

Pintura e cinema em Deleuze: do pensamento sem imagem às imagens não representativas

Cíntia Vieira da Silva*

Em *Diferença e repetição* e na segunda edição de *Proust e os signos* há capítulos homônimos, sob o título de *A imagem do pensamento*. De maneiras diferentes, ambos afirmam que, para a produção de um pensamento que possa criar o novo, abrir-se aos ataques intensivos do sensível, é preciso eliminar os pressupostos que reduzem a atividade de pensar à operação de reconhecer. A remissão ao par representar/reconhecer seria o procedimento por meio do qual se constrange o pensamento às figuras da identidade e do Mesmo, impedindo que a diferença seja pensada em si mesma e, correlativamente, que se elabore uma concepção diferencial da repetição. Aquém do uso empírico e recognitivo das faculdades, seria preciso criar um uso disjuntivo, em que as sínteses e conexões entre faculdades fossem objeto de uma heterogênese, ou seja, de uma gênese concertada e movida pela diferença, pela disparidade do elemento que faz nascer cada faculdade como potência de apreendê-lo sem domesticá-lo por semelhança.

A vertente crítica do arranjo conceitual nomeado como “imagem do pensamento”, em *Diferença e repetição*, transborda para a concepção de imagem e faz do projeto de um pensamento diferencial o manifesto em favor de um pensamento sem imagem. A função exercida pelas aparições sensíveis – não falo em aparências apenas para não correr o risco de evocar uma eventual oposição com relação às essências – fica, então, a cargo da noção de simulacro, e Deleuze contrapõe o sistema do simulacro ao sistema da representação. A repartição se faz, portanto, entre imagem, concebida exclusivamente como figura representativa, e simulacro, entendido como procedimento que confere visibilidade à diferença.

Com os livros em torno do cinema, publicados em 1983 e 1985, e o livro dedicado à pintura, composto a partir dos trabalhos de Francis Bacon, mas contendo considerações a respeito de produções pictóricas assinadas por Cézanne, Klee e outros, publicado em 1981, a repartição se modifica. Deleuze elabora uma concepção de imagem que vale por si mesma, e não como representante de uma outra realidade – material ou ideal –, por meio de um trabalho com um sistema de equivalências entre imagem, matéria e movimento, de extração bergsoniana. Além disso, tal concepção de imagem investiga os procedimentos artísticos por meio dos quais elementos materiais podem tornar visíveis forças que não o são, ou

* Professora Adjunta do Departamento de Filosofia da UFOP e do Programa de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do Defil/UFOP

seja, pesquisa os meios cinematográficos e pictóricos que permitem a atualização visível de forças virtuais.

A hipótese que apresento aqui, portanto, é a de que o estudo de imagens em cinema e pintura permite a Deleuze rever sua posição em relação ao conceito de imagem em geral, até que seja possível, com Guattari, definir o plano de imanência como uma nova imagem do pensamento. Nas palavras de Deleuze e Guattari: “O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento...”¹.

Um leitor de *Diferença e repetição* que se deparasse com a frase acima, isolada de seu entorno e dos livros publicados entre 1968 e *O que é a filosofia?*, de 1991, haveria de se espantar, uma vez que estaria habituado a situar o termo “imagem do pensamento” no polo a ser combatido pela filosofia da diferença e intuiria que o plano de imanência deveria ser algo capaz de abarcar as diferenciações e não de remetê-las à identidade segundo os pressupostos da representação. Tal leitor haveria de se lembrar de trechos presente em *Diferença e repetição* que abordam a imagem do pensamento sob um viés crítico. No capítulo que trata diretamente desse tema, Deleuze faz apelo a uma filosofia que não se conceda de antemão os postulados que circunscrevem a diferença ao campo do meramente representável e que começaria por lutar ferrenhamente “contra a Imagem, denunciada como *não filosofia*”. Tal filosofia apenas encontraria as condições de “sua repetição autêntica num pensamento sem Imagem”².

Ainda no mesmo capítulo, ao recriar o tema evocado por Artaud na troca de cartas com Jacques Rivière, o tema de um pensamento que tem de se haver com seu próprio impoder, que se produz a partir do que não pode ser pensado segundo o uso empírico das faculdades, Deleuze firma que Artaud estaria buscando “a terrível revelação de um pensamento sem imagem e a conquista de um novo direito que não se deixa representar”³. O capítulo termina com uma definição do pensamento sem imagem e com a pergunta que move o restante do livro, situada na definição de tal pensamento e de “seu processo no mundo”, vinculando o requisito de uma gênese do pensamento ao de um pensamento sem imagem nos termos seguintes:

O pensamento que nasce no pensamento, o ato de pensar engendrado em sua genitalidade, nem dado no inatismo nem suposto na reminiscência, é o pensamento sem imagem⁴.

Na conclusão, uma última alusão à filosofia da diferença como pensamento sem imagem sugere que o caminho que escolhi para compreender a mudança de estatuto do conceito de imagem em Deleuze é frutífero:

“A teoria do pensamento é como a pintura: tem necessidade dessa revolução que faz com que ela passe da representação à arte abstrata; é este o objeto de uma teoria do pensamento sem imagem”⁵.

¹DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução brasileira de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 53. De agora em diante, referido como QF.

²DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006, 2ª Ed., p. 193. De agora em diante, DR.

³Id., p. 213.

⁴Id., p. 240.

⁵Id., p. 382.

A crer nessa frase, deveríamos esperar que Deleuze se dedicasse a estudar um pintor abstrato, caso fosse se interessar pela pintura. Ora, a pintura de Bacon erige figuras, notadamente, figuras humanas, o que contraria a expectativa criada por este e os outros trechos de *Diferença e repetição* acima citados. Não quero aqui criar falsas dificuldades, portanto, não imagino que algum leitor de Deleuze, mesmo esse leitor hipotético, pudesse supor que o livro em torno de Bacon significasse uma recaída na representação. O leitor, atento e sagaz, suporia o que de fato ocorre: Deleuze encontrará em Bacon, como, de resto, em outros momentos da pintura, uma capacidade de criar figuras não figurativas, liberadas da função de narrar, representar ou imitar. Como se, ao se debruçar mais atentamente sobre os procedimentos de alguns pintores, Deleuze pudesse ir além de uma afirmação genérica que opõe figurativo e abstrato, imagem e não imagem, e encontrasse esta região entre, território intermediário, o da Figura que torna visível, que apresenta forças, sem representá-las. Também a imagem, nessa perspectiva, teria o poder de se voltar contra a representação.

A pintura desfaz a representação, lutando contra as imagens clichê. Essa vertente destrutiva ou negativa – limpar a tela antes de começar a pintar, livrá-la das imagens ali presentes de modo atual ou virtual. Pensando as artes como casos de devir, não como espécies do gênero mimético, Deleuze afirma que o que o pintor visa não é “reproduzir sobre a tela um objeto funcionando como modelo, ele pinta sobre imagens que já estão ali para produzir uma tela cujo funcionamento vai reverter as relações do modelo e da cópia”⁶. A tela, assim como os conceitos, é um conjunto de estratégias de guerrilha para instituir procedimentos de seleção de imagens que não se submetam ao jugo de um modelo. Desse ponto de vista, ela pode ser vista como um sistema de simulacros, mesmo porque os termos da descrição acima retomam elementos presentes na caracterização dos simulacros em *Lógica do sentido*.

Em *Platão e o simulacro*, primeiro dos textos em apêndice à *Lógica do sentido*, Deleuze define o sistema do simulacro como interiorização de séries divergentes que não fazem papel de modelo nem de cópia uma com relação à outra. A produção de simulacros é um instrumento para fugir à representação porque o simulacro “encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*”⁷. Tal produção de simulacros seria também virtualização, na medida em que a proliferação de séries divergentes afirma-as em sua heterogeneidade, constituindo um todo aberto, virtual e caótico. Curiosamente, apesar de afirmar que o caráter aberto de um sistema de simulacros funciona “como se uma paisagem completamente distinta correspondesse a cada ponto de vista”⁸, Deleuze não menciona a pintura, mas a literatura, como caso de obra aberta que opera por simulacro, a não ser numa rápida menção à *Pop Art* nas linhas finais. Mas as noções de “paisagem” e de “ponto de vista” empregadas na definição de simulacro apontam para o campo da produção de visibilidades.

⁶ DELEUZE, G. *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 2 vols. Paris: Éd. de la Différence, 1981, p. 57, tradução minha. De agora em diante, FB.

⁷ DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução brasileira de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1982., p. 267. De agora em diante, LS.

⁸ LS, br, p. 266.

Há, no entanto, outro recurso que nos permite ter acesso a uma vinculação mais direta entre pintura e simulacro. *La voix de Deleuze*, um site organizado pela associação *Siècle deleuzien* e por um grupo de pesquisadores da universidade de Paris 8, coloca à disposição de quem tem acesso à internet um grande conjunto de aulas proferidas por Deleuze em áudio e sua transcrição. Na aula de 28 de abril de 1981, aprendemos que a pintura subverte a representação por meio da presença, dando a ver “a imagem sem semelhança”⁹, que, como já sabemos, atendia pelo nome de simulacro em *Lógica do sentido*. Para certificar tal aproximação, a aula contém o mesmo exemplo que o livro de 1969 tira do catecismo: o homem como imagem de Deus que perdeu a semelhança por meio do pecado original. Na aula, porém, Deleuze abandona o termo de origem latina para adotar diretamente outro de origem grega. A imagem definida como presença passa a se chamar “ícone”. A representação, ou seja, a produção de imagens por meio da semelhança, pré-existe à pintura e necessita ser desfeita num trabalho prévio à produção das imagens icônicas.

A esfera icônica diz respeito ao “peso da presença da imagem”¹⁰ e só é atingida pela elaboração de um diagrama ou caos-germe. Deleuze chama de “diagrama” uma série de procedimentos pictóricos que manifestam o caráter manual da pintura, revelam que a visibilidade pictórica se produz como maneira de pensar de um corpo que não se ordena mais como organismo, mas como máquina pictórica em que o olho atinge sua mais alta potência ao ceder sua primazia como aparato sensorial à mão. Assim como o pensamento conceitual da diferença requer um funcionamento disjuntivo das faculdades, também o pensamento percepto-afetivo, notadamente a pintura, requer um uso dissonante e disjuntivo dos sentidos. O olho pictórico é aquele que só pode ver o invisível, ou seja, o que não está disponível ao olho tomado como avatar da razão cognitiva, o que apenas um olho tomado em um devir-manual pode ver. A mão do pintor, liberada da supremacia da visão, produz um caos sobre a tela a partir do qual pode surgir a imagem como presença. Antes da composição, é preciso desorganizar as coordenadas visuais que engendram uma percepção cognitiva para dar lugar a uma percepção capaz de apreender o intensivo como aspecto qualitativo das forças.

O problema das forças, aliás, talvez nos forneça elementos para responder à seguinte pergunta: por que o único livro que Deleuze dedicou diretamente à pintura se compõe em torno de Bacon, tendo em vista que as aulas a respeito de pintura fazem um percurso mais longo por outros nomes dessa arte? O que teria levado Deleuze a privilegiar a produção pictórica de Francis Bacon, mesmo que outros momentos da pintura apareçam ainda no livro? Parece-me que a resposta passa pela possibilidade que Deleuze viu, em Bacon, de tratar de modo bastante direto do tema do corpo sem órgãos em pintura. É que uma nova imagem do pensamento, um pensamento capaz de pensar a emergência do novo, necessita de um conceito de corpo atento às práticas que o colocam como instância capaz de experimentar e produzir afectos, e não apenas como *quantum* na extensão.

⁹ DELEUZE, G. *Pintura: o conceito de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 101.

¹⁰ Id. *Ibid.*

Se a pintura retrata corpos, não é para figurá-los nem para colocá-los como personagens de narrativas, mas para dar a ver as forças invisíveis que sobre eles se exercem. Além disso, os desafios enfrentados para encontrar as cores justas para os corpos correspondem ao problema de extrair uma composição de cores determinadas a partir do cinza produzido pelo diagrama caotizante¹¹. Quando se desfaz a organização visual, é preciso, em seguida, estabelecer a gênese das cores numa composição tátil que produz novas maneiras de ver.

Quanto às imagens cinematográficas, a pista de sua importância na renovação do conceito de imagem deve ser colhida alhures, em *O que é a filosofia?* Um pouco abaixo do trecho a que me referi ainda há pouco, Deleuze e Guattari relacionam o plano de imanência, tomado como imagem do pensamento, ao movimento infinito. Nas palavras dos autores:

A imagem do pensamento só retém o que o pensamento pode reivindicar de direito. O pensamento reivindica “soamente” o movimento que pode ser levado ao infinito. O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito. É ele que constitui a imagem do pensamento¹².

Com uma ligeira extrapolação, podemos entender o trecho acima como uma evocação dos ganhos conceituais obtidos nos livros em torno do cinema. Uma imagem do pensamento não representativa seria precisamente uma imagem cinematográfica, no sentido em que o movimento, tanto no sentido cinético, quanto dinâmico, ser-lhe-ia intrínseco. A imagem do pensamento dogmática, recognitiva, ou representativa, operaria um congelamento fotográfico (se bem que poderíamos detectar uma vertente não representativa também na fotografia) do movimento de diferenciação atual e virtual, um corte imóvel no movimento que recobriria a diferença com a máscara da identidade, do Mesmo. O plano de imanência, enquanto imagem do pensamento diferencial, acolheria o movimento, seria esse movimento. A meu ver, a releitura das teses de *Matéria e memória*, que inicia *Imagem-movimento*, é um dos elementos constituintes das condições que permitiram a Deleuze assumir uma posição laudatória com relação a um certo tipo de imagem. O reviramento do conceito bergsoniano de imagem para pensar a produção cinematográfica, contra a avaliação do próprio Bergson, favoreceu o surgimento de uma concepção em que, entre a ausência de imagem e as imagens representativas, haveria as imagens que, ao invés de serem equivalentes ideais da matéria, seriam a materialidade mesma do movimento.

A percepção cinematográfica constitui-se em aliada contra uma concepção representativa da imagem por colocar em jogo relações diferentes daquela que se estabelece entre um “sujeito-espectador” e um “mundo-imagem”¹³, rompendo com a percepção natural, emoldurada por um esquema sensorio-motor, ou seja, pelo intervalo entre estímulo e resposta. Rompendo com tal naturalidade, o cinema produziria imagens em que o movimento e o tempo não se confundiriam com um espaço extenso e quantificável.

¹¹ Cf. aula de 2 de junho de 1981 e as motivações de Gauguin e Van Gogh para privilegiar o retrato em detrimento da paisagem.

¹² QF p.53.

¹³ MARRATI, Paola. *Gilles Deleuze: anêma et philosophie*. Paris: PUF 2003, p. 9.

Ainda que Bergson nomeie a ilusão da percepção natural de ilusão cinematográfica, isto não constitui, para Deleuze, um empecilho para usar a concepção bergsoniana do movimento para pensar a imagem cinematográfica em sua especificidade. Deleuze sustenta que o fato de a projeção cinematográfica operar pela sucessão de fotogramas não significa que a imagem resultante de tal operação tenha uma relação extrínseca com o movimento, pois a montagem restitui a equivalência entre imagem e movimento. Ao contrário, o cinema se distancia da percepção natural, operando cortes móveis do movimento que dão acesso à sua duração concreta, ou seja, ao caráter qualitativo do movimento, em termos bergsonianos, ou a seu caráter intensivo, em termos deleuzianos.

Em domínios diferentes, cada um deles com meios próprios, vê-se, no começo do século XX, um esforço para liberar o tempo como variável independente do espaço (nas ciências e na filosofia), capturar o movimento por si mesmo, entendido como mudança. Assim, “a dança, o balé, a mímica abandonavam as figuras e poses para liberar valores não posados, não pulsados, que reportavam o movimento ao instante qualquer”. Numa revolução paralela ao desenvolvimento do cinema, essas artes do movimento “tornavam-se ações capazes de responder a acidentes do meio, ou seja, à repartição dos pontos de um espaço ou de momentos de um acontecimento”, e acabaram por possibilitar também novas perspectivas para o cinema, saindo também modificadas desse contato. A dança na comédia musical torna-se uma “dança-ação” que ocorre “num lugar qualquer, na rua entre os carros, ao longo de uma calçada” (quem não se lembra da sequência de *Cantando na chuva?*). Mas antes mesmo da introdução do som e da fala no cinema, Chaplin conferira um novo paradigma à mímica, diminuindo a importância das poses em proveito da ação. Essa nova “mímica-ação” se faz em conexão com a construção “do espaço e do tempo” como continuidades produzidas “a cada instante”, as quais passam a ser decompostas apenas em “seus elementos imanentes notáveis, em lugar de se relacionar a formas prévias a encarnar”¹⁴.

O cinema, junto com outras artes, se torna um fator importante na elaboração de um novo modo de pensar o tempo e o movimento, aliando-se às revoluções em curso na ciência, nas demais artes e na filosofia – na qual o projeto bergsoniano se destaca. Por tratar o movimento como passível de ser dividido em instantes de direito equivalentes, melhor dizendo, instantes que não podem ser julgados mais relevantes que os demais *a priori*, o cinema pode ser considerado participante do mesmo esforço que a filosofia bergsoniana, esforço retomado por Deleuze, para “pensar a produção do novo, ou seja, do notável e do singular em qualquer um destes momentos”¹⁵. Para tanto, é preciso cessar de remeter o movimento à ideia de um todo, seja este formado pelas formas e poses, o que implica uma concepção do tempo como imagem da eternidade, seja o conjunto constituído pelos instantes quaisquer. Se tal conjunto for previamente dado, perde-se de vista o movimento real.

¹⁴ Id., p. 16.

¹⁵ Id., p. 17.

A única ideia de todo admitida nessa perspectiva bergsonista é a da duração como um tipo de todo em constante mudança, um todo aberto. Melhor dizendo, em tal perspectiva deve-se distinguir entre os conjuntos fechados, produzidos por um corte, uma abstração em relação ao todo, e este último, que é sempre aberto. Tal todo deve ser igualmente distinguido do “conjunto de todos os conjuntos”¹⁶, pois um tal todo não pode ser dividido sem mudar de natureza, ao contrário de um conjunto que é, por definição, composto de partes extensas, podendo, portanto, ser subdividido. Isto porque o todo aberto, como duração, pertence ao tempo e não ao espaço, daí Deleuze dizer que ele “não cessa de se criar numa outra dimensão sem partes”, uma dimensão das grandezas intensivas.

Assim, o movimento, por um lado, é “translação” ou deslocamento “no espaço”. Mas, por outro lado, o movimento é expressão de “uma mudança” qualitativa “no todo”. Deleuze convoca os exemplos fornecidos por Bergson para corroborar sua hipótese, exemplos que vão de partículas atômicas ao mundo animal. Não há gratuidade nos movimentos dos animais, eles transitam em busca de alimento, perfazem suas rotas migratórias (que são determinadas em função de condições adequadas à sua reprodução e desenvolvimento) e assim por diante. O movimento poderia então ser descrito como mudança qualitativa que supõe uma “diferença de potencial”¹⁷ entre dois pontos ou lugares que corresponderiam a cada estado diferente. Modificando um pouco o exemplo de Deleuze, pensemos em um animal sedento no deserto que vê um oásis e vai até ele para beber água. Se apenas nomearmos o ponto em que o animal se encontrava inicialmente como A, chamando o oásis correlativamente de B, e traçarmos o percurso de um ponto ao outro, essa abstração nos fará perder de vista o que se passa efetivamente nesse movimento e não poderemos compreendê-lo. É preciso remontar à mudança qualitativa que se operou no animal entre um ponto e outro, sem separá-la das modificações que ocorreram no todo. Por exemplo, parte da água do oásis encontra-se no estômago do animal ao final do processo, há marcas na areia entre o ponto inicial e o oásis, e assim por diante, mas essas ainda são mudanças macroscópicas desenrolando-se no espaço.

No âmbito dos movimentos dos átomos, verifica-se que eles “exprimem necessariamente modificações, perturbações, mudanças de energia no todo”. Esse exemplo dos átomos é particularmente importante por dar ensejo ao surgimento da ideia de movimento como vibração, vocabulário que nos faz suspeitar de estar entrando no domínio do intensivo. Com efeito, as qualidades são definidas como vibrações em mutação, num movimento que se dá em dimensão diferente do espaço e, por isso, processa-se de um modo que não é o do deslocamento. Paralelamente ao deslocamento e aos estados qualitativamente diferentes, o cinema deixou-se gem produzido pelo cinema, como o movimento a orientaçcostumesento puro, que induz o pensamento ao erro que se podem observar num corpo que se move, há o movimento das próprias qualidades, a diferenciação permanente. Essa outra espécie de movimento, esse devir ininter-

¹⁶ Id., p. 29.

¹⁷ Id., p. 18.

rupto que envolve os diversos estados pelos quais um determinado corpo em deslocamento passa é que “arrasta o conjunto” envolvido nesse movimento “de um estado qualitativo a outro”¹⁸, abrindo-o ao todo da duração, que Deleuze define igualmente como o todo das relações ou a Relação.

Deleuze reconhece que a problemática das relações não é enunciada por Bergson. Mas é uma condição da sua própria filosofia que as relações sejam exteriores aos termos relacionados para que se possa pensar relações diferenciais em que os termos possam ser até mesmo evanescentes, não precisem ser determinados ou considerados como substancialmente idênticos a si mesmos. A exterioridade das relações aos termos relacionados precisa, portanto, ser garantida, assim como sua capacidade de se reportarem a um todo, o que se faz segundo uma dupla condição. Assim, a relação deve ser considerada distinta de um atributo, seja dos termos, seja do conjunto formado por eles. Além disso, o todo caracterizado pelas relações deve ser concebido “como um ‘contínuo’ e não como um conjunto dado”¹⁹. Há uma dupla perspectiva possível sobre as imagens-movimento. Podemos tomá-las em sua relação com o todo aberto, mas também é possível vê-las como parte de um conjunto fechado.

Ainda que tais conjuntos fechados sejam produzidos por abstração em relação ao todo, segundo a tendência que temos de extrair do real apenas aquilo que nos interessa, eles têm sua realidade própria. Não deixam de ter um caráter ilusório, já que sua formação implica que se perca de vista o todo, o movimento em sua relação com a duração. Ao mesmo tempo, são uma ilusão necessária permitida pela “organização da matéria” e tornada necessária pelo desdobramento do espaço como dimensão que comporta partes exteriores umas às outras. Assim, do ponto de vista dos conjuntos, temos cortes imóveis do movimento, que constituem suas partes, e uma sucessão de estados que se relacionam a um “tempo abstrato”, ou seja, desvinculado da mudança permanente para se vincular à sucessão de instantes determinados pelos diferentes estados. O ponto de vista do todo dá acesso ao “movimento real” em conexão com sua “duração concreta”, possibilitando a formação de imagens-movimento como “cortes móveis atravessando os sistemas fechados”²⁰, que os impedem de se fecharem completamente, abrindo-os ao reportá-los à duração como tempo concreto.

Antecipa-se aqui a possibilidade de outro tipo de imagens, as imagens-tempo, que possam alcançar diretamente a duração, fazer-nos experimentar um pouco de tempo em estado puro, segundo a expressão proustiana, e não apenas dar testemunho da duração como todo das imagens. A criação de blocos de espaço-tempo, através das imagens-tempo, ou a abertura de perspectivas sobre o tempo puro, com as imagens-movimento, têm o poder de insuflar-nos uma nova crença. As imagens do cinema podem nos fazer acreditar não num além-mundo, num mundo após a vida, ou em utopias totalizadoras, mas neste mundo, em mundos que podemos constituir através da criação de novas imagens e os novos modos de vida que elas podem suscitar.

¹⁸ Id., p. 18 e 21.

¹⁹ Id., p. 20, nota 15.

²⁰ Id., p. 21-22.