

Arte, Tempo e Subjetividade em Gilles Deleuze

Mauricio Mangueira¹
Eduardo Mauricio²

Resumo:

Um dos traços marcantes da filosofia de Gilles Deleuze é a sua constante intercessão com as mais diversas formas de produção artística. Por meio de cineastas, pintores e literatos, o filósofo francês buscou assinalar determinado modo de pensar, certo devir-artístico do pensamento, em que este último se constituiria ao longo de um movimento ou percurso do pensador/artista. Entretanto, este percurso ou movimento encontra-se, invariavelmente, relacionado a um tempo ou linhas de tempo constituídas por forças e signos que violentam o pensamento, sendo impossível ao sujeito, em um primeiro momento, tomar ciência destas diversas forças que o compõem. Deleuze nos mostra então, por meio de seus estudos, como a arte em sua relação privilegiada com o tempo, permite ao artista/pensador/sujeito reconstituir sua trajetória, isto é, atingir os diversos mundos e pontos-de-vista que o constituem, mostrando assim que a obra de arte, em última instância, revela um processo ou processos de subjetivação que, ao menos inicialmente, são imperceptíveis àqueles que os vivenciam.

Palavras-chave:

Deleuze; arte; tempo; pensamento; subjetividade.

Abstract:

One of the hallmarks of Gilles Deleuze's philosophy is its constant intercession with the most diverse forms of artistic production. Through filmmakers, painters and writers, the French philosopher tried to highlight certain way of thinking, wherein the thinking would be forged along a path or movement of the thinker/artist. However, this path or movement is related to a time or time lines that violate the thought, making it impossible to the person, at first, become aware of these multiple forces that forged him. So, Deleuze shows us, through his studies, how the art, in its privileged relationship with time, allows the artist/thinker rebuilt his trajectory or achieve the various worlds and points of view that constitutes him, showing that the work of art discloses a subjectivity process that, at least in its beginning, are imperceptible to those who experiment then.

Key-words:

Deleuze; art; time; thinking; subjectivity.

¹ Doutor em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é professor associado III da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: mauriciomangueira@infonet.com.br

² Mestre em Psicologia Social pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: edu.mauricio@bol.com.br

Ao longo de seu percurso filosófico, podemos observar a importância que o filósofo francês Gilles Deleuze conferiu a alguns domínios exteriores à filosofia, tais como a literatura, a pintura e o cinema. Ao contrário do que se poderia pensar, esses trabalhos não se caracterizam por serem justificativas ou explicações filosóficas para questões observadas no campo artístico. Trata-se antes de saber quais as possíveis intercessões existentes entre esses domínios e a filosofia ou, mais especificamente, quais conceitos filosóficos podem ser criados e/ou suscitados a partir dos mesmos.

Ao realizar tais intercessões, Deleuze nos apresenta sua concepção de pensamento e subjetividade, concepção que se encontra profundamente correlacionada ao tempo e a certo devir-artístico do pensador. Apesar de já encontrarmos, na década de 1960, trabalhos importantes de Deleuze relacionando pensamento e literatura – é o caso de *Proust e os signos* (1964/2006) e *Sacher-Masoch* (1967/2009) – a questão é retomada na década de 1980, desta vez no âmbito da pintura e do cinema, atualizada em *Lógica da sensação* (1981/2007), *Imagem-movimento* (1983/1985) e *Imagem-tempo* (1985/1990). É o que nos propomos evidenciar a seguir.

Francis Bacon e a neutralização da representação: o pintor das forças

Em *Lógica da sensação*, lançado em 1981, Deleuze empreende uma análise da obra do pintor Francis Bacon para mostrar como as pinturas carregam, elas também, pensamentos ou modos diferentes de pensar. No caso da pintura específica de Francis Bacon encontra-se nela um determinado exercício do pensamento, caracterizado por certos procedimentos que neutralizam o caráter narrativo ou representativo da obra. Deleuze nos mostra de que modo, nos trabalhos do pintor irlandês, vemos se desenvolver uma problemática em que o pintor privilegia a Figura em relação à figuração, esta última considerada pelo filósofo francês como sendo a forma predominante ao longo da história da pintura.

A figuração em pintura diz respeito exatamente a certa concepção, a certo modo de pensar: o representacional. Ela ocorre quando os vários elementos de uma tela, suas várias figuras e objetos, se dispõem de modo a pretender representar uma história, a ilustrar uma narrativa. Por outro lado, privilegiar a Figura seria, pelo menos em um primeiro momento, isolá-la, fazendo com que seja rompido o liame representativo existente entre ela e o resto da pintura.

Assim, aquilo que parece estar sempre em evidência na obra de Bacon é justamente isto: como escapar da representação na pintura ou como liberar a pintura de um caráter predominantemente representativo. Bacon tinha plena noção de que alguns dos maiores quadros haviam sido pintados desse modo, admirando inclusive muitos deles. Mas a questão que o incomodava é que a narrativa ou a representação pareciam impedir a pintura de agir por si mesma. Do ponto de vista de Bacon, a pintura possuiria um papel bem mais importante do que um mero caráter representativo, já que nela, assim como em qualquer forma de arte, tratar-se-ia fundamentalmente de uma coisa: captar e evidenciar forças.

O trabalho do pintor, bem como de qualquer artista, seria o de tornar visíveis as diferentes forças que agem nos corpos, modificando-os, provocando-lhes alterações. Desse modo o pintor, ao pintar, captaria forças que não são necessariamente forças picturais, e que ainda assim lhe dizem respeito, na medida em que elas violentam os corpos e, por conseguinte, a percepção e o pensamento. Daí o fato das figuras retratadas por Bacon serem constantemente deformadas: por meio delas o pintor irlandês não

deseja mostrar uma imagem – seja ela a de um mundo real ou a de um mundo fantasiado, sonhado ou imaginado –, mas uma sensação: a da violenta ação das forças nos organismos.

A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras forças que não são sonoras. Isso é evidente. A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação (Deleuze, 2007, p.62).

O problema suscitado por Bacon poderia então ser colocado da seguinte forma: de que maneira seria possível captar forças como a pressão, o peso, a temperatura, etc. Como retratar, por exemplo, o calor de uma determinada paisagem, mas não retratar no sentido de representá-lo, e sim mostrá-lo efetivamente agindo sobre os corpos, isto é, provocando sensações nos mesmos. Deleuze cita constantemente o exemplo de Van Gogh, já que este foi capaz de mostrar a força de germinação agindo nos girassóis, ou ainda Paul Cézanne, capaz de retratar diversas sensações em suas pinturas de natureza morta.

É isto que parece verdadeiramente interessar à Bacon, pintar sensações, pois existe uma grande diferença entre simplesmente representar uma cena e captar sensações produzidas por forças invisíveis. A sensação é aquilo que age diretamente no sistema nervoso, violentando desse modo o pensamento. Isto significa que a violência provocada pela sensação seria muito mais intensa do que qualquer violência representada em uma tela como, por exemplo, pinturas que buscam retratar cenas de guerra. Assim, a violência representada é apenas uma violência secundária: o que se pode extrair dela é, no máximo, a violência que já se encontra retratada na tela. A partir do momento em que há representação, perde-se toda a violência original produzida pela própria força, violência capaz de coagir o corpo ou o pensamento.

Deleuze nos mostra então como Bacon busca captar, em seus quadros, essa violência original provocada nas e pelas sensações. É o que observamos, por exemplo, nas telas dos papas gritando, onde as figuras se encontram isoladas, ou seja, não há um cenário como fundo ao qual elas estejam reagindo. Aqui vemos a célebre fórmula de Bacon: pintar o grito mais do que o horror, isto é, pintar a sensação própria ao grito, captar as forças que impelem a figura ao grito, forças que não são de forma alguma ilustrativas ou representativas de uma determinada cena. Assim, a sensação do grito é ainda mais violenta que qualquer horror retratado em uma cena, já que mostra a ação de forças invisíveis nos corpo. E é justamente o fato de não se conseguir vê-las que as tornam ainda mais aterrorizantes.

No entanto, a questão das forças e das sensações na pintura de Bacon traz à tona outra problemática muito importante, e que lhe é imanente: a relação que a arte entretém com o movimento e/ou com o tempo. Ao se esforçar para pintar as forças, Bacon parece privilegiar o tempo em detrimento do movimento. O movimento seria justamente aquilo que é representado em uma tela, o que se passaria de um personagem a outro, de um objeto a outro, ou até mesmo em um único personagem ou objeto. A representação se utilizaria do movimento para, desse modo, ilustrar ou contar uma determinada história.

Mas, para Deleuze, existiria algo ainda mais profundo que o movimento, ou mais ainda, um movimento que é observado na figura que permanece imóvel e isolada. Se existe ainda alguma espécie de movimento nas figuras de Bacon, pode-se dizer que

esse movimento não é um “movimento-representacional”, e sim um “movimento-mudança”: existe algo acontecendo com e na figura, é perceptível o desenrolar de um movimento na tela, mas de um movimento que atesta as modificações sofridas pela figura em função das forças que agem sobre ela ao longo do tempo.

E, com efeito, o que interessa à Bacon não é necessariamente o movimento, se bem que sua pintura torna o movimento muito intenso e violento. Mas, em última análise, trata-se de um movimento no próprio lugar, um espasmo, que dá testemunho de um outro problema característico de Bacon: a ação de forças invisíveis sobre o corpo (daí as deformações do corpo graças a essa causa mais profunda) (Deleuze, 2007, p.48-49).

Em Bacon vemos o movimento adquirir uma importância secundária, tornando-se meramente uma função do tempo. Mas isto ainda não explicaria a importância do tempo na obra deste artista e na obra de arte em geral. Uma rápida incursão em outra obra de Deleuze, *Proust e os signos* (1964/2006), talvez nos forneça os elementos necessários para expandirmos a compreensão desta problemática, pois nesta obra tal relação encontra-se bem explicitada.

Em *Proust e os signos* Deleuze nos mostra de que modo a obra do escritor francês Marcel Proust se constitui, de certo maneira, em um modo de pensar as derivas do humano, modo este destituído dos pressupostos observados no pensamento representacional. No romance *Em busca do tempo perdido*, Proust nos brinda com todos os ingredientes inerentes à *démarche* filosófica, pois a personagem parte em busca de uma verdade ou verdades que serão reveladas por meio de um percurso, percurso que em última instância a levará a constituição de sua própria obra de arte.

Proust nos mostra, assim, ao longo da sua obra, o personagem-artista se deparando com diversas espécies de signos que devem ser objeto de um trabalho interpretativo ou criativo. É justamente por meio do desdobramento dos diferentes tipos de signos que o artista vai, pouco a pouco, desdobrando a si próprio, isto é, se constituindo, descobrindo, redescobrendo ou inventando as verdades que se encontram implicadas em seu próprio devir ou trajetória de vida. Assim, é nesta trajetória que os signos, em Proust, irão traçar uma relação essencial com o tempo. Essa relação se encontra expressa não somente por todo o romance, mas até mesmo nos próprios títulos e subtítulos da obra como, por exemplo, tempo perdido e tempo recuperado. *Em busca do tempo perdido* apresenta, para Deleuze, não somente uma concepção plural do signo, mas igualmente uma concepção plural do tempo, que se contrapõe a uma concepção puramente cronológica do mesmo.

Desse modo, Deleuze nos mostra que, da mesma forma que *Proust e os signos* nos apresenta quatro tipos de signos – mundanos, amorosos, sensíveis e artísticos –, observa-se igualmente, na obra, quatro linhas ou variações do tempo que lhe são imanentes. São elas: tempo perdido, tempo que se perde, tempo redescoberto e tempo original ou absoluto. A cada tipo de signo corresponde uma linha privilegiada de tempo. É bem verdade que, a rigor, cada tipo de signo participa mais ou menos de todas as linhas do tempo. Por exemplo, os signos mundanos participam mais ativamente de um tempo que se perde: por serem signos frívolos, vazios, eles denotam um tempo que o personagem “esperdiça” em seu percurso.

Cabe ressaltar, porém, que os tempos inerentes aos signos mundanos, amorosos e sensíveis são inseparáveis de certa trajetória, de certas peripécias vividas pelas

andanças do personagem. Poder-se-ia dizer que eles são inseparáveis dos movimentos realizados pelo personagem nos vários ambientes sociais, o que poderia nos levar a pensar e a privilegiar o movimento, o perambular do personagem-artista.

No entanto, se os signos mundanos, assim como todos os outros, possuem suas verdades, e por isso são essenciais no trajeto da personagem, essas verdades somente serão reveladas à posteriori, num tempo redescoberto. É aqui neste ponto que Deleuze quer sublinhar aquilo que o escritor francês já havia mostrado com perfeição: que toda e qualquer verdade é uma verdade do tempo e no tempo. É neste ponto que Proust e Deleuze afirmam um modo de pensar que se contrapõe ao pensamento representacional, que busca verdades fora do tempo, já que para estes autores a verdade é inerente a mundos e necessita de tempos singulares para emergirem.

Em *Proust e os signos*, observamos que o filósofo francês confere certo privilégio aos signos artísticos, já que eles são os signos capazes de revelar a essência do artista, da trajetória e da própria arte. Os outros signos possuem uma importância parcial na medida em que eles conduzem o artista, passo a passo, aos signos essenciais da arte. Isto também se verifica em relação às linhas do tempo: há um tempo absoluto ou original correspondente aos signos da arte. Tal tempo, por ser o tempo do qual os signos artísticos mais participam ativamente, possui certo privilégio em relação às outras linhas do tempo. Mas, se cada signo participa mais ou menos de todas as linhas do tempo, é justamente porque cada linha reage sobre as demais, revelando verdades que não seriam acessíveis ao artista caso o aprendizado não envolvesse todos os signos e todos os tempos.

É por isso que o tempo, em específico, o tempo original, possui um privilégio em relação às demais linhas do tempo, pois estas quase se confundem com os diversos movimentos-mundos vividos pelo artista. Já o tempo original é o tempo absoluto da obra de arte, tempo “complicado” que contém todos os outros, que reage sobre todos os demais, revelando as verdades dos signos mundanos, amorosos e sensíveis, verdades até então desconhecidas pelo artista que, no momento em que sofria a ação desses signos, acreditava estar simplesmente “perdendo tempo”. Assim, encontramos em *Proust e os signos*:

É no tempo absoluto da obra de arte que todas as outras dimensões se unem e encontram a verdade que lhes corresponde. Os mundos de signos, os círculos da *Recherche*, se desdobram, então, segundo linhas do tempo, verdadeiras *linhas de aprendizado*; mas, nessas linhas, eles interferem uns nos outros, reagem uns sobre os outros. Sem se corresponderem ou simbolizarem, sem se entrecruzarem, sem entrarem em combinações complexas que constituem o sistema da verdade, os signos não se desenvolvem, não se explicam, pelas linhas do tempo (Deleuze, 2006, p.23-24).

Vê-se assim, em *Proust e os signos*, como a arte torna-se uma espécie de dobra dos signos e dos tempos vividos, tornando visível um tempo singular absoluto que lhe é inerente e que, apesar de inseparável dos demais tempos-movimentos, possui a potência paradoxal da essência, de um tempo irrepresentável.

Agora que expusemos como Deleuze nos mostra a estreita correlação existente entre o tempo e a obra de arte na obra de Marcel Proust, podemos retornar à Francis Bacon e sua pintura das forças.

Ora, se há em Bacon e suas telas um privilégio ao tempo em detrimento do movimento, é porque somente o tempo é capaz de revelar a essência das forças em sua

intensidade vertical, mostrar as verdades implicadas que as constituem. Desse modo, o tempo tece uma relação privilegiada com a obra de arte e, por conseguinte, com o pensamento nela implicado. Se Bacon se esforça para pintar, em seus quadros, as diferentes forças capazes de provocar sensações nos corpos, modificando-os, violentando-os de algum modo, de todas as forças existentes – pressão, achatamento, peso, temperatura, etc. – talvez a que mais provoque modificações nos corpos seja justamente a força do próprio tempo.

Assim, o tempo é capaz de agir e reagir sobre todas as outras forças, revelando suas verdades, verdades que são, em última instância, verdades do tempo em si, isto é, verdades parciais e implicadas que concernem às derivas do artista, ou em outras palavras, que concernem a sua vida. É por isso que o trabalho comum de toda e qualquer arte seja, provavelmente, captar o tempo: pintá-lo, escrevê-lo, sonorizá-lo, etc. Captar este tempo absoluto, complicado, que somente pode ser percebido e atingido por meio da obra de arte, e que quando atingido revela, por sua vez, a essência ou o estilo do artista.

Bacon parece, por duas vezes, ter tornado visível o tempo, a força do tempo: a força do tempo mutante, pela variação alotrópica dos corpos, “num décimo de segundo”, que faz parte da deformação; depois, a força do tempo eterno, a eternidade do tempo, por meio da Reunião-separação que reina nos trípticos, pura luz. Tornar o tempo sensível nele mesmo, tarefa comum ao pintor, ao músico, às vezes ao escritor. Tarefa que ultrapassa toda medida ou cadência (Deleuze, 2007, p.69).

Cinema: imagem-movimento e imagem-tempo

É interessante notar como essa discussão acerca das relações existentes entre a arte, o movimento e o tempo continuará nas duas obras seguintes de Deleuze: *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, lançados, respectivamente, em 1983 e 1985. Em ambos os livros o filósofo francês se utiliza de conceitos da filosofia de Henri Bergson – tais como os próprios conceitos de movimento e tempo – para estabelecer uma classificação das imagens e dos signos observados nos cinemas clássico e moderno, mostrando suas relações com o pensamento. Na verdade, Deleuze promove um agenciamento entre a filosofia de Bergson e a classificação das imagens e signos tal qual desenvolvida pelo semiólogo americano Charles Sanders Peirce.

As duas obras procuram traçar um determinado percurso das imagens observadas na história do cinema, indo de uma diversidade de imagens-movimento a uma diversidade de imagens-tempo. Além disso, Deleuze parece atestar ao longo dos livros certa “evolução” entre essas duas espécies de imagens e suas variantes, evolução que se encontra relacionada à maneira como ambas se articulam com o pensamento.

Em *A imagem-movimento* o filósofo francês nos mostra como a principal característica dessas imagens é justamente prolongar a percepção em movimentos ou ações. Se à primeira vista esta questão poderia aparentar não ter muita importância, Deleuze faz questão de ressaltar que o nascimento do cinema é praticamente contemporâneo de uma crise no conhecimento, crise que atingiria mais especificamente a psicologia, e que consistia exatamente em uma dicotomia existente entre a imagem e o movimento.

Do ponto de vista de Deleuze, o período inicial de desenvolvimento do cinema seria de fundamental importância nessa discussão, na medida em que ele operava com um tipo ou tipos de imagens que privilegiavam signos de caráter predominantemente sensório-motores. Esses signos possuem como propriedade fundamental traduzir imediatamente em estímulos motores – isto é, em movimento – as sensações que são produzidas pela justaposição das imagens. A consequência disto é que os diferentes tipos de imagem-movimento (imagem-percepção, imagem-ação, imagem afecção) atingem o pensamento de forma apenas indireta, já que elas privilegiam a reapresentação ou representação de clichês ou situações sensório-motoras, exigindo do pensamento somente o seu reconhecimento. Seria basicamente uma situação de estímulo-resposta, como no arco reflexo: um automatismo em que o pensamento jamais chega a ser efetivamente confrontado ou abalado.

Deleuze nos mostra então como o cinema passa a exigir cada vez mais do pensamento, ou exigir cada vez mais pensamento, provocando assim o colapso das imagens movimento. No capítulo final de *A imagem-movimento*, intitulado “A crise da imagem-ação”, o filósofo francês enumera uma série de fatores políticos, econômicos e sociais que contribuíram para o declínio da forma através da qual o cinema clássico produzia suas imagens. No entanto, esses fatores, ainda que importantes, seriam fatores simplesmente extrínsecos. O acontecimento mais significativo diria respeito, na verdade, ao cinema em si. Na passagem do cinema clássico para o cinema moderno se observa uma modificação no caráter técnico ou experimental do cinema, uma mudança na própria maneira de se fazer filmes. Com isso, um novo tipo de imagem se tornava possível, uma imagem que privilegiava uma nova espécie de signos, não mais signos sensório-motores, mas signos óticos e sonoros puros. O próprio Deleuze nos diz no capítulo inicial de *A imagem-tempo*:

Por isso os caracteres pelos quais definimos anteriormente a crise da imagem-ação: a forma da balada-perambulação, a difusão dos clichês, os acontecimentos que mal concernem àqueles a quem acontecem, em suma, o afrouxamento dos vínculos sensório-motores, todos estes caracteres eram importantes, mas somente enquanto condições preliminares. Eles tornavam possível, mas ainda não constituíam, a nova imagem. O que a constituiu é a situação puramente ótica e sonora, que substituiu as situações sensório-motoras enfraquecidas (Deleuze, 1990, p.11-12).

Ao contrário do cinema clássico de ação, o cinema moderno exprime um privilégio por temas banais e cotidianos, situações em que os liames ou vínculos sensório-motores se apresentam cada vez mais enfraquecidos ou difusos. Distante dos esquematismos que exigiam do pensamento simplesmente um reconhecimento, este agora se vê confrontado com sua própria impotência. As situações óticas e sonoras puras violentam o pensamento, na medida em que a percepção é agora impedida de se prolongar em uma ação, isto é, de apresentar uma resposta motora à imagem.

No cinema moderno os personagens vivem situações que constantemente extrapolam a sua capacidade de agir, deixando-os inertes, paralisados. No entanto, essa diminuição em sua capacidade de agir, acarreta um aumento em suas capacidades de ouvir e principalmente de ver. Os personagens são submetidos a visões das quais invariavelmente não podem se furtar ou ignorar. Quando se esgotam as respostas clichês decorrentes de esquemas previamente elaborados, não há mais como escapar do

cotidiano, isto é, deixar de percebê-lo em toda sua beleza ou miséria: cinema de vidente mais do que cinema de ação.

Essa nova espécie de signos ópticos e sonoros deve seu surgimento não somente a esta modificação na temática dos filmes, mas, principalmente, às inovações técnicas desenvolvidas pelo cinema moderno. Se o cinema clássico apresentava uma montagem que privilegiava os cortes “racionais”, isto é, cortes que nos davam uma impressão de continuidade entre as imagens, o cinema moderno se caracteriza, ao contrário, por cortes “irracionais”. O que observamos agora são quebras ou interrupções que rompem com o suposto encadeamento ou linearidade das imagens. Não se trata mais aqui de perceber o movimento. É como se a percepção pudesse agora, efetivamente, captar a imagem em si, não mais a violência da história, mas a própria violência da imagem, tal qual nos quadros de Bacon.

Mas se os signos ópticos e sonoros são capazes de violentar o pensamento, isto se deve à maneira como eles se encontram necessariamente articulados ao tempo. Isto não significa dizer que a questão do tempo não era apresentada no cinema clássico. No entanto, aqui, o tempo era apresentado simplesmente em função do movimento, já que a relação intrínseca existente entre os signos sensório-motores e o encadeamento das imagens permitia apreender um tempo predominantemente cronológico, isto é, linearmente pensado enquanto variações de um presente: o presente de uma imagem atual, decorrente de uma imagem passada, e que por sua vez dará origem a uma imagem futura.

Porém, a partir do momento em que as situações ópticas e sonoras puras do cinema moderno provocam um enfraquecimento das relações existentes entre a percepção e as situações sensório-motoras – estas últimas caracterizadas por suas relações com o movimento –, o que se verifica na tela é justamente o tempo complicado, absoluto, tempo que comporta de uma só vez todas as suas séries, sendo que cada uma delas não somente coexiste com as demais, mas reage sobre todas as outras. O tempo é apresentado então em sua forma direta, e não mais representado em razão do movimento: daí se falar agora em uma imagem-tempo e não mais em uma imagem-movimento.

Ora, se é verdade que a situação sensório-motora impunha a representação indireta do tempo como consequência da imagem-movimento, a situação puramente ótica ou sonora abre-se com base numa imagem-tempo direta. A imagem-tempo é o correlato do opsigno e do sonsigno. Ela nunca apareceu melhor que no autor que antecipou o cinema moderno, desde o período que antecede a guerra e nas condições do cinema mudo, Ozu: os opsignos, os espaços vazios ou desconectados abrem-se sobre as naturezas mortas como forma pura do tempo. Em vez da “situação motora-representação indireta do tempo”, temos “opsigno ou sonsigno-apresentação direta do tempo” (Deleuze, 1990, p.324).

Já vimos de que modo Deleuze se utiliza da obra de Proust quando da formulação de seu conceito de tempo. Contudo, o pensamento de Bergson é igualmente importante para o filósofo francês no que diz respeito a esta problemática, como podemos observar em seus livros que tratam do cinema. Tomando como ponto de partida alguns conceitos fundamentais da filosofia de Bergson, a exemplo dos conceitos de atual e virtual, Deleuze nos mostra de que modo o cinema moderno – e seu

consequente desenvolvimento de uma imagem-tempo – se encontra articulado à concepção de um tempo não cronológico.

Uma das principais teses bergsonianas acerca do tempo é provavelmente a de que o passado se conserva em si próprio. Ao contrário de uma concepção puramente cronológica do tempo, em que o passado é pensado simplesmente como um presente que passou, isto é, como um presente que avança em direção a um futuro, Bergson nos apresenta a idéia de um passado que coexiste com o presente ou, mais ainda, de um passado virtual que coexiste com seu presente atual. É importante lembrar que os conceitos de atual e virtual em Bergson não exprimem, de modo algum, uma relação de oposição ou contradição. Na verdade, ambos os conceitos se opõem ao conceito de possível, já que este último é pensado por Bergson em contraposição ao conceito de real. O possível, como o próprio nome já denota, diz respeito a algo que poderia ou não se realizar ou que, nesse caso, poderia ou não vir a existir.

Sabemos que em uma concepção cronológica do tempo, o passado não existe propriamente, não possui uma natureza real. O que existe são presentes que se sucedem, sendo que o futuro também é uma mera possibilidade, na medida em que ele pode ou não vir a acontecer. Entretanto, em Bergson, o virtual é tão real quanto o atual, ele comporta tanta realidade quanto o atual. Ora, se o virtual é real, é porque ele efetivamente existe. E se o passado é uma virtualidade que pode ou não ser atualizada, isto significa dizer que ele possui uma existência em si, que ele comporta uma realidade própria, independentemente de um presente no qual ele poderia se atualizar. A afirmação bergsoniana de que o passado se conserva em si mesmo diz respeito, em última instância, a este fato: o passado existe de forma concreta, ele é uma realidade, e por ser real ele coexiste com o presente. Em Bergson o tempo não se desdobra somente de forma sucessiva, e sim de forma simultânea.

As grandes teses de Bergson sobre o tempo apresentam-se assim: o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva (Deleuze, 1990, p.103).

Agora se pode compreender de forma mais evidente a correlação existente entre o cinema moderno e a imagem-tempo. A partir do momento em que os signos óticos e sonoros puros destituem as situações sensório-motoras, impedindo que as imagens se prolonguem em movimento – ou seja, que elas sejam percebidas enquanto uma sequência cronológica de eventos – estas agora são capazes de apresentar o tempo em seu estado puro, em seu desdobramento entre um presente e um passado coexistentes. Deleuze denominará este tipo de imagem de imagem-cristal: uma imagem em que se é possível perceber de forma nítida a simultaneidade existente entre as diversas linhas do tempo.

Devemos ressaltar que a imagem-cristal não é de forma alguma o tempo, e sim um tipo de imagem que nos permite visualizar o tempo em seu estado puro. Com o consequente rompimento de uma percepção cronológica, o passado deixa de ser captado somente como passado de um novo presente, presente sempre em vias de atualizar-se. Assim, o tempo se apresenta em toda a sua complexidade, pois agora se pode observar não somente dois passados, como também dois presentes: um presente atual, e um presente em vias de atualizar-se, presente que parte em direção ao futuro. Já vimos que o presente se define em função do atual, isto é, que sua natureza é o puro devir. Mas,

quando o presente atual sofrer uma nova atualização, ele estará na verdade “puxando” uma nova série do virtual, atualizando um novo feixe do passado. O feixe anterior do passado permanecerá colado ao presente que o atualizou. É como se o presente atual não pudesse se separar do passado que ele atualiza: eles coexistem no tempo simultaneamente.

No entanto o presente é devir, ou seja, ele se atualizará novamente. Então, esse presente em vias de atualizar-se puxará uma nova série do passado, com a qual ele coexistirá simultaneamente, se tornando agora o novo presente atual com sua respectiva imagem virtual correlata. O que observamos aqui são as séries do tempo se desdobrando e correndo de forma paralela: um presente atual com seu passado virtual coexistente – seu passado particular –, e um presente em atualização que transformará o passado particular anterior em um passado geral, em um passado que passa. Mas, por sua vez, este presente em atualização carregará consigo um novo feixe do passado, ele atualizará uma nova série do passado.

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 preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por sua natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do 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 (Deleuze, 1990, p.102).

Contudo, talvez não tenhamos atingido ainda a problemática principal desta nova concepção do tempo, observada na passagem do cinema clássico para o cinema moderno. É comum nos depararmos com a idéia de que o passado constitui simplesmente uma lembrança psicológica, na medida em que ele não existe de fato. Afinal, se somente o presente é real, se o passado não comporta uma realidade, não haveria como este último se conservar a não ser através de uma memória psicológica. Além disso, essa lembrança ou memória psicológica é, em regra, compreendida enquanto uma região “interior”, cuja localização geralmente se atribui ao cérebro. Disso decorre a idéia de que a subjetividade é constituída por essa experiência interior que possuímos do tempo: ela seria esse constante acúmulo de lembranças ou de memórias decorrentes da sucessão cronológica dos presentes.

No entanto, se levarmos em consideração uma concepção bergsoniana do tempo, o passado comporta tanta realidade quanto o presente: ele se conserva em si próprio. Existe efetivamente um “Ser do passado” ou, em outras palavras, um “Ser da memória”, que permanece ou que insiste no tempo, independentemente de sua possível atualização em um presente. A existência de um Ser do passado ou de um Ser da memória implica, por sua vez, a possibilidade de existência de uma lembrança pura, não mais meramente psicológica, e sim ontológica: uma ontologia do tempo. Esse fato acarreta uma consequência extremamente importante, na medida em que o tempo agora nos é exterior.

Deleuze nos mostra inclusive como a experiência que possuímos do tempo – essa lembrança ou memória psicológica que denominamos anteriormente de uma

experiência “interior” – já é derivada desse tempo em seu estado puro, dessa memória ontológica. É justamente este o conceito de duração, tal qual pensado por Bergson: a experiência que possuímos desse tempo absoluto. A lembrança ou memória psicológica é decorrente, na verdade, de um salto nesse Ser da memória que é o tempo. Longe de ser interior, a experiência psicológica em Bergson diz respeito justamente a atualização desse puro passado virtual, tempo em sua forma absoluta. Em *Bergsonismo* (1966/2008), lançado em 1966, já encontrávamos:

Colocamo-nos inicialmente, diz Bergson, no passado em geral: o que ele assim descreve é o salto na ontologia. Saltamos realmente no ser, no ser em si, no ser em si do passado. Trata-se de sair da psicologia; trata-se de uma Memória imemorial ou ontológica. É somente em seguida, uma vez dado o salto, que a experiência vai ganhar pouco a pouco uma existência psicológica: “de virtual, ela passa ao estado atual”. Fomos buscá-la ali onde ela está, no Ser impassível, e damos-lhe pouco a pouco uma encarnação, uma “psicologização” (Deleuze, 2008, p.44).

O tempo não cronológico é esse tempo em que coexistem de forma simultânea um passado puro – lembrança absoluta – e um presente que se atualiza nos diferentes corpos em forma de um passado individual, mas que em um constante devir (presente que atualiza um passado puro), desdobra as várias linhas do tempo conforme cada corpo em seus movimentos singulares. São essas diversas linhas do tempo que se atualizarão em uma infinidade de mundos, todos eles reais e coexistentes entre si.

Em *Proust e os signos* Deleuze já nos mostrava como as essências ou idéias fazem parte de séries ou grupos que serão “selecionadas” de acordo com os encontros que um pensador experimenta ao longo de seu percurso. Ora, se as essências ou idéias fazem parte de séries ou grupos que são selecionados de acordo com os encontros, é porque todas elas existem ao mesmo tempo, constituindo alternativas de mundos que poderão ser experimentadas pelo pensador de acordo com seu trajeto.

Em seu livro sobre Proust, Deleuze já ressaltava a relação intrínseca existente entre o tempo – este tempo complicado –, a arte e a subjetividade, mostrando como esta última se constituía passo a passo através de um procedimento inventivo por meio do qual o artista ou pensador era levado à “decifrar” os signos, isto é, atingir sua essência, extraindo-os de grupos ou séries de infinitas possibilidades. Ao final, evidencia-se que todos esses grupos ou séries, todos esses mundos são produzidos pelo desdobrar das várias linhas do tempo que o protagonista experimentou. Em *Proust e os signos* Deleuze identifica quatro dessas linhas, cuja combinação é responsável por originar múltiplas séries das quais os signos podem participar. Isto significa dizer que se existe um processo de subjetivação, ele pertence, na verdade, ao próprio tempo ontológico, a este tempo que efetivamente existe fora de cada sujeito psicológico e que se encontra em um permanente estado de “complicação” entre suas linhas: a subjetividade é constituída pelo e no tempo, é constituída por essas diversas séries e grupos, pelas essências que constituem uma infinidade de mundos, pontos de vista e perspectivas que existem independentemente do sujeito, que o preexistem.

Somente um isolacionismo, um egocentrismo ou um psicologismo exagerado de um dado sujeito pode fazê-lo não perceber que ele se encontra no meio de uma infinidade de pontos-de-vista ou perspectivas ao longo de sua trajetória existencial que, em última instância, o selecionará e o tornará portador de certo estilo. Mas é claro que

não é fácil se obter tal percepção e é neste sentido que a arte é importante, pois somente ela pode possibilitar esta vidência.

A essência é a qualidade última no âmago do sujeito, mas essa qualidade é mais profunda do que o sujeito, é de outra ordem: “Qualidade desconhecida de um mundo único”. Não é o sujeito que explica a essência, é, antes, a essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito. Mais ainda: enrolando-se sobre si mesma ela constitui a subjetividade. Não são os indivíduos que constituem os mundos, mas os mundos envolvidos, as essências, que constituem os indivíduos: “Esses mundos que são os indivíduos e que sem a arte jamais conheceríamos”. A essência não é apenas individual, é individualizante (Deleuze, 2006, p.41).

Logo, a experiência que a obra de arte proporciona ao artista consiste em nada mais do que um salto ou uma experiência nesse tempo desdobrado em suas várias linhas coexistentes, uma visão do tempo em seu estado puro. Essa experiência permite ao artista ou pensador atingir os diversos mundos que o constituem, as diferentes verdades que concernem a sua própria vida. Em outras palavras, a constituição da subjetividade já é uma movimentação por esta subjetividade primeira, subjetividade do próprio tempo. O pensamento de Proust e posteriormente o de Bergson permitirão a Deleuze concluir que, longe do que se costuma pensar habitualmente, não é o tempo que é interior ao homem, e sim o inverso, já que é o homem quem se move no interior desse tempo complicado: a subjetividade é, na verdade, uma dobra do tempo.

Repetidas vezes se reduziu o Bergsonismo à seguinte idéia: a duração seria subjetiva, e constituiria nossa vida interior. E, sem dúvida, Bergson precisou se expressar assim, ao menos no começo. Mas, cada vez mais, ele dirá algo bem diferente: a única subjetividade é o tempo, o tempo não-cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso. Que estejamos no tempo parece um lugar comum, no entanto é o maior paradoxo. O tempo não é o interior em nós, é justamente o contrário, a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos. Bergson está bem mais perto de Kant do que pensa: Kant definia o tempo como forma de interioridade, no sentido em que somos interiores ao tempo (só que Bergson concebe essa forma bem diferente de Kant). No romance, será Proust quem saberá dizer que o tempo não nos é interior, mas somos nós, interiores ao tempo que se desdobra, que se perde e se reencontra em si mesmo, que faz passar o presente e conservar o passado (Deleuze, 1990, p.103-104).

Conclusão: Subjetividade e Tempo

Vimos assim como as intercessões com Bacon, Proust e Bergson levaram Deleuze a sublinhar a existência de dois planos, um ligado aos movimentos do sujeito em sua trajetória existencial, trajetória cheia de peripécias sensório-motoras, ações as mais diversas, levando-o a habitar mundos variados e tornando-os cheios de lembranças pessoais, psicológicas, e outro plano em que os movimentos se paralisam revelando

uma temporalidade para além do tempo cronológico, retomando a problemática da essência sem, no entanto, desfazer-se dos movimentos vividos.

Estes dois planos revelam também a existência de duas concepções de subjetividade: uma que considera o tempo interior ao sujeito, constituindo ou dando-lhe uma história pessoal representada pelas lembranças e dando-lhe a impressão que a duração é subjetiva, e outra na qual o sujeito ou subjetividade é o próprio tempo, no caso, em que o sujeito é constituído no e pelo tempo, enquanto produto de forças invisíveis virtualmente reais, forças coercitivas.

Se o sujeito pensante, seja ele artista ou filósofo, é produzido por meio de forças coercitivas invisíveis, tal constituição faz com que, num primeiro momento, ele se considere como sujeito ativo e iniciador do processo, pois se encontra impotente para conceber-se como efeito de forças imperceptíveis que lhe são desconhecidas. É neste sentido que tal sujeito considera-se causa de suas ações e de suas lembranças. Neste caso, sendo-lhe impossível ter o conhecimento das forças virtuais que possibilitaram sua emergência, somente a obra de arte ou o pensamento enquanto obra de arte – e é aí que se encontra a importância de ambos – podem revelar o tempo ontológico do qual fazem parte as linhas, movimentos ou ações vividos individualmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, Gilles. *A Vida Como Obra de Arte*. IN: Conversações. São Paulo: Editora 34, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Os Intercessores*. IN: Conversações. São Paulo: Editora 34, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: O Frio e o Cruel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.