exemplificar a europeização do mundo oriental. Em oposição à representação cinematográfica, da técnica fotográfica, Heidegger indica a experiência de um espectador do teatro Nô, uma arte exclusivamente japonesa, e representante da arte Oriental, em que o palco, vazio, é alimentado pelos gestos do ator.

Subjacente a esta crítica está a ideia de incompatibilidade entre o mundo oriental e um produto *técnico* da indústria cinematográfica, incompatibilidade marcada pela “Europeização do homem e da terra” (HEIDEGGER, 1971: p.16-17). Para Heidegger, a arte Zen e o teatro Nô, ainda que de origens pictórica e mimética, mostram o Nada, são artes poéticas. Esta crítica ao cinema, enquanto presentificação de objetos, aprisionamento das forças do mundo pela objetividade de uma fotografia, impede que o Nada ou o vazio estejam presentes tal como estão presentes no teatro Nô. Poderíamos também pensar que a crítica ao cinema se baseia na questão sobre a própria *tecnologia*: a essência da tecnologia não é, de modo algum, tecnológica (HEIDEGGER, 1977: p.311). Ou seja, um pensamento tecnicista, não filosófico e não poético, não pode pensar essa essência.

Contudo, não nos podemos esquecer que as preocupações de Heidegger relacionavam-se com a nossa ligação à essência, contrariada pela definição instrumental e antropológica

como “um sentido para um fim”. A essência diz respeito a um modo de *desvelar* a totalidade dos seres e, neste sentido, não se confunde com o tecnológico nem com a Revolução Industrial. Esta totalização, na leitura heideggeriana, traz consigo um perigo: o perigo de aniquilar o Homem, os entes e os outros modos de desvelamento como a poesia, única *techné* que pode confrontar a vontade totalizadora e aglutinadora da tecnologia; uma vontade de composição ou armação: o perigo é que a tecnologia aglutine e esgote outras possibilidades, outros modos de desvelar, nomeadamente o poético, do pensamento meditativo, como será desenvolvido de seguida (HEIDEGGER, 1977: p.333).

O que chamamos pensar?

Dado que uma análise mais detalhada relativamente às diferenças entre as duas filosofias da arte em Heidegger se afasta do objetivo principal deste ensaio, o que nos importará aqui será o pensamento de Heidegger do pós-guerra, de *O que chamamos pensar?*, e o porquê do interesse de Deleuze no mesmo. Esta obra corresponde à publicação das aulas de Martin Heidegger relativamente ao semestre de inverno de 1951-1952 e ao semestre de verão de 1952, o primeiro curso que Heidegger deu depois de ter sido afastado da Universidade de Freiburg no final da Segunda Guerra Mundial. A questão “o que é que nos faz pensar?” está diretamente ligada às questões desenvolvidas em *Ser e Tempo* relativamente à relação entre o *Dasein*, o Ser do ente e os modos de nos relacionarmos com os entes. Tal como aconteceu em *Ser e Tempo*, também neste texto Heidegger procura pensar o que tem permanecido *velado* ou *arredado* do primeiro plano e, assim, procura *desvelar* a verdade a partir precisamente da denúncia deste *esquecimento* e descuido habituais. Por este motivo, um dos propósitos de Heidegger é o de pensar o que normalmente fica esquecido e não-pensado.

Em *O que chamamos pensar?* Heidegger começa por lançar o desafio afirmando que saberemos responder a esta questão – O que chamamos pensar? O que designamos por

pensamento? –, se pensarmos. Mas, quando tentamos responder, damos-nos conta que *ainda* não temos capacidades para o fazer. Uma coisa é sabermos o que é pensar – e, neste sentido pensar pode ser planejar, calcular, solucionar, imaginar – outra coisa é sabermos o que nos faz pensar ou o que nos obriga a pensar. Se, para sermos capazes de pensar precisamos de aprender a pensar, aprenderemos a pensar dando atenção ao que nos faz pensar. Apenas quando atentamos nesta segunda questão é que nos damos conta de que não estamos preparados para responder de imediato a essa questão – ela dá que pensar, ela é problemática. E esse problema faz pensar, pois queremos obter uma resposta, uma solução.

Unicamente através do pensamento lógico, científico ou tecnológico, não teremos capacidade para obter uma resposta à questão – precisamos ainda de aprender a pensar. De igual modo, os poemas de Hölderlin ou de Rilke, referidos como paradigmas por Heidegger, exigem um outro tipo de pensamento. Mas que tipo de pensamento? Para Heidegger, a poesia (*die Dichtung*) não se opõe ao pensamento (*denken*) porque também a poesia pensa, à sua maneira: pensa a poesia, é poesia pensante.

Heidegger, neste sentido, distingue o pensamento filosófico, discursivo e representativo, caracterizado pelo processo de raciocínio, do pensamento poético, direto e intuitivo, defendendo a superioridade deste último, caracterizado pelo poder de *trazer à presença*. Este pensamento poético não se limita, no entanto, à arte poética, ao poema escrito ele mesmo, mas engloba todos os trabalhos artísticos *poiéticos* – no mesmo sentido em que Cézanne *pensa* diretamente *ao pintar*³. Quando a poesia é elevada, como na “poesia pensante” de Friedrich Hölderlin ou na “poesia autêntica” de Rainer Maria Rilke (HEIDEGGER, 2002b: p.313-315), ela pensa profundamente e pensa *o mesmo* que a filosofia ainda que não seja, no entanto, idêntica a ela (HEIDEGGER, 1973: p.32).

Se alguém poderá ser capaz de pensar, esse alguém será o Homem, o ente que se define

³ Martin HEIDEGGER apud YOUNG, 2001: p.151: “These days in Cézanne's homeland are worth more than a whole library of philosophy books. If only one could think as directly as Cézanne painted.”

não apenas como “animal racional”, segundo a definição aristotélica, mas como aquele que, na sua essência, tem a tarefa de pensar os entes. Isto é, segundo Heidegger, é o próprio Homem que está implicado na questão (O que é que *nos* faz pensar?) pois o que faz parte da sua essência é pensar os entes e relacionar-se com o Ser do ente (HEIDEGGER, 1973: p.130). Ver, falar, construir e pensar são diferentes formas de nos relacionarmos, de um modo *recíproco e não-indiferente*, com o Ser do ente (HEIDEGGER, 1973: p.21-22). Esta característica do “interesse”, do que não nos é indiferente, marca esta relação de exterioridade do Homem com o mundo, e é fundamental na questão do pensar pois o que nos faz pensar é aquilo pelo qual temos um interesse, aquilo que nos diz respeito – o que “re-temos” guardado na memória, um “armazém do pensamento”. Ora, guardamos na memória tudo o que o que nos deu que pensar: o que é pensável. Ou seja, neste sentido, o pensamento da memória pensa o que *já foi pensado*.

E, o que é que nos dá mais que pensar? Vimos que o facto de termos a possibilidade de pensar não significa que pensemos de facto: “O Homem pode pensar no sentido em que tem essa possibilidade. Mas esta possibilidade não nos garante ainda que isso esteja em nosso poder” (HEIDEGGER, 1973: p.21). Neste sentido se compreende que o mais urgente para se pensar é o próprio facto de não termos ainda começado a pensar. Ou seja, e paradoxalmente, o que dá mais que pensar é o facto de ainda não termos começado a pensar, *de tal modo* que o que dá mais que pensar é a *impotência* de pensar. Aqui, Deleuze aproximará Heidegger tanto de Antonin Artaud como de Maurice Blanchot (DELEUZE, 1985: p.215-218).

É a própria impotência do pensamento que dá que pensar, ou seja, a impossibilidade de pensar está no âmago do próprio pensamento: “O que mais nos dá que pensar é que nós não pensamos ainda” (HEIDEGGER, 1973: p.22). Mas, como é que Heidegger pode afirmar que ainda não começámos a pensar? Heidegger faz esta afirmação num contexto histórico: para ele, a filosofia vive um tempo difícil, que esquece o que importa (“aquilo que nos faz pensar”), mas, a surgir esta questão, ela aparecerá no domínio filosófico no

sentido em que é *na filosofia* que encontramos o movimento do pensamento, processo que não partilha com a ciência.

Mas, se no semestre de inverno (1951-52) Heidegger assinala a memória como o pensamento do que já foi pensado, no semestre de verão (1952), o filósofo vai analisar mais detalhadamente a própria questão lançada no início das aulas: “O que é que nos faz pensar?” Para isso, distingue quatro níveis de compreensão, com o objetivo de indagar pelo *apelo* daquilo que nos faz pensar: em primeiro lugar, o que é que designamos com a palavra “pensar”; em segundo lugar, como é que aquilo que designamos “pensar” é entendido pela tradição filosófica como equivalente à Lógica; em terceiro, quais os pré-requisitos para pensarmos com exatidão; e, por último, aquilo que nos faz pensar (HEIDEGGER, 1973: p.127-128).

O que é interessante, na segunda parte deste texto, é que Heidegger consegue encaminhar a análise não para o “pensar” mas para o que é *chamar* ou *designar*: o centro da questão “A que chamamos pensar?” está na noção de “chamar” enquanto ação de dar um nome a qualquer coisa, ato de nomear ou designar (HEIDEGGER, 1973: p.131)⁴. Essa é a forma do Homem se relacionar de um modo *não-indiferente* às coisas: dando-lhes um nome. Mas, para dizer o que é nomeado pela palavra “pensamento”, precisamos de recorrer à história da filosofia, às origens da Lógica e à função de predicação: o que se diz de qualquer coisa.

A leitura deleuziana

Assim, além desta noção de uma *impotência* do pensamento, outra influência de Heidegger em Deleuze diz respeito à distinção entre *filosofar* e *pensar* e a uma relação indireta entre o ato de filosofar e o ato de pensar: “Os filósofos são *os* pensadores.

⁴ Noutro contexto, o filósofo alemão afirmou: « Le langage est la maison de l'Être. Dans son abri, habite l'homme », HEIDEGGER, 1996: p. 97.

Chamam-se assim porque é precisamente na filosofia que se pensa.” (HEIDEGGER, 1973: p.23) Porém, um dos problemas nascidos no domínio da filosofia é a ilusão de que ser-se filósofo é causa suficiente para pensar: o ato de filosofar não é condição suficiente para se pensar corretamente. Porque os filósofos que não levantam esta questão, que não questionam o que nos faz pensar, também não compreendem que isso que nos faz pensar tem estado *desde sempre* afastado de nós. Ainda não começamos a pensar, não porque isso dependa de nós, de querermos aprender a pensar (é involuntário) mas principalmente porque aquilo que é pensável tem estado de costas voltadas para nós, afastado de nós.

Tendo em conta as críticas à arte Ocidental moderna presentes em *A origem da obra de arte*, com a afirmação da “morte da arte”, devemos evidenciar que o interesse de Deleuze por Heidegger não passou pelas suas considerações sobre a arte, muito menos pela questão de uma origem ou fundamento, mas sobre *o que é pensar*. Como é que o cinema nos faz pensar se nós não pensamos ainda? Deleuze não segue o método genealógico heideggeriano, mas o que lhe vai interessar é esta relação entre o pensamento e as imagens, entre o cérebro e o cinema; Deleuze fala inclusive de uma nova analítica da imagem (DELEUZE, 1985: p.319).

O que a nova imagem do pensamento, enquanto força ou poder, vem mostrar é que a resposta heideggeriana (“nós ainda não começamos a pensar”) conduz o pensamento para a sua origem – como começar a pensar, o que o faz pensar – e, aqui, a disciplina filosófica encontra-se com a cinematográfica. O que importará a Deleuze é o questionamento que Martin Heidegger faz da possibilidade abstrata que temos de pensar, o questionamento do pressuposto implícito da *cogitatio natura universalis*, ou seja, o pressuposto de que a boa vontade do pensador está aliada à boa natureza do pensamento, enquanto exercício natural de uma faculdade. Para Deleuze, o que nos faz pensar é o *fora (dehors)*, não apenas porque as causas sejam exteriores ao pensamento (os objetos, o mundo: pois “não somos apenas seres pensantes” (DELEUZE, 2010: p.118)), mas porque o fora é compreendido no sentido de impensável. Ou seja, o

pensamento está condicionado por aquilo que está fora de si, pelo impensável, o não-filosófico.

Mas, qual a justificação para este privilégio atribuído ao cinema e não a outras artes? A resposta encontra-se no facto de a imagem cinematográfica *resistir* à imagem do pensamento: Deleuze afirma que tanto a palavra, como a música são *atos de resistência* (DELEUZE, 1985: p.330-331), o que não justifica a importância do cinema e não de outra arte com palavra, som e música como o teatro. Já em *Proust e os signos* (DELEUZE, 2003c: p.117) esta resistência era identificada com uma força ou uma violência que nos obriga a pensar e, neste caso, todo o mérito vai para o artista que cria obras, signos, que nos obrigam a pensar. Neste sentido, Deleuze aproxima mais o pensamento filosófico do pensamento artístico (a noção de poético em Heidegger) do que Heidegger, para o qual ainda há uma relação hierarquizada com a superioridade do pensamento poético que, por trazer à presença, por nomear, tem esse poder único permitido pela linguagem.

Retomando o filme *Às Portas do Inferno*, podemos aí encontrar uma metáfora de toda a arte cinematográfica como sendo *falsificadora*. Filmado em três cenários distintos – os portões de Rashômon, a floresta e o tribunal –, o filme é construído através de quatro grandes *flashbacks* (do tribunal) inseridos, por sua vez, noutros *flashbacks* (da floresta) correspondentes a quatro testemunhos contraditórios e falsos – do assassino e ladrão, da mulher, do lenhador e do samurai morto. Precisamente uma das cenas do tribunal corresponde ao testemunho do próprio samurai assassinado, testemunho *através de* uma vidente: há, neste caso, uma imagem que subsiste como imagem do próprio poder falsificador do cinema, de um cinema como vontade e representação pura, isto é, não como testemunho de verdade mas como construção de mentiras.

O *através de* é a função do dispositivo de cinema, uma função mediúnica que dá vida ao passado, ao que já não existe, assemelhando-se neste sentido a uma testemunha que mente mas que, à partida não seria de todo credível (no caso de *Às Portas do Inferno*, parece-nos pura ficção que um tribunal considere válido o testemunho de alguém que

morreu). É precisamente com a intenção de evidenciar que um filme é sempre manipulação que Michael Haneke, na conferência de imprensa do Festival de Cannes em 2005, se refere ao cinema como “24 mentiras por segundo ao serviço da verdade”. Ou seja, tal como a arte cinematográfica moderna não é movida pela verdade, também nós não somos movidos pela verdade e, se procuramos, de algum modo, *uma* verdade, não o fazemos nem por uma propensão natural, nem por uma vontade clara, mas porque nos sentimos *obrigados* ou constrangidos a isso.

O Ser é sempre, para Heidegger, *autodesvelamento*, *equivalente* ao pensamento – relação essencial entre ser e pensar, entre *physis* e *logos*. Começar com a questão de como é que podemos compreender o Ser, ou seja, como é que as coisas se tornam inteligíveis, corresponde a uma forma de começarmos em nós próprios: é preciso que primeiro nos conheçamos como *Dasein*, como seres lançados no mundo com vivências muito concretas, nível ôntico da nossa existência quotidiana. Para Heidegger, há um outro nível de análise, o nível ontológico, que revela a estrutura da existência humana, desvela o que normalmente permanece escondido, explicando, por sua vez, o nível ôntico: trata-se de um conhecimento primordial⁵. Mas, na leitura deleuziana, há em *O Ser e o Tempo*, uma *compreensão pré-ontológica* e subjetiva, implícita, e, portanto, dogmática (DELEUZE, 2003b: p.188; DELEUZE e GUATTARI, 2005: p.43). Heidegger, de um modo muito semelhante ao que Hitchcock tinha feito no cinema, provoca a crise do começo do pensamento mas não se liberta dos pressupostos subjetivos da imagem dogmática.

Assim se compreende que, para Deleuze, a questão do Ser em Heidegger corresponda, na verdade, a uma noção de *Diferença* já pré-determinada como *negação*. O Ser, ou a Diferença, é também o não-ser mas não é o negativo, não é o ser do negativo, isto é, a negação é como que uma sombra, um epifenómeno⁶. Logo, para Deleuze, “[o] NÃO heideggeriano remete não ao negativo no ser, mas ao ser como diferença; e não à

⁵ HEIDEGGER, 1962: *O Dasein* é um estado de espírito expresso na facticidade e ser lançado no mundo, §29; ele é discurso, inteligibilidade no mundo, §34.

⁶ Relativamente à Fenomenologia de Hegel, uma “Epifenomenologia”, DELEUZE, 2003b: p.74.

negação mas à questão” (DELEUZE, 2003b: p.89). Aqui, o ser é o diferenciador da diferença, ele é a dobra de um para o outro. Deleuze sugere que Heidegger, para não encerrar o ser no Nada, deveria antes ter afirmado (não)-ser. “O «não», na expressão «não-ser», exprime *alguma coisa distinta do negativo*” (DELEUZE, 2003b: p.88).

Em conclusão

Um dos problemas da generalização feita por Martin Heidegger a partir de *Às Portas do Inferno* de Kurosawa era, como vimos, a impossibilidade de compreender o cinema como tendo uma vertente poética, como não estando apenas fechado na sua capacidade técnica de captação fotográfica. A abordagem de Heidegger está, assim, delimitada pelo seu interesse na linguagem e no perigo latente a todas as linguagens – da hegemonia de um modo europeu de pensar –, e não nas qualidades cinematográficas deste filme em particular: a inovadora estrutura narrativa composta por blocos que individualizam os testemunhos contraditórios, nos diversos *flashbacks* falsificadores que não ajudam a resolver a questão de quem seria o ladrão e assassino, ou na pureza da imagem presente, por exemplo, nas sombras da folhagem da floresta (TESSON, 2007: p.29-31). Para além disso, desconhece os laços de família existentes entre Kurosawa e Shakespeare ou Dostoiévski, dois dos autores europeus que mais o influenciaram na criação de personagens cinematográficas, aquilo a que Deleuze chama “afinidades” ou a correspondência entre a ideia que um escritor teve para um romance e a mesma ideia num filme (DELEUZE, 2003: p.295).

Mas, por outro lado, Heidegger revela-se um pensador fundamental para o processo de reavaliação do modo como começamos a pensar, do que significa pensar, e se, de facto, já chegámos a pensar. Deste modo, importa salientar, da sua influência em Gilles Deleuze, a ideia de que o pensamento não nos é natural, mas antes uma *contrariedade*, isto é, de que naturalmente não queremos pensar mas que o pensar (na distinção feita por Deleuze com o ato de reconhecer algo ou alguém) acontece apenas de um modo

perturbante e forçado. Se o pensamento é estimulado por aquilo que parece mais *insignificante*, o ato de pensar apenas tem início de um modo *involuntário*, como uma *agressão de forças involuntárias*.

Assim, o ato de pensar é, para o pensamento, uma segunda potência e não o seu estado originário. No entanto, é essa *inércia* cognitiva que nos faz pensar mais. O que, por outro lado, Gilles Deleuze vem a criticar na filosofia heideggeriana é a distinção entre o plano ôntico e o ontológico e a consequente recuperação fenomenológica do Ser do ente a partir do plano ôntico dos entes. O universo deleuziano, realidade do virtual, de imagens, não pretende constituir um outro mundo exterior, onde o ente possa ser. Assim, como começar pela Diferença quando o diferente que se quer compreender é o sensível concreto e não um abstrato universal?

Referências:

DELEUZE, Gilles, 1983. *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles, 1985, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles, 2003, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édité par David Lapoujade, Paris, Les éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles, 2003b, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France.

DELEUZE, Gilles, 2003c, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France.

DELEUZE, Gilles, 2010, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France.

DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix, 2005, *Capitalisme et schizophrénie 3 : Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les éditions de Minuit.

HEIDEGGER, Martin, 1962, *Being and Time*, trans. John Macquarrie e Edward Robinson, Oxford, Blackwell Publishing.

HEIDEGGER, Martin, 1971, “A dialogue on Language” in *On the Way To Language*, trans. Peter D. Hertz, Nova Iorque, Harper One.

HEIDEGGER, Martin, 1973, *Qu'appelle-t-on penser?*, trad. Aloys Becker e Gérard Granel, Paris, Presses Universitaires de France.

HEIDEGGER, Martin, 1977, “The Question Concerning Technology” in *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell, London, Routledge & Kegan Paul, pp. 311-341.

HEIDEGGER, Martin, 1977a, “What Calls for Thinking?” in *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell, London, Routledge & Kegan Paul, pp. 369-391.

HEIDEGGER, Martin, 1977b, “The End of Philosophy and the Task of Thinking” in *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell, London, Routledge & Kegan Paul, pp. 431-449.

HEIDEGGER, Martin, 1978, *Essais et Conférences*, préface de Jean Beaufret, Paris, Gallimard.

HEIDEGGER, Martin, 1996, “Lettre sur l'humanisme” in *Questions III et IV*, trad. Jean Beaufret *et al.*, Paris, Gallimard, pp. 67-127.

HEIDEGGER, Martin, 2002, “A origem da obra de arte” in *Caminhos de floresta*, trad. Irene Borges-Duarte *et al.*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 5-94.

HEIDEGGER, Martin, 2002b, “Para quê poetas?” in *Caminhos de floresta*, trad. Irene Borges-Duarte *et al.*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 307-367.

TESSON, Charles, 2007, *Akira Kurosawa*, Paris, Cahiers du cinéma/Público.

YOUNG, Julian, 2001, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press.

YOUNG, Julian, 2002, *Heidegger's later philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press.