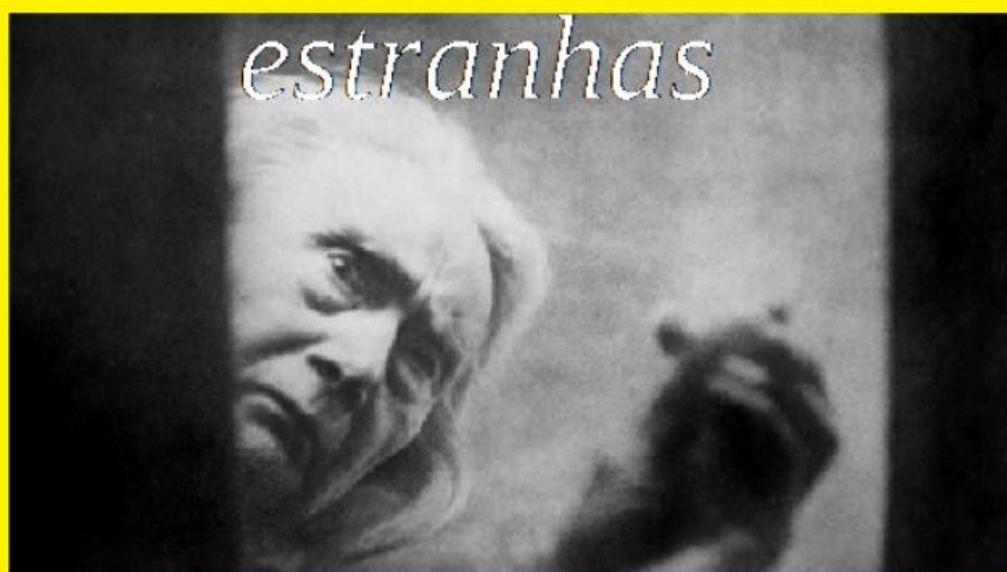


Ciro Marcondes Filho

*Comunicação
e as aventuras*



*Ensaaios de arte, cinema,
filosofia e comunicação*

Ao comentar Marcel Proust, Gilles Deleuze diz que uma obra de arte vale mais que uma obra filosófica, porque ela nos violenta, e os frutos disso são mais ricos do que os de nosso trabalho aplicado, ela nos faz pensar. São duas figuras fundamentais da comunicação: a energia de uma obra como algo que nos arrebatava, e ao fazê-lo, nos traz de volta ao mundo, nos tira a paz da alienação, de nosso ensimesmamento, forçando-nos a pensar. Temos aí a síntese do processo comunicacional, pois, afinal de contas, o que caracteriza uma grande obra de arte senão isso: sua capacidade de nos tirar de nossa indiferença, de nos provocar?

Este livro ocupa-se com a percepção, com a forma como percebemos o mundo, especialmente a comunicação sensível, do cinema, da arte, e como isso se instala dentro de nós. É fruto de uma pesquisa sobre o processo comunicacional que foi buscar em importantes autores da filosofia as noções estruturantes desse fenômeno. Sim, porque estudar a comunicação não é o que se faz hoje nas universidades, grupos de pesquisa, encontros acadêmicos, pois esses não estudam a comunicação. Quando não realizam meros trabalhos sociológicos, antropológicos, de ciência política travestidos de estudos comunicacionais, quando não fazem pura interpretação de signos – como a semiótica – estudam, sob o rótulo de comunicação, os meios, os mass media, a televisão, a internet, as redes, mas não se aproximam jamais da comunicação propriamente dita, da comunicação como fenômeno.

É preciso construir um saber comunicacional. Ele ainda não existe. Ainda estamos na pré-história, na antessala, nas preliminares: poucos se debruçam de fato na investigação do que acontece no momento comunicacional, que processos ocorrem naquele que se coloca diante de um filme, de uma apresentação teatral, de uma instalação, de uma performance, de um vídeo da internet ou mesmo de um livro. Poucos veem nas relações presenciais dos diálogos, das rodas, dos debates abertos o fluxo de comunicação que aí circula. Mas isso é o mais importante de tudo.

Este livro comenta como Deleuze procura fundamentar em Bergson uma teoria do cinema, uma teoria do impacto do filme sobre o espectador. E seu esforço consegue, de fato, dar um grande passo na investigação desse objeto, criticando, inclusive, os vícios do cinema engajado. De como ele pode nos forçar a pensar. Merleau-Ponty é importante nessa discussão porque promove a fusão de consciência, corpo e mundo no fenômeno da percepção. De como essas esferas se imbricam nos atirando num contexto em que somos produtores e produzidos, observadores e observados, constituindo um todo que nos constitui outra vez. Percebemos o que vemos e o que não vemos, sentimos o mundo em nós. Whitehead nos leva a estranhas aventuras que nos tiram efetivamente dos trilhos e nos conduzem a uma reflexão sobre como o mundo ressoa dentro de nós, produz seus efeitos comunicacionais, nos faz a cada vez nos reconstruirmos novamente num processo de fluxo infinito.

A discussão final repercute o amor-ódio de Deleuze à fenomenologia, em sua insistência de negar Husserl e Merleau-Ponty, operando, em última instância com raciocínios similares. Quando lemos Bárbara Kennedy, atualizando Deleuze, propondo uma leitura pós-psicanalítica, pós-semiótica, pós-feminista, vemos que ela descortina novas possibilidades, até então não presentes na discussão brasileira.

Essa vitalidade, essa energia, essa força interna de uma obra é aquilo que é capaz de nos tirar do sério, nos fazer sair dos trilhos, trepidar nossas certezas.

Ciro Marcondes Filho

*Comunicação e as
aventuras estranhas*

*Ensaaios sobre arte, cinema,
filosofia e comunicação*

DOI 10.11606/9788572051910

São Paulo
ECA-USP
2018

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibido qualquer uso para fins comerciais.

**Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteconomia e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

**M321c Marcondes Filho, Ciro
 Comunicação e as aventuras estranhas [recurso
 eletrônico]: ensaios sobre arte, cinema, filosofia e
 Comunicação / Ciro Marcondes Filho – São Paulo:
 ECA-USP, 2018. 179 p.**

**ISBN 978-85-7205-191-0
DOI 10.11606/9788572051910**

1. Comunicação 2. Filosofia. 3. Estética 4. Cinema 5. Arte I. Título

CDD 23.ed. – 302.2

Sumário

Parte I. BERGSON, DELEUZE, CINEMA E COMUNICAÇÃO, 11.

Capítulo 1. Henri Bergson, I: o real e o virtual; duas ilusões teóricas; o mecanismo cinematográfico; o devir, 11

1. O universo fotografa, 11
2. As duas ilusões teóricas, 12
3. Nosso mecanismo cinematográfico, 14

Capítulo 2. Henri Bergson, II: percepção pura, afecção, percepção, representação, o tempo, 21.

- Percepção e afecção, 21

Capítulo 3 – Deleuze comenta Bergson. Dois primeiros comentários sobre o movimento, 27

1. Gilles Deleuze transforma Bergson, 27
2. Imagem é movimento? verificando Matéria e Memória, de Bergson, 30
3. A primeira tese sobre o movimento, 32
4. A segunda e a terceira tese sobre o movimento, 36
5. Decupagem e montagem, 40
6. O segundo comentário sobre Bergson, 43
7. A teoria da percepção, 44

Capítulo 4 – Imagem-Tempo, 51

1. Da imagem-movimento à imagem-tempo, 51
2. A comunicação, o clichê e a intuição vital, 55
3. Autoafecção, monólogo interior e o tempo que sai dos eixos, 59
4. Terceiro e quarto comentários a Bergson: lembranças, sonhos, lembrança pura, 62.
5. Excurso sobre o tempo em estado puro, 68
6. Do autômato espiritual às funções cerebrais, 71
7. Forçar a pensar, 75
8. Criar memória, 78

Bibliografia da Parte I, 81

**Parte II - O MOMENTO EM QUE MERLEAU-PONTY
ABANDONOU A PERCEPÇÃO. QUIASMA E
DEISCÊNCIA NA FILOSOFIA FRANCESA, 83.**

1. Carne e corpo, 83
2. Deiscência e quiasma, 91
3. Imbricação, envolvimento recíproco, reversibilidade, 95
4. Intercorporeidade ou intersubjetividade, 98
5. Faticidade, expressão, linguagem, 104
6. Percepção, o invisível, 107
7. Temporalidade e transcendência, 112

Bibliografia da Parte II, 115

**Parte III - SAINDO DOS TRILHOS COM WHITEHEAD.
COMO PRATICAR UMA AVENTURA ESTRANHA
ESTUDANDO COMUNICAÇÃO, 119.**

1. A filosofia do organismo: o afeto precede a percepção, 119
2. A concrecência, 120
3. Sujeito, superjecto, sentires, apreensão, 122
4. A fenomenologia, 127
5. Entidades atuais, objetos eternos e acontecimentos, 131
6. Acontecimento, 132
7. Objetos eternos, 134
8. Sobre a percepção, 134
9. Apreciação estética, 135
10. Whitehead e a Nova Teoria, 136

Bibliografia da Parte III, 140

Parte IV – DE REPENTE, DELEUZE CRUZA COM METÁFOROS, 141

- 1. Da filosofia, 141. Sobre o plano de imanência, 143. Tudo muda no Acontecimentos, 145*
- 2. Da ciência, 146.*
- 3. Da arte, 150. Sobre o vazio na arte, 153. Sobre o material, 154. A parte não humana da subjetividade, 155. Contra Merleau-Ponty, 156*
- 4. Lógica das sensações, 158. Sobre as opiniões, 161*
- 5. A teoria pós-semiótica de Barbara Kennedy, 163*
- Corpos em conexão com outros corpos, 165. Subjetividades, 166. O que nos afeta na obra, 168
- 6. Sobre a criação de conceitos em comunicação e estéticas, 169*
- 7. Os conceitos e o Conceito, 172*

Bibliografia da Parte IV, 174

Obras do autor, 177

4ª. Capa, 179

Parte I. BERGSON, DELEUZE, CINEMA E COMUNICAÇÃO.

Capítulo 1. Henri Bergson, I: o real e o virtual; duas ilusões teóricas; o mecanismo cinematográfico; o devir.

1. O universo fotografa

O senso comum acredita que a percepção humana funcione de forma parecida com uma máquina fotográfica. Nosso olho seria a objetiva, e a cena, uma vez capturada, seria gravada no interior do cérebro. Henri Bergson diz que isso é um equívoco. Todos os pontos do espaço “fotografam”. Os átomos, por exemplo, exercem ações sobre os demais átomos, sendo um o espelho do outro. No universo, acredita Bergson, atravessam ações das matérias sem se perder e sem encontrar resistência. O todo é translúcido. Assim, de cada ponto do universo são tiradas fotografias. Só que a câmera fotográfica opera, por assim dizer, sem filme, clicando a toda hora para tudo mas não efetuando nenhum registro.

À época de Bergson, as máquinas fotográficas não operavam com o filme (a película sensível) mas com uma chapa, uma placa de vidro coberta com uma camada de emulsão. Essa chapa ou “tela escura”, como diz Bergson, é o que falta na fotografia que o universo tira. Então surge o ser vivo, aquilo que Bergson chama de “centro de indeterminação”, que desempenha o papel da tela escura. A tela nada soma às coisas que vê e registra. Ela só faz com que a ação real passe e que a ação virtual permaneça. É a ação da consciência: ela faz com que a luz de imagens muito especiais fique retida diante da tela escura.

As matérias exercem uma ação real, diz Bergson, mas o que nos impregna é o virtual. Essa ação do virtual sobre nosso corpo, assim como do nosso corpo sobre as coisas, é que Bergson chama de *percepção*.

2. As duas ilusões teóricas

Somos acometidos, diz Bergson, de duas ilusões teóricas. Primeiro, acreditamos poder pensar o instável a partir de categorias do estável, achamos que podemos trabalhar o movente por meio do imóvel. Normalmente, não consideramos que tudo é um perpétuo devir, que nada se fixa. A consciência, diz ele, lança olhares instantâneos, imagina ver a coisa pronta, como radiografias, e desconsidera que ela se faz e refaz o tempo todo.

Uma segunda ilusão é o fato de passarmos para a abstração aquilo que cabe à prática. Por exemplo, quando temos uma sucessão fatos, uns seguindo outros, nossa especulação acredita ver um contínuo permanente, sem considerar que há um vazio entre eles. Isso pode valer para a prática mas a abstração não pode operar assim, interligando tudo, tapando tocas as brechas. Ela precisa desse vácuo, desse nada.

Na filosofia clássica, a questão do nada não é relevante. Não se coloca que ele precedeu o ser, que este veio para acrescentar algo ao nada. O ser, para essa filosofia, se afirma a partir de sua própria existência, a saber, como existência lógica ($A = A$). Ele basta-se a si mesmo. Caímos num impasse metafísico. Não questionando sobre sua existência, será eterno. Para essa filosofia, a ideia do nada não nos ajuda em coisa alguma, pois não questiona a autoimposição do Ser.

Ora, na natureza não há vazio absoluto, diz Bergson. Se fecharmos os olhos, se taparmos o ouvido, se conseguirmos isolar todos os sinais externos ficamos apenas com nossas próprias sensações orgânicas, as recordações e a sensação do vazio. Mesmo que procuremos não pensar nas sensações orgânicas ou nas lembranças, algo continuamos sentindo. Eu posso suprimir as sensações externas, eu posso suprimir as sensações internas mas não posso suprimir ambas ao mesmo tempo: “no preciso momento em que minha consciência se extingue, acende-se uma outra consciência... a primeira só podia desaparecer em favor de uma outra” [Bergson, 1907, p. 304]. Vou sempre perceber algo, quer venha do exterior ou do meu interior. A ausência de um é a presença de outro.

Considerando a passagem de um momento interior para um momento exterior e vice-versa,

Bergson acredita que entre ambos exista um ponto equidistante dos dois, em que parece que deixamos de perceber um e que ainda não começamos a perceber plenamente o outro, e esse ponto seria o nada, vácuo, o vazio como uma passagem. Não se trata do nada absoluto da metafísica mas de algo entre o não-mais e o ainda-não, “imagem cheia de coisas”, perpétuo oscilar entre ambas e recusa a uma fixação numa delas. Percebemos os dois momentos, ambos se misturam, oscilamos entre um e outro mas não nos fixamos em nenhum deles.

O nada, para Bergson, é a “mola oculta”, o vazio e a desordem que contêm mais conteúdo intelectual do que o pleno e a ordem. Segundo ele, as palavras auxiliam, como sinais de estrada, a encontrar o caminho mas se se tentar seguir apenas as imagens verbais não vai se chegar a nada, pois entre duas imagens consecutivas há um intervalo que nenhuma verbalização alcança, intervalo do inexprimível que separa o verbal do inverbalizável.

Essa, em resumo, é a origem do movimento. A consciência opera equivocadamente por justaposição de imagens paradas, quando isso, de fato, não existe. O ponto equidistante, o nada, é aquela passagem em que se sobrepõem ao objeto instantes mal-acabados do que passou e instantes ainda não vividos. Ele identifica a coisa enquanto passagem, enquanto mutação. A segunda ilusão trata exatamente disso, de nossa incapacidade de assistir ao fenômeno da mudança e considerá-lo como um *continuum*. O vazio bergsoniano é essa situação indeterminada. É um nada que supõe que algo exista. A coisa não está lá mas ela existe, está apenas ausente e deixou como rastro um “vazio de si mesmo”. Sua presença continua a viver na memória.

O vazio, em realidade, é a ausência de um dado objeto que primeiro estava aqui e agora está em outro lugar. Para Bergson, a ideia do inexistente é inclusive maior que a do existente. Se imaginamos um objeto, temos nele três aspectos: ele próprio, a ideia dele e uma representação do mesmo, quando ele não existe. Quando eu represento um inexistente, eu adiciono algo à ideia desse mesmo objeto. Uma coisa inexistente é a ideia da coisa existente mais a representação de sua exclusão pela realidade.

Dessa forma, a negação não está no mesmo plano da afirmação, ela é mais. Eu posso dizer “esta mesa é branca”. Trata-se de uma afirmação. Mas eu posso dizer também: “esta mesa

não é branca”. Neste último caso, eu substituo uma afirmação por outra afirmação, eu a duplico. É o mesmo que dizer: o objeto A não existe, mas a simples afirmação de um “objeto A” já lhe dá existência. Ele pode ter existido, assim como pode ainda existir. A negação implica num contraste entre o possível e o atual, são duas existências, uma pensada e outra constatada, diz Bergson.

A nivelção entre afirmação e negação é coisa do “espírito científico”, diz ele. Quem opera pela experiência não vê o vazio, não vê o nada; permanece nas coisas que existem, nas situações que se manifestam, vivendo “dentro do atual”. É que “somos feitos para agir”, diz ele, não para pensar. Os hábitos da ação influem sobre os da representação.

O problema da filosofia antiga, fundamentada pela lógica do $A = A$, é fazer uso de uma concepção estática do real, em que “tudo parece ser dado de uma só vez, na eternidade” [Bergson, 1907, p. 325]. Diferente, diz ele, é pensar o Ser diretamente, sem desvios, sem interpor o fantasma do nada entre ele e nós: é preciso ver para ver, não ver para agir, diz Bergson; considerar o Absoluto como estando dentro de nós, possuindo essência psicológica, não lógica.

3. Nosso mecanismo cinematográfico

Olhamos o mundo. O que nele inicialmente nos provoca não são exatamente os corpos mas as qualidades. Cores, sons, odores. Aparentemente parecem persistir, mas não, elas se dissolvem em inúmeros movimentos elementares, vibrações; todas as qualidades mudam. Por alguns momentos, diz ele, associamos esse movimento a um móvel. A percepção é exatamente essa captura de uma série de mudanças elementares - qualidades ou estados simples - realizando aquilo que Bergson chama de *condensação*.

Depois, delimitamos corpos. Corpos que se transformam a cada instante. Também eles se dissolvem, se diluem em qualidades, que são, com dito, movimentos elementares. Mas, mesmo que não fossem, esse mesmo corpo ainda seria instável, diz Bergson, pois muda o tempo todo de qualidades.

Damos o nome de *forma* àquilo que nos parece estável, e quando percebemos que efetivamente houve mudança, dizemos que “mudou de forma”. Fato é, diz ele, que o corpo muda de forma o tempo todo. Não existe forma, algo imóvel, o que existe é apenas o movimento. Tome-se o exemplo das imagens que se sucedem. Elas podem não diferir umas das outras ou, então, de fato, diferir. Nesse caso, fala-se que houve aumento ou diminuição de uma imagem média. Quando dizemos algo “da essência” da coisa, pensamos exatamente nessa imagem média.

Coisas de formaram. Em sua superfície, elas mostram as transformações ocorridas no Todo. Bergson fala que elas “agem umas sobre as outras” e elas ocorrem como movimento. Os movimentos podem ser, segundo ele, qualitativos (do verde ao amarelo, do vermelho ao roxo), evolutivos (da flor para o fruto) e extensivos (comer, beber, lutar). Não captamos a transição de uma fase a outra mas apenas “paragens imaginárias” no verde, no verde-claro, no amarelo. Na evolução de uma criança para um homem, Bergson não fala que ela “se faz homem” mas que “há um devir da criança ao homem”.

A transformação é marcada por essas “fronteiras” contínuas em que a identidade de um Ser se mistura à sua não-identidade, ao seu devir, esses “nadas” que, em última análise, definem o “tudo” do Ser. É o oposto da maneira como Platão vê as formas, que são, para ele, a própria essência da realidade, que não obtém a forma a partir de um devir, mas do eterno. Dentro de sua lógica, duração e devir, para Platão, são “degradações da eternidade imóvel”.

A física contemporânea divide o tempo em frações infinitas. É diferente da forma como os antigos viam o tempo. Para estes últimos, o tempo era constituído pela justaposição de períodos indivisos, relativos a fatos sucessivos. Distinguiam-se fases, períodos, que se impunham ao espírito por crises aparentes, como, por exemplo, a puberdade ou pelo aparecimento de alguma nova forma. Na física contemporânea todos os momentos se equivalem, não há articulações “naturais”. Para Bergson, a passagem de uma forma de ver para outra é apenas uma questão de grau, de maior precisão. Diz ele: “Há entre as duas ciências a mesma relação que entre o isolamento das fases de um movimento pela vista e o registro muito mais complexo dessas fases pela fotografia instantânea. Em ambos os casos o mecanismo cinematográfico é o mesmo, mas no segundo atinge um grau de precisão que

não pode ter no primeiro” [Bergson, 1907, p. 361].

Observamos um cavalo. Ele dá um galope. Nós percebemos uma atitude característica, esquemática, diz Bergson, espécie de forma que parece irradiar em todo um período e preencher o tempo de um galope. Uma fotografia, ao contrário, fixa um instante específico ou vários, mas os fragmenta. Se juntarmos galope a galope que nós observamos sem a máquina fotográfica, teremos uma sequência qualitativa.

Imaginemos um desfile de regimento passando à nossa frente. Uma tentativa de reproduzir seu movimento seria tirar uma série de fotografias e projetá-las, uma atrás da outra, muito rapidamente numa tela. Vendo as fotos separadamente, diz Bergson, jamais conseguiríamos vê-las animadas, a imobilidade não produz movimento. O movimento, então, tem que vir de outro lugar, de um aparelho. Ou seja, com o cinema o processo consistiu em extrair-se “de todos os movimentos próprios a todas as figuras um movimento impessoal, abstrato e simples, por assim dizer, *o movimento em geral*, em metê-lo no aparelho e em reconstituir a individualidade de cada movimento particular pela composição desse movimento anônimo com as atitudes pessoais” [Bergson, 1907, p. 333]. Bergson diz que o artifício do cinematógrafo é o mesmo que da nossa mente, que o mecanismo de nosso conhecimento é de natureza cinematográfica, pois em vez de nos prendermos ao *dever interior das coisas*, colocamo-nos fora delas para recompor seu dever artificialmente [idem]. Ao vermos uma cena diante de nós, temos visões instantâneas da realidade que passa. As alinhamos num dever abstrato, uniforme, invisível, localizado “no fundo do aparelho do conhecimento”, de forma similar ao cinematógrafo.

As coisas têm seu dever próprio, seu movimento, sua transformação. Elas estão continuamente mudando de forma. Essa mutação permanente é algo que nos incomoda. Preferimos detê-la, fixá-la, paralisá-la. E reconstruímos esse movimento na nossa mente mas de maneira artificial, como se as fotos fossem enfileiras, ignorando a interpenetração delas, enquanto coisas vivas, umas nas outras. Recompomos o movimento como se fosse uma sucessão natural - “sem vácuos” - de instantes que se sucedem.

Bergson conclui que o que fazemos é visar uma certa inserção de nossa vontade na realidade,

buscando arranjá-la, cada vez diferentemente, como a agitação de um caleidoscópio, em que não nos concentramos nesse agitar mas apenas na nova figura que se forma.

Detalhamentos

Sobre a fotografia tirada pelo universo. “Mas como não ver que a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço. (...) Mas se considerarmos um lugar qualquer no universo, poderemos dizer que a ação da matéria inteira passa sem resistência e sem perda e que a fotografia do todo é translúcida: falta, atrás da chapa, uma tela escura sobre a qual se destacaria a imagem. Nossas ‘zonas de indeterminação’ desempenhariam de certo modo o papel da tela. Elas não acrescentam nada àquilo que é, fazem apenas que a ação real passe e que a ação virtual permaneça” [Bergson, 1896, p. 36-37].

A formação da consciência. “Se acontecer ulteriormente uma consciência de fato constituir-se no universo, em tal ou tal lugar sobre o plano de imanência, é porque imagens muito especiais terão retido ou refletido a luz e fornecido a ‘tela escura’ [*écran noir*, o ecrã negro: tela, tela de fundo] que faltava à chapa [*la plaque*, à placa: ao filme]” [Deleuze, 1983, p. 100].

A percepção. “Tudo se passará como se deixássemos filtrar a ação real das coisas exteriores para deter e reter delas a ação virtual: essa ação virtual das coisas sobre nosso corpo e do nosso corpo sobre as coisas é propriamente nossa percepção” [Bergson, 1896, p. 272]

As duas ilusões teóricas. Primeira: “É possível pensar o instável por intermédio do estável, o movente por intermédio do imóvel”. “Seja ela matéria, seja espírito, a realidade manifesta-se-nos como um perpétuo devir. Pode fazer-se, pode desfazer-se, mas nunca chega a ser uma coisa feita. (...) Todavia, preocupada antes de tudo com as necessidade da ação, a inteligência, tal como os sentidos, limita-se a dar de vez em quando, sobre o devir da matéria, relances instantâneos e, por isso mesmo, imóveis. Seguindo por sua vez a inteligência, a consciência vê da vida interior apenas aquilo que já está feito, e é só confusamente que a sente fazer-se” [Bergson, 1907, p. 297-8]. Segunda: *Transportamos para a especulação um processo que só é adequado para a prática* [Bergson, 1907, p. 298]. “O que transportamos para a especulação é a fatos sucedendo fatos, estados sucedendo estados, coisas sucedendo coisas” [cf. Bergson, 1907, p. 298].

Sobre o Nada. “Primeiro havia o nada, e o ser surgiu por acrescentamento. Ou então, se alguma coisa sempre existiu, é preciso que o nada lhe tenha servido de substrato ou receptáculo, e conseqüentemente lhe seja eternamente anterior” [Bergson, 1907, p. 301]. *A filosofia antiga despreza o que vem antes do ser:* “(...) o desprezo da metafísica por toda realidade que dura tem origem precisamente no fato de ela só chegar ao ser depois de passar pelo ‘nada’, e de uma existência que dura não lhe parecer suficientemente forte para vencer a inexistência e se afirmar a si mesma” [Bergson, 1907, p. 301].

A experiência de fechar os olhos, tapar ouvidos, eliminar sensações do mundo exterior está em Bergson, 1907, p. 303-4.

Nada como “ponto intermediário”. A abolição pode tanto perceber um nada exterior quanto um nada interior mas não os dois ao mesmo tempo: a ausência de um é a presença de outro. “Nunca se forma no pensamento uma imagem propriamente dita da supressão de tudo. (...) Nesse vaivém de nosso espírito entre o exterior e o interior, existe um ponto, situado a igual distância dos dois, no qual nos parece que já deixamos de perceber um deles e que ainda não estamos percebendo o outro: é aí que se forma a imagem do nada”. [Bergson, 1907, p. 304-5].

Esse nada não é o nada absoluto. “A verdade é que nesse momento percebemos ambos, pois chegamos ao ponto em que os dois termos são equidistantes e a imagem do nada, assim definida, é uma imagem cheia de coisas, uma imagem que encerra ao mesmo tempo a do sujeito e do objeto, com, além do mais, um perpétuo oscilar entre uma e outra e uma recusa de nos chegarmos a fixar definitivamente em uma delas. É evidente que não é esse nada que poderíamos opor ao nada, colocá-lo antes ou debaixo dele, pois ele contém já a existência em geral” [Bergson, 1907, p. 305].

Sobre o Nada como “mola oculta”, ver Marcondes Filho, 2010a, Caps. 5a e 5n.

A ideia do inexistente é mais do que a do existente. “(...) existe mais, e não menos, na ideia de um objeto concebido como ‘não existente’ que na ideia desse mesmo objeto concebido como ‘existente’, pois a ideia do objeto ‘não existente’ é necessariamente a ideia do ‘existente’, tendo, além disso, a representação de uma exclusão desse objeto pela realidade atual considerada em bloco” [Bergson, 1907, p. 312].

*O “nada absoluto” existiria só no afetivo, no social, no prático. “Em vão encontramos na forma *sui generis* da negação alguma coisa de extraintelectual, pois a negação é um juízo de um juízo, uma advertência feita a outrem ou a si próprio, de modo que seria absurdo atribuir-lhe a capacidade de criar representações de novo tipo, ideias sem conteúdo. Continua a persistir a convicção de que antes das coisas, ou pelo menos sob as coisas, existe o nada. Procurando a razão desse fato, encontramos-la precisamente no elemento afetivo, social, e, em resumo, prático, que dá à negação sua forma específica. [Bergson, 1907, p. 323].*

Abolindo o nada absoluto. “(...) é preciso criar o hábito de pensar o Ser diretamente, sem fazer desvios, sem se dirigir primeiro ao fantasma do nada que se interpõe entre ele e nós. (...) O Absoluto é de essência psicológica, e não matemática ou lógica. Vive conosco” [Bergson, 1907, p. 325].

*Primeiro, vemos qualidades. Estas se diluem em movimentos elementares. Toda qualidade é mudança. “Desde o primeiro olhar deitado ao mundo, mesmo antes de nele delimitarmos *corpos*, distinguimos nele *qualidades*. Uma cor segue-se a uma cor, um som a um som, uma resistência a uma resistência etc. Cada uma dessas qualidades, considerada isoladamente, é um estado que parece persistir tal e qual, imóvel, esperando que outro o vá substituir. Contudo, cada uma dessas qualidades se resolve [*se résout*: se dilui, se decompõe], à análise em um número enorme de movimentos elementares. Quer vendo nela vibrações, que representando-a de qualquer outra maneira, o certo é que toda qualidade é mudança. (...) é sempre provisoriamente, e para satisfazer nossa imaginação, que ligamos esse movimento a um móvel. O móvel foge incessantemente perante o olhar da ciência; esta trata sempre, apenas, da mobilidade” [Bergson, 1907, p. 327-8].*

*Percepção: primeiro capta mudanças elementares, qualidades. “A primeira função da percepção é precisamente captar uma série de mudanças elementares sob a forma de qualidades ou estados simples, mediante um trabalho de condensação “[Bergson, 1907, p. 328]. Depois, delimitamos *corpos*. “Delimitamos, na continuidade das qualidades sensíveis, delimitamos os *corpos*. Cada um desses *corpos*, na realidade, muda a todo instante. Primeiro ele resolve-se [*se résout*: dilui-se, dissolve-se] em um grupo de qualidades, e toda qualidade, dizíamos nós, consiste em uma sucessão de movimentos elementares. Mas, mesmo no caso de se encarar a qualidade como um estado estável, o *corpo* permanece ainda instável na medida em que está constantemente mudando de qualidades” [Bergson, 1907, p. 329].*

*Aquilo que achamos estável damos o nome de forma, algo que não existe. “Ora, a vida é uma evolução. Concentramos um período dessa evolução em uma visão estável a que damos o nome de forma e, quando a mudança já é suficientemente considerável para vencer a feliz inércia de nossa percepção, dizemos que o *corpo* mudou de forma. Mas a verdade é que o *corpo* muda de forma constantemente. Ou melhor, a forma é coisa que não existe, pois pertence ao domínio do imóvel, ao passo que a realidade é movimento” [Bergson, 1907, p. 329]. Média ou “essência”. “(...) as imagens sucessivas não diferem umas das outras, [quando isso acontece] consideramos todas elas como o aumento e a diminuição de uma única imagem *média*, ou a deformação dessa imagem em sentidos diferentes. E é essa *média* que pensamos ao falar da *essência* de uma coisa, ou da própria coisa” [Bergson, 1907, p. 329].*

*A ação de umas coisas sobre outras é o movimento. “As coisas, depois de constituídas, manifestam à superfície, pelas suas mudanças de situação, as modificações profundas operadas no seio do Todo. Dizemos então que elas *agem* umas sobre as outras. Essa ação aparece-nos sem dúvida sob a forma de movimento” [Bergson, 1907, p. 329-30]. Sobre o *devir*. Há três formas de *devir*: movimentos qualitativos [do amarelo ao verde, do verde ao azul], evolutivos [da flor para o fruto] e extensivos [comer, beber, lutar]. [cf. Bergson, 1907, p. 331].*

*Sobre o *devir*: a frase “A criança faz-se homem”. “(...) quando enunciamos o atributo ‘homem’, ele já não se aplica ao sujeito ‘criança’. A realidade que é a *transição* entre a infância e a idade adulta, escapou-nos por entre os dedos. Temos apenas as paragens imaginárias ‘criança’ e ‘homem’, estamos prestes a dizer que uma dessas paragens é a outra, tal como a flecha de Zenão, *está* em todos os pontos do trajeto. A*

verdade é que, se aqui a linguagem seguisse a realidade, não diríamos 'A criança faz-se homem' e sim 'Há um devir da criança ao homem'" [Bergson, 1907, p. 340-1]

Platão: devir e duração são "degradações" do imóvel. "[A filosofia das Ideias] parte da Forma e vê nela a própria essência da realidade. Não obtém a forma por intermédio de uma visão havida no devir; tira formas do eterno; a duração e o devir não passariam de degradações dessa eternidade imóvel" [Bergson, 1907, p. 346].

Nós e o cinema: diferença de grau, não de natureza. "O espírito humano passou do primeiro tipo de conhecimento para o segundo por meio de um aperfeiçoamento gradual, procurando simplesmente maior precisão. Há entre as duas ciências a mesma relação que entre o isolamento das fases de um movimento pela vista e o registro muito mais complexo dessas fases pela fotografia instantânea. Em ambos os casos o mecanismo cinematográfico é o mesmo, mas no segundo atinge um grau de precisão que não pode ter no primeiro" [Bergson, 1907, p. 361].

Caleidoscópio. Rearranjamos tudo a cada vez; não nos preocupamos com esse ato mas com a nova figura O filme opõe-se ao devir. "Com fotografias, cada uma das quais representando o regimento em uma atitude imóvel, reconstitui a mobilidade do regimento que passa. (...) Para que as imagens se animem é preciso que algures haja movimento. E, com efeito, o movimento está no aparelho" [Bergson, 1907, p. 332].

Nós pensamos cinematograficamente. "Temos visões quase instantâneas da realidade que passa e, como elas são características dessa realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento, para imitar o que há de característico nesse mesmo devir. (...) Acionamos o cinematógrafo interior: *o mecanismo de nosso conhecimento é de natureza cinematográfica*" [Bergson, 1907, p. 333]. "Nossa atividade vai de um arranjo para um rearranjo, é certo que abanando o caleidoscópio em todas as vezes, mas não se interessando pelo abanão e vendo apenas a nova figura. (...) *O caráter cinematográfico do nosso conhecimento das coisas deriva do caráter caleidoscópico de nossa adaptação a elas*" [Bergson, 1907, p. 333-4].

Capítulo 2. Henri Bergson, II: percepção pura, afecção, percepção, representação, o tempo.

4. Percepção e afecção

Imagens exteriores, atingindo nossos órgãos dos sentidos, alterando os nervos, propagam sua influência no cérebro. Esse movimento, diz Bergson, irá atravessar a substância cerebral, “não sem ter aí permanecido” e se manifestará em ação voluntária [Bergson, 1896, p. 38]. Recortamos, do conjunto de objetos à nossa volta, a ação possível do nosso corpo sobre eles. Trata-se da *percepção pura*.

Seres vivos são “centros de indeterminação”, que se deixam atravessar por essas múltiplas “ações exteriores”, cuja maior parte lhe é indiferente. Outras ações, que não o são, tornam-se percepções. Nós, em princípio, não comandamos nada, apenas refletimos a luz que recebemos delas. Ao percebemos um objeto, lhe atribuímos contornos que lhe conferem individualidade. Nossa influência possível restringe-se a isso, traçar uma linha que o envolve. Desse mesmo objeto recebemos em contrapartida a ideia das ações eventuais que podemos exercer sobre ele. Dos objetos e de suas ações exteriores recebemos, assim, sua ação possível ou virtual sobre nós, o percebemos. Em nosso corpo, sentimos sua ação real, a sensação ou afecção.

Neste segundo caso constata-se que nem todas as imagens são iguais. Há algumas que eu percebo dentro de mim mesmo, são imagens de meu próprio corpo, *afecções*. Afecções situam-se entre estímulos externos e ações que irei executar. As afecções encerram em si um convite a agir, uma determinação de esperar ou de nada fazer. Pode-se dizer que a afecção é uma percepção mais intensa. Ela pode realizar-se como *pathos* (dor, emoção, paixão) ou como sensações, de caráter mais externo e abstrato. No caso da dor, considera-se o aspecto cego e corpóreo de como ela é sentida; no da sensação, está implicada uma relação com o exterior e uma forma de conhecimento (ela informa sobre meu corpo). Se a percepção for menos intensa, tornar-se-á representação, algo extensivo e independente.

A presença da memória adiciona algo à percepção original, pura. Enquanto na percepção

pura eu recorto objetos isolados do fundo da matéria, considero ações possíveis, ajo de forma consciente, penetro com minha ação imediatamente no real, ao adicionar a esses contornos espaciais qualidades sensíveis, que eu vou buscar na memória, procedo uma mediação e a percepção deixa de ser pura para ser *concreta*.

No primeiro caso, eu ajo plenamente no presente, obtenho uma visão imediata e instantânea. A realidade das coisas não é construída nem reconstruída, apenas tocada, penetrada, vivida. A intuição é sua forma de conhecimento. Já, no segundo, opero com o passado e o futuro, minha percepção será preenchida com minhas lembranças. De qualquer forma, uma percepção pura, instantânea, será sempre um ideal, um limite, diz Bergson, pois, “toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória” [Bergson, 1896, p. 285].

A afecção, esse olhar perceptivo ao meu próprio corpo, esse aumento da intensidade da percepção, esteve originalmente associado ao termo grego *pathos*, enquanto “perturbações da alma”. Para Espinosa, a paixão seria uma afecção do corpo que aumenta ou diminui sua potência de agir [*Ética*, III, def. 3]. Não obstante, pode-se distinguir as afecções das “tendências afetivas”, como o faz Lalande, que considera as inclinações e paixões nestas últimas e prazer, dor, emoções, nas primeiras.

Maine de Biran propõe uma separação fundamental entre a impressão passiva, provocada pelo exterior, e a ativa, resultante da atividade interna do sujeito. Seriam duas espécies de fenômenos afetivos, que se distinguem por sua origem. Possivelmente Bergson tenha se inspirado aí para construir a dupla dimensionalidade da afecção, por um lado, enquanto perturbações pontuais da alma, específicas do eu e de uma certa restrição de espaço e tempo, por outro, como inclinações, tendências mais extensivas de uma percepção (sensação). De qualquer forma, ele encara a afecção como um ato de misturarmos algo nosso de nosso corpo à imagem dos corpos exteriores, o fato de dotarmos uma certa “impureza” – essa nossa vida interior - às percepções cegas e corpóreas.

Em relação às imagens, o uso que Bergson faz do termo lembra a utilização que lhe era dada pelo filósofo inglês Herbert Spencer, que viveu no século 19 e que influenciou vários

pensadores de seu tempo, considerando imagens como "os fatos do mundo e as coisas". Para Bergson, imagem é algo mais que representação e algo menos do que coisa. São as partes virtuais do universo material. Elas têm realidade independente de nossa percepção. Contudo, ao selecionarmos as que nos interessam, tornam-se relativas: “a matéria ou o conteúdo das imagens é real e exterior a nós, mas seu contorno ou sua forma é imaginária e relativa a nós” [Worms, 2000, p. 29].

As coisas, para Bergson, devem ser chamadas de imagens por dois motivos: primeiro, porque a percepção não acrescenta nada a elas; segundo, porque tudo – todo o conteúdo de nossa representação, inclusive o que parece mais relativo, como cor, som, odor, a saber, qualidades sensíveis – é parte integrante da matéria do universo. Assim, não é que o mundo inteiro torna-se representação, mas, ao contrário, toda representação está inscrita no mundo. A representação, diga-se de passagem, é aquilo que sobra quando suprimimos o que precede, o que segue e o que preenche a existência de uma imagem, restando apenas sua crosta exterior.

Um objeto pode intervir em nós e provocar uma mudança radical. Bergson descreve a fenomenologia de uma afecção, tomando o exemplo de uma paixão profunda. Inicialmente, a coisa é apreendida como algo isolado e estranho. Mas, aos poucos, vai penetrando em um número de elementos psíquicos, “tingindo-os com sua própria cor” e, então, tudo parece mudar. Dizemos que isso realiza uma “produção de sentido”. Bergson acredita que fatos psicológicos não são simplesmente “coisas que se justapõem”. A imagem de um objeto pode modificar percepções e lembranças anteriores, penetrando nelas completamente. A nós, isso marca a ocorrência do Acontecimento comunicacional, como afecção que desestabiliza a função cerebral de acoplamento a uma memória anterior, que seria tranquilizante, criando memória.

Detalhamentos

Nas citações de Frédéric Worms aparecem dois números de páginas: o primeiro é das *Obras*, 1959, Ed. André Robinet, depois das edições separadas.

Percepção é seleção. A percepção pura. “Perceber consiste em destacar do conjunto de objetos a ação possível de meu corpo sobre eles. A percepção não passa, então, de uma seleção. Ela não cria nada, seu papel é, ao contrário, eliminar do conjunto de imagens todas

aquelas sobre as quais eu não faria nenhuma tomada [*je n'aurais aucune prise*], depois, de cada uma das imagens retidas, todas as que não interessam às necessidades da imagem que eu chamo de corpo. Tal é, pelo menos, a explicação muito simplificada (...) daquilo que nós chamamos de percepção pura” [Worms, citando *Matéria e memória*, p. 360/257].

Refletimos a luz que emana das imagens. “Eles [os seres vivos; “centros de indeterminação”] se deixarão atravessar, de certo modo, por aquelas dentre as ações exteriores que lhes são indiferentes; as outras, isoladas, tornar-se-ão ‘percepções’ por seu próprio isolamento. Tudo se passará então, para nós, como se refletíssemos nas superfícies a luz que emana delas, luz que, propagando-se sempre, jamais teria sido revelada. As imagens que nos cercam parecerão voltar-se em direção a nosso corpo, mas desta vez iluminada a face que o interessa, elas destacarão de sua substância o que tivermos retido de passagem, o que somos capazes de influenciar” [Bergson, 1896, p.34]

Percepção: seleção e contração. “Contrariamente ao que pensava Descartes, o que há de mais relativo em nossa percepção é o aspecto espacial e geométrico das coisas, e o que há de mais absoluto é o aspecto sensível e qualitativo”. [Worms, 2000, p. 53]

Afecção: aquilo que eu percebo de meu corpo. “No entanto, há uma [imagem] que prevalece sobre as demais, na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo. Examino as condições em que essas afecções se produzem: descubro que vêm sempre se intercalar entre estímulos que recebo de fora e movimentos que vou executar, como se elas devessem exercer uma influência mal determinada sobre o procedimento final. Passo em revista minhas afecções: parece-me que cada uma delas contém, à sua maneira, um convite a agir, ao mesmo tempo com a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer [Bergson, 1896, p. 12]. Parece, portanto, que há efetivamente uma diferença de grau, e não de natureza, entre a afecção e a percepção [Bergson, 1896, p. 54]

Percepção mais intensa = afecção, menos intensa = representação. “(...) não se vê como as afecções, ao diminuírem de intensidade, tornam-se representações, não se compreende também como o mesmo fenômeno, que era dado inicialmente como percepção, torna-se afecção por um crescimento de intensidade” [Bergson, 1896, p. 55]. *Menor a intensidade, maior a extensão / Menos afecção, mais representação.* “(...) Não percebo (...) por que em determinado momento uma diminuição da intensidade no fenômeno lhe confere um direito à extensão e a uma aparente independência, nem como um crescimento de intensidade cria, num momento e não em outro, esta propriedade nova, fonte de ação positiva, que denominamos dor” [Bergson, 1896, p. 56].

Afecção não é o mesmo que sensação. “Bergson denomina deliberadamente afecções estes dados sensoriais para insistir sobre seu aspecto cego e corpóreo, enquanto que a definição de sensação parece implicar numa relação com o objeto exterior e uma forma de conhecimento” [Worms, 2000, p.11].

Percepção pura e concreta. “[A percepção] (...) *pura* (é o que ela é, inicialmente, de direito), (...) consiste, para um corpo vivo, em recortar objetos isolados (ou imagens) do fundo da matéria, em função de sua ação possível e de suas necessidades, e a se relacionar aí de forma consciente; *concreta* (é o que ela é sempre, também, de fato), (...) junta a estes contornos espaciais as qualidades sensíveis que resultam de uma contração operada pela memória em função de seu ritmo próprio, sobre os ritmos e qualidades mesmas da matéria” [Worms, 2000, p. 53]

Percepção pura. Percepção concreta = aquela que minhas lembranças preenchem... Percepção pura = “(...) aquela que teria um ser situado onde estou, vivendo como eu vivo, mas absorvido no presente, e capaz, pela eliminação da memória sob todas as suas formas, de obter da matéria uma visão ao mesmo tempo imediata e instantânea” [Bergson, 1896, p. 31-32]. (...) “(...) mostremos, na percepção pura, um sistema de ações nascentes que penetra no real por suas raízes profundas: esta percepção se distinguirá radicalmente da lembrança; a realidade das coisas já não será construída ou reconstruída, mas tocada, penetrada, vivida; e o problema pendente entre o realismo e o idealismo, em vez de perpetuar-se em discussões metafísicas, deverá ser resolvido pela intuição” [Bergson, 1896, p. 72-73]. *Somos colocados fora de nós...* “(...) somos colocados efetivamente fora de nós na percepção pura, segundo a qual tocamos a realidade do objeto numa intuição imediata” [Bergson, 1896, p. 80]

Afecção como impureza. “A afecção é, assim, aquilo que nós misturamos do interior de nosso corpo à imagem dos corpos exteriores; ela é aquilo que é preciso extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem” [Worms, citando *Matéria e memória* p. 59-60/206-207]. Afecção não é a matéria primeira, da qual a percepção é feita, mas a impureza que se mistura com ela, diz Bergson.

Afecções = nossa influência nas coisas. “Os contornos nítidos que atribuímos a um objeto, e que lhe conferem individualidade, são apenas o desenho de um certo gênero de *influência* que poderíamos exercer em certo ponto do espaço: é o plano das nossas ações eventuais que é reenviado a nossos olhos, como que por um espelho, quando percebemos as superfícies e as arestas das coisas” [Bergson, 1907, p. 26].

Sobre a imagem. “Entendemos por ‘imagem’ uma certa existência que é mais do que o idealista chama de representação mas menos daquilo que o realista chama de coisa” [*Matéria e memória*, Prefácio, Worms, 2000, p.29] [Bergson, 1896, p. 1/2]. “[...] Imagens são, assim, partes virtuais do universo material, entre as quais a percepção selecionará os objetos de sua representação [Worms, 2000, p. 29]. *Imagens selecionadas: percepção.* “Enquanto partes do todo da matéria, as imagens têm assim uma realidade independente de nossa percepção, e mesmo de qualquer percepção; mas, na medida em que partes selecionadas por nossa percepção, elas o serão *segundo* nossas necessidades e terão um *aspecto* relativo a elas; assim, a matéria ou o conteúdo das imagens é real e exterior a nós, mas seu contorno ou sua forma é imaginária e relativa a nós” [Worms, 2000, p. 29].

Imagens: toda nossa representação já está inscrita no mundo. Há uma dupla tradição: as imagens são cópias mentais de objetos exteriores ou de representação, e, coisas devem ser chamadas de imagens porque a percepção não lhes junta nada: “Bergson chama as coisas de imagens para mostrar bem que *tudo o conteúdo de nossa representação*, inclusive as qualidades sensíveis, aparentemente as mais relativas ao nosso espírito (cor, som, odor, etc.) *é parte integrante da própria matéria* do universo (...). Assim, chamar as coisas de imagens, *não é transformar o mundo em representação*, mas, ao contrário, *inscrever toda nossa representação*, todos os caracteres de nossa consciência, *no mundo*” [Worms, 2000, p.30]. *Matéria e percepção da matéria.* “Chamo de matéria o conjunto de imagens, e de percepção da matéria *essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo*”. [Bergson, 1896, p. 17]

Sobre a representação: aquilo que esvazia. “Para transformar sua existência simples [da imagem, objeto material] em representação, bastaria suprimir de uma só vez o que a segue, o que a precede, e também o que a preenche, não conservando mais do que sua crosta exterior, sua película superficial” [Bergson, 1896, p. 33].

Paixão, produção de sentido, memória. “Por exemplo, um obscuro objeto tornou-se pouco a pouco uma paixão profunda. Vocês verão que a fraca intensidade deste desejo consistia, de início, naquilo que parecia a vocês [como algo] isolado e estranho a todo o resto da vida interna de vocês. Mas, aos poucos, penetra em um número muito maior de elementos psíquicos, tingindo-os, por assim dizer, com sua própria cor; e eis que o ponto de vista que vocês tinham sobre o conjunto das coisas parece que muda. Não é verdade que vocês se dão conta de uma paixão profunda, uma vez contraída, no fato de os mesmos objetos não mais produzirem sobre vocês a mesma impressão? Todas as sensações, todas as ideias que vocês tinham parecem refrescadas; é como uma nova infância. Nós sentimos algo de análogo em certos sonhos, em que só imaginamos o mais comum, através dos quais, entretanto, ressoa não sei que nota original. É que, quanto mais se desce as profundezas da consciência, menos tem-se o direito de tratar os fatos psicológicos como coisas que se justapõem. Quando se diz que o objeto ocupa uma grande parte na alma, ou mesmo que ele ocupa lá todo o espaço, deve-se simplesmente entender por isso que sua imagem modificou a nuance de mil percepções ou lembranças e que neste sentido ele as penetra, sem contudo se fazer ver” [Bergson, 1889, p.7].

Capítulo 3 – Deleuze comenta Bergson. Quatro comentários sobre o movimento

1. Gilles Deleuze transforma Bergson

A tentativa que empreende Gilles Deleuze de construir, em *Cinema 1*, um aparelho teórico e filosófico dotado de consistência para dar conta da produção cinematográfica não parece ter saído plenamente a contento. Kant, Espinosa, Bergson e Peirce foram chamados para sustentar as posições deleuzeanas e o resultado foi a montagem de uma obra insatisfatória, exatamente pela precariedade dessa combinação.

Jean-Michel Pamart, por exemplo, acredita que Deleuze tenha praticado uma traição leve às obras de Bergson e Espinosa e uma traição não tão leve às obras de Kant e Peirce. Este último, principalmente, sofre uma adaptação forçada às intenções deleuzeanas. E não era para menos: é difícil conciliar a cosmologia fluída de um Bergson a uma lógica enrijecida de um Peirce. Para as intenções de Deleuze, a posição de Bergson é mais inovadora que a do lógico norte-americano [Pamart, 2012, p. 51].

De fato, se sua intenção é trabalhar a percepção da cena cinematográfica, Espinosa e Bergson adaptam-se mais ao projeto, o primeiro pelo seu estudo da afecção, o segundo pelas proposições sobre a percepção, que, juntos com Whitehead, poderiam dar substância a uma prototeoria das sensações audiovisuais de que carecemos.

Outra crítica que se faz à apropriação de Bergson é a manobra de Deleuze em suprimir a metafísica, ficando apenas com a parte materialista do filósofo. Observe-se, por exemplo, a citação de Bergson: “Todas as imagens agem e reagem, umas sobre as outras, em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que eu chamo de leis da natureza, e como a ciência perfeita dessas leis permitiria sem dúvida calcular e prever o que se passará a cada uma dessas imagens, o futuro dessas imagens deverá estar contido em seu presente e não juntar aí nada de novo” [Bergson, 1896, p. 11]. Pamart chama atenção ao fato de que na proposição de Bergson há uma tendência à equalização (enquanto as imagens agem e reagem umas sobre as outras nada de novo pode surgir) e a novidade, se surge, virá com as “imagens especiais”, vivas, pois, caso contrário, haverá uma situação de neutralização recíproca de soma

zero. Já Deleuze fixa-se na primeira parte da citação, acentuando as modificações que se propagam no universo. As mudanças ocorrem *nesse mundo*, só lá elas são possíveis.

Deleuze se detém no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, uma descrição física do mundo, que é, para ele, o “grande” capítulo do livro. Acontece que é nos capítulos seguintes que Bergson irá fazer filosofia, explicando a necessidade de trabalhar com o tempo, “que se inscreve no interior da realidade material abstrata para nos dar o mundo real” [Pamart, 2012, p. 28].

Mas a questão que mais nos interessa não é essa mas a do conceito de *imagem como movimento*. Há, em Deleuze, uma refutação inicial do conceito aristotélico de matéria como algo inerte, passivo, e que deve ser “informada” a partir de fora. Não, ela não é isso, mas é como a luz, *expressiva*, irradiando para todos os lados. Essa concepção é também a de Bergson. A questão é que Deleuze cria o conceito de imagem-movimento e o atribui a Bergson – estaria “em germe” nele - quando este diz, explícita e opostamente, em *Matéria e memória*, que “as imagens, de fato, jamais passarão de coisas e o pensamento é um movimento” [p. 145]. Ela é imóvel, não há como ser diferente. Não há em Bergson essa passagem para “imagem-movimento”.

E como justifica Deleuze que “imagem é movimento”? Ele diz: “Por que a imagem-movimento é uma imagem, por que essa palavra ‘imagem’? É muito simples, não há sequer que explicá-lo – toda compreensão é um pouco afetiva – a imagem é o que aparece. Em outros termos, Bergson não experimenta uma real necessidade de definir a imagem. Isso se fará na medida em que avançamos. Chamamos imagem ao que aparece. A filosofia disse sempre que o que aparece é o fenômeno. O fenômeno, a imagem, é o que aparece como mostrado. Bergson nos diz, então, que o que aparece está em movimento” [Deleuze, 1981, pp. 147-148]. “(...) A expressão ‘imagem-movimento’, que não está no texto de Bergson, mas que é sugerida todo o tempo, está, então, a partir deste ponto de vista, completamente fundada” [Deleuze, 1981, p. 148].

Imagem é o que aparece. O que aparece é um fenômeno, algo mostrado, que está em movimento. Portanto, imagem = movimento. Deleuze tenta justificá-lo com um exemplo extraído de Sartre, em *O imaginário*: “Olho a foto do meu amigo Pierre”. A foto não se move.

Foi o cinema que revelou toda a imaginação. Deleuze compara cinema à obra dos poetas: para os poetas, antes do cinema, uma imagem era algo que mudava, que se movia. A partir daí tornava-se “poética” (Bachelard). Uma imagem que não muda, que não se move, que não transporta uma viagem, que não é imagem-viagem, não é uma imagem, é nada: a foto do meu amigo Pierre não é imagem, é resíduo [Deleuze, 1981, pp. 140-141].

Mas isso não é compartilhado por Bergson. O movimento dos dezoito quadros por segundo é um movimento ilusório (cf. *A evolução criadora*), o cinema não nos dá uma “imagem média”, uma imagem-movimento. Há, para Bergson, de um lado, a materialidade do mundo, a “imagem”, e, de outro, o movimento real, o tempo vivido. O hífen ligando os dois termos anula essa polarização bergsoniana [Pamart, 2012, p. 29]. Existe, para ele, um plano material submetido a mecanismos básicos e a vida que fecunda esse mundo e torna a novidade possível. Com o élan vital, a originalidade do pensamento bergsoniano, a vida é a forma como o espírito se inscreve na matéria.

Mas Deleuze torna o mecanismo um maquinismo [Pamart, 2012, p. 29]. A vida se desenvolve maquinica e genitualmente a partir da matéria. E assim é a exposição de *Cinema 1*, com esquemas bem ordenados, imagens definidas que se articulam umas às outras. Tal procedimento não será seguido em *Cinema 2*, onde a intuição é resgatada.

Detalhamentos

Peirce e Bergson: posturas opostas. “Este modelo [a aplicação de Peirce], contudo, se adapta mal em grande parte do livro. Ele entra em concorrência com o modelo genético de desenvolvimento das imagens, que Deleuze faz derivar de sua leitura de Bergson, e que permanece a parte mais explícita deste primeiro livro. (...) São, portanto, duas leituras contraditórias que se afrontam e encontram um ponto de equilíbrio frágil, uma pacificação recíproca, num livro que se torna, por conseguinte, difícil de se ler serenamente. (...) [Peirce e Bergson são] uma aliança impossível entre uma cosmologia fluida e uma lógica sólida, entre um ponto de vista daquele que fabrica a imagem e daquele que a lê...” [Pamart, 2012, p. 49]. “(...) esta semiótica [de Bergson] seria mais inovadora que a do lógico americano [Pamart, 2012, p. 51]”.

Plano de referência de Bergson torna-se plano de imanência em Deleuze. “Para Bergson, é necessário que surjam imagens especiais, isto é, imagens vivas, para que a novidade ecloda. (...) O que sugere Deleuze é de outra ordem. A primeira frase da citação, quando se tira do contexto, põe acento nas ‘modificações que se propagam no universo’. Só é, portanto, neste mundo, que modificações verdadeiras, isto é, de verdadeiras novidades são possíveis. A ‘função’ científica de Bergson é transformada em criação do mundo, em cosmogonia, na qual as imagens se complexificam e tornam-se capazes de gerar a novidade”. [Pamart, 2012, p. 27].

A questão da vida, em Bergson. “Mas [considerando assim] é um pouco fazer violência à especificidade do pensamento de Bergson. Este último, de fato, concebe, antes, seu plano material [*plan de matière*] como um universo submetido a simples mecanismos. É, ao contrário, a vida, em seu princípio, que fecunda verdadeiramente o mundo material e torna a novidade possível. É o conceito-guia do ‘élan vital’, que Bergson formula em *A evolução criadora*, que testemunha este fato que dá a originalidade de seu pensamento: a aliança entre um profundo vitalismo e um espiritualismo, da mesma forma profundo, a vida não sendo mais do que o nome que designa a maneira como o espírito se inscreve na matéria. Como Bergson o indica: ‘quando mais a duração marca o ser vivo com sua impressão, com mais evidência o organismo se distingue de um mecanismo puro e simples sobre o qual a duração desliza sem penetrá-lo’” [Bergson, 1907, p. 52, trad. minha]. Corpos, fora da duração são apenas mecânicos [Pamart, 2012, p. 29].

2. Imagem é movimento? Verificando Matéria e Memória, de Bergson

As imagens, movendo-se no espaço, desenham movimentos. A partir daí, aparecem à consciência. Elas agem umas sobre as outras segundo leis constantes. Objetos exteriores (imagens) atuam sobre meu corpo (uma imagem) e lhe transmitem movimento. Vimos na passagem anterior que ao percebemos um objeto, lhe atribuímos contornos que lhe conferem individualidade. Nossa influência possível restringe-se a isso, traçar uma linha que envolve o objeto. Meu corpo, que é uma imagem, atua com outras imagens, recebendo e devolvendo movimento. Mas, à diferença delas, ele consegue escolher a maneira como devolvê-lo.

O conjunto de imagens é “a matéria”. Considerando as ações que posso (que meu corpo – esta imagem específica - pode) exercer sobre elas, tenho a “percepção da matéria”. Já, em relação à representação, ela se constitui a partir dos movimentos interiores do meu cérebro, que criam uma imagem que vai além das vibrações cerebrais propriamente ditas. As pessoas não costumam ver que se trata aí de imagens como as outras, procura-se algo mais ou algo menos que uma imagem, algo diferente da imagem.

Minha percepção é a ação que uma imagem (meu corpo) exerce sobre a matéria. A percepção do universo é o sistema de imagens, que trepida de alto a baixo pelas variações de meu corpo. Alterando meu corpo, esse sistema se altera, como um caleidoscópio. As imagens, portanto, variam em dois sistemas diferentes: elas variam em função de si mesmas e das imagens vizinhas mas o próprio todo também varia em função de uma única imagem, meu corpo.

Na língua acontece algo interessante. Quando uma pessoa fala, eu entendo por meio de um

pensamento análogo ao dela, através do qual eu a acompanho com a ajuda de imagens verbais, que funcionam como placas de rua indicando-me o caminho de tempos em tempos. Mas, se eu tomar apenas essas imagens, ficarei sem poder entender. Entre elas, diz Bergson, há um intervalo que não comporta nenhuma representação. Imagens são coisas. Pensamento é movimento.

Quando olhamos o mundo percebemos repetições e evoluções sucessivas. Essas imagens são descontínuas. Quem estabelece a continuidade são os movimentos que atribuímos aos objetos. Mas o que muda mesmo não está na superfície, diz ele, mas no fundo.

Detalhamentos

Imagens desenham movimentos. “E estas próprias imagens só são representadas à consciência depois que se desenhem, na forma de esboço ou de tendência, os movimentos pelos quais elas mesmas se desempenhariam [se joueraient: se moveriam] no espaço - quero dizer, imprimiriam ao corpo estas ou aquelas atitudes, liberariam tudo o que contém implicitamente de movimento espacial” [Bergson, 1907, p. 6]. “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” [Bergson, 1907, p. 17].

Agem umas sobre as outras. “Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, e, como a ciência perfeita dessas leis permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo” [Bergson, 1907, p. 11].

Imagens exteriores “transmitem” movimento, não são ele. “Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento” [Bergson, 1907, p. 14].

Elas recebem e devolvem movimento; elas se “influenciam” reciprocamente. “Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe” [Bergson, 1907, p. 14].

Representações, imagens como as outras. “(...) como se pretende que os movimentos interiores deste cérebro criam ou determinam a representação do mundo material inteiro, imagem que ultrapassa infinitamente a das vibrações cerebrais, finge-se não ver [procura-se (*on affecte de ne plus voir*)] mais nesses movimentos moleculares, ou no movimento em geral, imagens como as outras, mas algo que seria mais ou menos que uma imagem, em todo caso de uma natureza diferente de imagem, e de onde sairia a representação por um verdadeiro milagre” [Bergson, 1907, p. 17/18].

Movimentos são imagens mas imagens são movimentos? “Mas a verdade é que os movimentos da matéria são muito claros enquanto imagens, e que não há como buscar no movimento outra coisa além daquilo que se vê” [Bergson, 1907, p. 18].

Imagem tem movimento mas ela é movimento? “Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e

que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo” [Bergson, 1907, p. 20].

Os dois sistemas diferentes. “Como se explica que as mesmas imagens possam entrar ao mesmo tempo em dois sistemas diferentes, um onde cada imagem varia em função dela mesma e na medida bem definida em que sofre a ação real das imagens vizinhas, o outro onde todas variam em função de uma única, e na medida variável em que elas refletem a ação possível dessa imagem privilegiada?” [Bergson, 1907, p. 20/21]

Imagem é coisa, pensamento é movimento. “Refinada ou grosseira, uma língua subentende muito mais coisas do que é capaz de exprimir. Essencialmente descontínua, já que procede por palavras justapostas, a fala limita-se a assinalar, a intervalos regulares, as principais etapas do movimento do pensamento. Por isso compreenderei sua fala se eu partir de um pensamento análogo ao seu para acompanhar-lhe as sinuosidades com o auxílio de imagens verbais destinadas, à maneira de letrados, a mostrar-me de tempos em tempos o caminho. Mas não a compreenderei jamais se partir das próprias imagens verbais, porque entre duas imagens verbais consecutivas há um intervalo que nenhuma representação concreta conseguiria preencher. As imagens, com efeito, serão sempre coisas, e o pensamento é um movimento” [Bergson, 1907, p. 145].

Nós atribuímos movimento às imagens. “O olhar que lançamos ao nosso redor, de momento a momento, só percebe portanto os efeitos de uma infinidade de repetições e evoluções interiores, efeitos por isso mesmo descontínuos, e cuja continuidade é restabelecida pelos movimentos relativos que atribuímos a ‘objetos’ no espaço. A mudança encontra-se por toda parte, mas em profundidade; nós a localizamos aqui e acolá, mas na superfície; e constituímos assim os corpos ao mesmo tempo estáveis quanto a suas qualidades e móveis quanto a suas posições, uma simples mudança de lugar condensando nele, a nossos olhos, a transformação universal” [Bergson, 1907, p. 245-246].

3. A primeira tese sobre o movimento

Em 1981, Deleuze sintetiza assim a primeira tese de Bergson: “Nosso mundo é de misturas. A filosofia sai em busca do puro (das tendências). A intuição é a descoberta das articulações” [Deleuze, 1981, p. 21]. Em 1983, na versão final de *Cinema 1*, a tese passa a ser: “O movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer” [Deleuze, 1983, p. 13]. A intuição deixa de ser um componente privilegiado. Em outro enunciado de 1983, ele diz: “Não podemos reconstituir o movimento com posições no espaço ou com instantes no tempo, quer dizer, com ‘cortes’ imóveis... Esta reconstituição só a fazemos acrescentando às posições ou aos instantes a ideia abstrata de sucessão, de um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado do espaço, o mesmo para todos os movimentos” [Deleuze, 1983, p. 13].

A primeira versão fala de “articulações”, que seriam, a nosso ver, os vazios ou vácuos que assinalam passagens e mudanças de forma. Na segunda, a ênfase recai sobre o tempo, definindo o movimento como a ação presente e o espaço como o passado (e o futuro). Essa temporalidade, contudo, como vimos na complementação de 1983, não é algo fixo, um “corte imóvel”, como ele diz. Este opera com um tempo abstrato, o mesmo dos físicos.

Corte imóvel, em cinema, são os fotogramas. Eles não são movimento mas permitem, com a ajuda do projetor, reproduzi-lo. Essa é a tese de Bergson em 1907, de *A evolução criadora*, que Deleuze considera conter ainda colocações “pré-cinematográficas”, enquanto que na obra anterior, de 1896, *Matéria e memória*, Bergson teria desenvolvido “um raro universo que poderíamos chamar de ‘cinematográfico’”, que, segundo ele, “está muito mais perto de uma concepção cinematográfica do movimento do que o estava a concepção fenomenológica do movimento” [Deleuze, 1981, p. 147].

Em suma, Bergson teria vislumbrado uma associação interessante entre movimento e cinematografia bem no início do cinema e, onze anos depois, a renegado. Para Deleuze, Bergson teria se colocado contra o nascimento do cinema, pois este “chega com sua ambição, fundamentada ou não, de trazer não apenas uma nova percepção senão também uma nova compreensão, uma nova revelação, uma nova manifestação do movimento” [Deleuze, 1981, p. 25].

Pela leitura de Deleuze, a recusa bergsoniana do cinema funda-se na operação técnica em que se juntam duas coisas: cortes imóveis e tempo abstrato, deixando escapar, nesta operação, o movimento, a saber, “o movimento real em sua relação com as durações concretas” [Deleuze, 1981, p. 26]. Em 1983, as duas coisas são: cortes instantâneos, chamados imagens, e movimento ou “tempo impessoal”, que “está no aparelho”. Na primeira versão, o movimento “sai” do encontro entre imagens e tempo abstrato; na segunda, ele está no aparelho. Em ambos os casos, aplica-se a segunda ilusão teórica, ou seja, o fato de reconstruirmos mentalmente o movimento de forma artificial, ignorando a interpenetração de cenas enquanto coisas vivas. Nosso “projetor mental” vê ali uma sucessão natural de instantes, “sem vácuos”. A crítica de Bergson ao cinema é a mesma que ele faz a Zenão:

cortes imóveis seriam equivalentes aos períodos indivisos ou fatos sucessivos justapostos.

Mas Deleuze vai mais além. Ele não só contesta a crítica de Bergson como diz que o cinema, por meio de sua “percepção pura”, teria condições de ir além da percepção natural, que, captada pela experiência, é necessariamente uma percepção de mesclas, de impurezas, diferente da outra, que pode dar o dado puro. A primeira, diz Deleuze, introduz paragens, ancoragens, pontos fixos ou pontos de vista separados, corpos móveis ou até veículos distintos; já, a segunda, “opera de maneira contínua, por um único movimento de que as próprias paragens fazem parte integrante não passando de uma sua vibração” [Deleuze, 1983, p. 43].

De fato, a percepção natural é impura, tendenciosa, viciada. É uma visão obrigatoriamente subjetiva e parcial. A percepção capturada pela câmera é como a percepção dos próprios objetos, “que fotografam”, como diz Bergson. Nesse plano não há argumentos. Não obstante, o cinema não resolve a questão da segunda ilusão teórica, e nem pode resolvê-la, pois trabalhará sempre com “cortes imóveis”, com imagens, fotogramas, que jamais possuirão movimento. A pureza da percepção fílmica será sempre a pureza de uma cena parada, jamais em movimento, pois o movimento *stricto sensu* só pertence ao ser vivo. O que o cinema fará será sempre uma imitação desse movimento e, nesse aspecto, a visão natural leva vantagem, pois, apesar da impureza, tem virtualmente a condição de ver mundos efetivamente vivos.

A vantagem da captura fílmica vai ser a do registro (puro) e da capacidade de reprodução mas é questionável a afirmação de Deleuze de que “o cinema inventa as condições artificiais que vão tornar possível uma percepção pura do movimento (...), da qual a percepção natural era absolutamente incapaz” [Deleuze, 1981, p. 28]. O cinema registra cenas puras, as fotografa sequencialmente. Isso ainda não é movimento; este só surge quando acionado pela máquina interna da câmera, ela o imita, atribui “vida” a algo que não possui élan vital. E basta uma operação de decomposição para se ver que esta tomada é formada por fotogramas sucessivos, desprovidos de existência própria.

Deleuze segue em frente em seu raciocínio: “Em suma, o cinema não nos dá uma imagem à

qual ele acrescentaria um movimento; dá-nos imediatamente uma imagem-movimento. Dá-nos um corte, sim, mas um corte móvel, e não um corte imóvel + movimento abstrato” [Deleuze, 1983, p. 15]. Com isso, Deleuze introduz algo seu no raciocínio que estava desenvolvendo a partir de Bergson: o conceito de *imagem-movimento*: “(...) quando digo que o movimento não se soma à imagem, quero dizer que a síntese não é uma síntese intelectual, é uma síntese perceptiva imediata que capta a imagem como um movimento, que capta em algo único a imagem e o movimento. É dizer que percebo uma imagem-movimento” [Deleuze, 1981, p. 28].

À imagem, ao fotograma, ao “corte imóvel”, Deleuze atribui agora, com o cinema, uma qualidade de ser “móvel”. A imagem se move, como os ícones de computador que saem do lugar, se agitam, “conversam com a gente”. Há “vida” nesse tipo de seres. E isso não acontece apenas na captura externa. O novo que o cinema introduz vem da montagem, da câmera móvel, da emancipação das tomadas. O plano deixa de ser espacial para ser temporal.

Detalhamentos

Cortes imóveis e o cinema. “Os cortes imóveis não nos dão o movimento, nos permitem apenas reproduzi-lo ou percebê-lo em condições artificiais, que são as do cinema” [Deleuze, 1981, p. 114]. [Ou] as condições de reprodução do movimento pelo cinema são completamente artificiais [idem, ibidem].

Fórmula bergsoniana do cinema em 1907. “Sucessão de instantâneos assegurada pela forma de um tempo uniforme, sendo as imagens equidistantes. A equidistância das imagens garante a uniformidade do tempo. Nesse momento, o cinema opera no conjunto de cortes imóveis + tempo abstrato e deixa, então, escapar o movimento, isto é, o movimento real em sua relação com as durações concretas” [Deleuze, 1981, p. 26].

Bergson fala de “ilusão cinematográfica”. “O cinema procede com dois lados complementares: cortes instantâneos chamados imagens; e um movimento ou um tempo impessoal, uniforme, abstrato, invisível ou imperceptível, que está ‘no’ aparelho e ‘com’ o qual se faz desfilarem as imagens” [Deleuze, 1983, p. 14]. “(...) Com efeito, diz Bergson, quando o cinema reconstitui o movimento com cortes imóveis nada mais faz do que o que fazia já o pensamento mais antigo (os paradoxos de Zenão) ou do que faz a percepção natural. (...) ‘Nada mais fazemos do que acionar uma espécie de cinematógrafo interior’” [Deleuze, 1983, p. 14].

Cinema pode obter “percepção pura”, impossível à percepção natural. Pergunta de Gilles Deleuze: “Não estaria o cinema, ao contrário, em virtude destas condições artificiais da produção do movimento, em situação de extrair uma percepção pura do movimento ou, o que é o mesmo, (...) uma percepção do movimento puro, que não nos seriam dadas na percepção natural?” [Deleuze, 1981, p. 114].

Percepção natural e percepção cinematográfica. “(...) a percepção natural, a que captamos com a experiência, é sempre uma percepção de mesclas. Só percebemos mistos, só percebemos o impuro. Bem, de acordo, nas condições naturais só percebemos mistos de espaço e de tempo, mistos de imóveis e de movimentos, etc. (...) [A percepção cinematográfica] não é a mesma percepção. (...) O que me impede de dizer que, precisamente, o cinema nos propõe ou pretende propor-nos uma percepção que as condições naturais do exercício da percepção não poderiam nos dar, a saber: a percepção de um movimento puro, por oposição à percepção de um misto?” [Deleuze, 1981, p. 27]. E também: “a percepção natural introduz paragens, ancoragens, pontos fixos ou pontos de vista separados, corpos móveis ou até veículos distintos, ao passo que a percepção cinematográfica opera de maneira contínua, por um único movimento de que as próprias paragens fazem parte integrante não passando de uma sua vibração” [Deleuze, 1983, p. 43].

Para Deleuze, a mobilidade da câmera torna o cinema “temporal”. “A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade, far-se-á pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da tomada de vistas que se separa da projeção. Então o plano deixará de ser uma categoria espacial para se tornar temporal; e o corte será um corte móvel e já não imóvel” [Deleuze, 1983, p. 16].

4. A segunda e a terceira tese sobre o movimento

A segunda tese está associada às duas ilusões teóricas de Bergson descritas no Capítulo 1, item 2. Deleuze explica a segunda ilusão opondo instantes privilegiados, ou poses, a instantes quaisquer. No passado, diz ele, é a própria forma que se move, a matéria passa da forma A a B.

Se na visão antiga havia uma dialética de formas, o cinema irá introduzir aquilo que ele irá chamar de *análise do movimento*. A dialética das formas se refere ao movimento do espírito, que se eleva das sensações à Ideia, da beleza concreta ao princípio do Belo. Passa-se de uma forma a outra; como na dança, uma pose sucede outra, diz Deleuze. O que nós temos aqui é um raciocínio apoiado em opiniões. Já, na análise do movimento, na leitura kantiana de Deleuze, busca-se decompor o filme e depois recompô-lo novamente, tentando extrair uma conclusão mais elaborada daquilo que se apresentava de maneira simples nas partes separadamente. Segue-se, assim, dos pormenores ao conjunto maior, chegando-se à síntese do mesmo, à forma como ele é percebido.

Um detalhe técnico teria tornado o cinema absolutamente distinto da fotografia: a criação de fotografias instantâneas sequenciais e equidistantes pela perfuração da película. O cinema, assim, reproduz o movimento “em função do momento qualquer”, diz Deleuze, a saber, de

instantes equidistantes para dar a impressão de continuidade.

Deleuze reconhece que o movimento acontece no intervalo entre as imagens, fato esse que passa despercebido tanto à forma antiga quanto à nova de se tratar o movimento. Ele concorda com Bergson, que o movimento acontece no intervalo, quer dizer, quando um movimento continua no outro, naquilo que Bergson chama de *duração*.

Ao comentar as experiências de Muybridge e de Marey com fotografia instantânea, Deleuze iguala os dois pesquisadores como estudiosos que separam “tempos notáveis” (momentos em que há uma, duas ou três as patas do cavalo no chão) ou “instantes privilegiados”, do conceito de “poses” da filosofia antiga, em que estes seriam “momentos de atualização de uma forma transcendente” (Platão).

Mas não se pode pôr Muybridge e Marey no mesmo plano. O fotógrafo inglês faz um trabalho de precisão, uma pesquisa expressamente técnica de decomposição do movimento, ao estilo da física contemporânea e sua fragmentação do tempo em frações infinitas. Marey, ao contrário, acaba indo ao encontro da realização técnica daquilo que Bergson propõe na metafísica da duração: se Rodin já havia criticado Muybridge, dizendo que “o tempo não para”, que não se pode suspendê-lo de forma abrupta, a fotografia parcial de Marey sairia do realismo, captando o imprevisível e o indiscernível, “em que o sujeito é ele mesmo e diferente”, onde se busca uma identidade “fugidia e renovada” (Nadar e Bertillon).

A terceira tese do movimento reproduz a ideia da primeira ilusão teórica, a saber, o fato de acreditarmos poder pensar o instável a partir de categorias do estável, de acharmos poder trabalhar o movente por meio do imóvel. Deleuze, de alguma maneira, concilia as duas formas, reescrevendo Bergson da seguinte maneira: o instante é um “corte imóvel” do movimento mas o movimento é um “corte móvel” da duração (isto é, está associado ao Todo). A vinculação com a primeira ilusão está na frase de Bergson: “não reconstituirão o movimento com o espaço percorrido, do mesmo modo que não reconstituirão a duração com instantes” [Deleuze, 1981, p. 48].

Existem mudanças relativas, que são as alterações da posição das coisas no espaço. Posso ter

várias combinações de posições sem interferir no conjunto maior. Deleuze chama a isso de “movimentos no espaço”, movimento de conjuntos que estão no espaço. Estão associados a um tempo abstrato (especializado). Mas existem também as relações, que fazem com que o todo se transforme ou mude de qualidade. Estas têm a ver com o tempo (concreto, não homogêneo). O todo, considerado como algo “aberto” e eternamente mutante, faz surgir continuamente coisas novas, através da *duração*, que é o mesmo que a continuação daquilo que precede naquilo que segue, a saber, sucessão, continuidade, constituição de um todo. Assim, para Deleuze, enquanto os cortes imóveis estão relacionados a movimentos no espaço, os cortes móveis têm a ver com a mudança qualitativa.

Os corpos, assim, podem executar dois movimentos diferentes: enquanto partes e conjuntos fechados movimentam-se no espaço; mas promovem também a translação, quando são relacionados também à duração. Ambos - o corte imóvel e o corte móvel – relacionam-se com o todo.

Detalhamentos

Há duas ilusões muito diferentes. “Para a antiguidade, o movimento remete a elementos inteligíveis, Formas ou Ideias que são em si mesmas eternas e imóveis. (...) O movimento assim concebido será pois a passagem regulada de uma forma para outra, quer dizer, uma ordem de *poses* ou de *instantes privilegiados*, como numa dança. (...) A revolução científica moderna consistiu em referir o movimento já não a instantes privilegiados mas ao instante qualquer” [Deleuze, 1983, pp. 16-17]. “[No passado] não é a própria forma o que se move. É a matéria, passando da forma A à forma B” [Deleuze, 1981, p. 31].

Dialética das formas x Análise do movimento. Diferente da lanterna mágica, cinema é “síntese”. “O cinema é possível a partir do momento em que há uma análise do movimento no sentido literal da palavra, uma análise do movimento tal qual uma síntese eventual do movimento depende dessa análise. O que definirá o cinema é uma síntese do movimento, isto é, uma percepção do movimento, um ato de fazer perceber movimento [*un dar a percibir movimento*]” [Deleuze, 1981, p. 34]. *Análise do movimento: sucessão de instantâneos.* “Com efeito, o cinema aparece precisamente quando a análise do movimento se faz no plano da série de instantâneos e quando esta série recoloca a dialética das formas ou a ordem das posições. (...) Não há nenhuma relação entre a reprodução do movimento a partir de uma análise, isto é, de uma sucessão de instantâneos, e uma reprodução do movimento a partir da dialética das formas ou de uma ordem de posições, de uma lógica de posições” [Deleuze, 1981, p. 37].

A perfuração garantiu o cinema. “O que tornou possível o cinema não é a fotografia, mas a foto instantânea a partir do momento em que se pôde assegurar a equidistância das imagens pela perfuração” [Deleuze, 1981, p. 37]. “Se tomarmos Marey, o que interessa (...) é análise do movimento, percepção pura, síntese do movimento”. [idem, ibidem]

Sombras chinesas não são cinema. “Não apenas a fotografia, mas a fotografia instantânea (a fotografia de pose pertence a outra linhagem); a equidistância dos instantâneos; a transferência desta equidistância para um suporte que constitui o

‘filme’ (foram Edison e Dickson que perfuraram a película); e um mecanismo para arrastar as imagens (as lentes de Lumière). É neste sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento *em função do momento qualquer*, quer dizer, em função de instantes equidistantes escolhidos de modo a dar impressão de continuidade” [Deleuze, 1983, p. 18].

As duas formas (antiga e moderna) são equivalentes. O que importa é a duração, a interpenetração de um instante no outro. “Bergson: se equivalem mas poderiam não se equivaler. (...) O que é que escapa em ambos os casos? O que escapa – é sempre o tema bergsoniano – é o que passa entre os cortes, é o intervalo. E o movimento se faz no intervalo. O que escapa tanto no segundo caso como no primeiro? [É] o que sucede entre os instantes. Sem embargo, isto é o importante. Não a maneira em que um instante sucede ao outro, senão a maneira em que um movimento continua, a continuação de um instante no outro. A continuação de um instante no outro não é redutível a nenhum dos instantes e a nenhuma sucessão de instantes. O que nos escapa é então a duração, que é a continuação mesma de um instante no outro. Em outros termos, o que nos escapou é o que faz que o instante seguinte não seja a repetição do precedente” [Deleuze, 1981, p. 38].

Sobre as fotos do galope, de Muybridge. Muybridge fotografou em 1872 um cavalo ao galope. “O que o fotógrafo inglês procura demonstrar desde essa data é que, num determinado momento do trote, as quatro patas se encontram levantadas do solo, contrariando a percepção corriqueira. Em 1877-1878, graças ao auxílio financeiro de Leland Stanford - ex-governador da Califórnia -, Muybridge realiza uma série de fotografias de todas as fases da locomoção do cavalo. Embora as imagens obtidas fossem pouco mais que silhuetas, consegue provar que, durante o trote, o pequeno galope e o galope, as quatro patas se levantam contemporaneamente do solo, contrariando a representação pictórica convencional do tema” [Fabris, Annateresa. “A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. ARS (São Paulo, vol. 2, no. 4, 2004). In: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202004000400005>.

A fotografia supera e corrige a visão do artista. A publicação de *The horse in motion* (1881-1882), ilustrado com litografias extraídas de fotografias de Muybridge, coloca em xeque a visão artística tradicional. J. D. B. Stillman é bem enfático a esse respeito no prefácio do livro: “*Se, como se costuma dizer, a Arte é a intérprete da natureza, não se mantém fiel a sua missão quando persiste obstinadamente na perpetuação de uma falsidade. (...) o erro da velha teoria do galope é agora tão evidente que os artistas que pintam um cavalo em plena corrida da maneira convencional ou num mítico galope não poderão mais afirmar estar representando a natureza tal como aparece*”.

A reação de Rodin: “*É o artista quem diz a verdade e a fotografia que mente; pois, na realidade, o tempo não para. E se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, o trabalho dele é, certamente, muito menos convencional do que a imagem científica onde o tempo é suspenso de forma abrupta. (...)* [Fabris, 2004, idem].

Sobre a “foto parcial” de Marey. (...) “O cientista francês tenta obter uma sincronização entre o modelo e seu traçado gráfico a fim de captar as posições intermediárias entre os diferentes estágios de um movimento. Cabe ao aparelho inserir-se entre duas possibilidades de registro - a fusão e a atomização - para dar conta de uma realidade heterogênea como a do movimento, graças a duas estratégias: um ‘levantamento’ exato e uma ligeira ‘contração’ espaciotemporal.” (...) Ele se usa de algumas técnicas de Chevreul. “Aplica uma mancha clara numa figura pintada ou vestida de preto, registrando os movimentos da mancha sobre o fundo escuro. Ou desenha listras brancas num braço e numa perna que, fotografadas em intervalos intermitentes, traçam o diagrama das oscilações da figura em movimento. (...) Com a fita de papel móvel e com a película de celulóide “Marey tem condições de deixar de lado a chapa fixa, mas é obrigado a encontrar duas soluções: deixar uma das extremidades da película não emulsionada; instaurar uma espécie de pose curta nas tomadas que permitia deter momentaneamente o aparelho sem prejudicar nem acelerar o deslocamento da película” (Fabris, 2004, idem).

A fotografia parcial de Marey supera as fotos de Muybridge. Marey vai muito além dessa primeira transcrição própria da chapa fixa. "As fotografias parciais são úteis porque permitem multiplicar muito o número de atitudes representadas. (...) Essa disposição permite decuplicar facilmente o número das imagens captadas num tempo determinado numa mesma chapa: assim, ao invés de 10 fotografias por segundo, é possível tomar 100". (...) A novidade de que eram portadoras as imagens de Marey é prontamente percebida por Nadar e Bertillon. Ao afirmar que o fisiólogo havia desviado a fotografia do caminho do realismo por captar "o imprevisível, o indiscernível em imagens plurais nas quais o sujeito é a um só tempo ele mesmo e diferente, nas quais a forma se dedica a encontrar uma identidade fúgida e renovada", Nadar demonstra ter compreendido o alcance profundo de suas pesquisas. O uso de recursos científicos havia permitido a superação da visão retiniana, situando as imagens de Marey entre a ciência e a arte. Tratava-se, de fato, de imagens que não copiavam a realidade, mas que a transpunham em curvas, ritmos, vibrações. [Fabris, 2004, idem]

A duração para Bergson. "A duração pura é a forma que toma a sucessão de nossos estados de consciência quando nosso eu nos deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores" (Worms citando o *Ensaio*, pp. 67/75). "Seria preciso (...) só guardar a continuação daquilo que precede naquilo que segue e a transição não interrompida, multiplicidade sem divisibilidade e sucessão sem separação, para reencontrar enfim o tempo fundamental. Tal é a duração imediatamente percebida sem a qual nós não teríamos nenhuma ideia do tempo (Worms, citando *Duração e simultaneidade*, M98/55). Worms: "há duração quando há sucessão, continuação, constituição de um todo. (...) ela é constituição de um *todo* individual e de uma *multiplicidade* diferenciada e indivisível" (Worms, p. 21/22).

5. Decupagem e montagem

Decupagem e montagem são movimentos que se prolongam, um no outro. O todo – a duração – é o que passa por eles, é o fio que atravessa os conjuntos, fazendo-os se ligarem ao infinito. O todo é o Aberto, é tempo, é espírito. Os conjuntos são fechados, são espaço, matéria. Exemplo de conjunto são os quadros, que compreendem a imagem, os cenários, os personagens, os acessórios. Já, o plano, fixo ou com movimento de câmera, relaciona os quadros, introduzindo modificações; ao mesmo tempo, ele faz referência ao todo. Ao se referir a um todo que muda, ele é "corte móvel da duração" [Deleuze, 1983, p. 43].

A imagem-movimento seria exatamente isso: uma imagem cujo movimento expressa a duração, quer dizer, a mudança no Todo [Deleuze, 1981, p. 68]. O movimento é de translação, ele relaciona pelo enquadramento objetos a um Todo e esse Todo a objetos [idem].

O cinema, assim, de veículos ou corpos móveis extrai o movimento, algo como sua substância comum, "sua essência", sua mobilidade. Deleuze diz que esse seria o desejo de Bergson: "a partir do corpo ou do móvel, a que a nossa percepção natural atribui o movimento, como a um veículo, extrair uma simples 'mancha' colorida, a imagem-movimento, que 'se reduz em si mesma a uma série de oscilações extremamente rápidas' e

que ‘nada mais é na realidade do que um movimento de movimentos’” [Deleuze, 1983, p.44]. A imagem-movimento, enquanto “mancha colorida”, tende, nesse caso, aos vazios bergsonianos, ao nada, que, em síntese, é o que realiza todo o movimento.

O cinema operou, em seus primórdios, com a câmera fixa, que determinava um ponto de vista frontal e único. Diz Deleuze que nessa época o espectador observava um conjunto invariável de partes independentes, não havendo comunicação entre os conjuntos; o plano seria apenas uma determinação espacial e o todo seria a profundidade que o corpo móvel percorre. A imagem estava em movimento mas não era imagem-movimento. No cinema contemporâneo, a câmera se move, o movimento se destaca das pessoas e das coisas, o plano se torna móvel. Nesse caso, ele sai do espaço e se torna uma realidade no tempo: “O que nasce da montagem ou da composição das imagens-movimento é a Ideia, essa imagem indireta do tempo” [Deleuze, 1983, p. 57].

Deleuze fala a esse respeito de um “falso *raccord*”, que é o recurso cinematográfico de produzir uma aparente continuidade visual nas cenas, mas que remete, ao contrário, a outros significados. Para ele, essa é uma dimensão do Aberto, que escapa à lógica continuista dos conjuntos, verdadeiros “atos do todo”, fusão possível entre os conjuntos e impossível ao *raccord* verdadeiro, em que as partes se reúnem num todo que lhes escapa.

O Todo é a montagem, ele surge da oposição de movimentos em cada plano e de um plano a outro. Há, em toda operação da narrativa cinematográfica, gênese, crescimento, mas também o “salto patético”, a que se referia Eisenstein: ele é passagem de um termo a outro, de uma qualidade a outra, mas também “surgimento súbito da nova qualidade que nasce da passagem efetuada” [Deleuze, 1983, p. 60/61].

Em síntese, a montagem permite o surgimento de algo novo, inesperado, surgido dessa mesma operação técnica, ou, como dizia Benjamin, um efeito obtido pela primeira forma de arte essencialmente técnica, o cinema. O “salto” a que se refere Eisenstein no trabalho de montagem, exprime “novas dimensões, mudanças formais e absolutas, elevações a potências ainda superiores” [Deleuze, 1983, p. 62],

Detalhamentos

Dois movimentos: conjuntos que se prolongam uns nos outros e o todo (a duração) que passa por eles. “O todo é pois como o fio que atravessa os conjuntos e dá a cada um deles a possibilidade necessariamente realizada de comunicar com outro, ao infinito. Assim o todo é o Aberto e remete mais para o tempo ou até para o espírito do que para a matéria e para o espaço. Seja qual for a sua relação, não se deve, portanto, confundir o prolongamento dos conjuntos uns nos outros com a abertura do todo que passa por cada um. Um sistema fechado nunca é absolutamente fechado: por um lado está ligado no espaço a outros sistemas por um fio mais ou menos ‘tênué’, por outro está integrado ou reintegrado num todo que lhe transmite uma duração ao longo desse fio” [Deleuze, 1983, p. 36].

O quadro e o plano. Quadro: “chama-se *enquadramento à determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem*, cenários, personagem, acessórios” [Deleuze, 1983, p. 29]. Plano: “(...) Seja um plano fixo em que personagens se mexem; (...) seja um plano em que a câmera se mexe. (...) o plano, seja ele qual for, tem como que dois polos: um por referência aos conjuntos no espaço em que ele introduz modificações relativas entre elementos ou subconjuntos; e o outro por referência a um todo cuja mudança absoluta na duração ele exprime” [Deleuze, 1983, p. 39]

A “mancha colorida”, a imagem-movimento, que ‘se reduz em si mesma a uma série de oscilações extremamente rápidas’ e que ‘nada mais é na realidade do que um movimento de movimentos’: *Qu’est-ce que le « mobile » auquel notre oeil attache le mouvement, comme à un véhicule? Simplement une tache colorée, dont nous savons bien qu’elle se réduit, en elle-même, à une série d’oscillations extrêmement rapides. Ce prétendu mouvement d’une chose n’est en réalité qu’un mouvement de mouvements* » [Bergson, 1934b, p. 91/92].

A fotografia como “molde que equilibra as forças” × cinema como equilíbrio sem molde fixo. “A fotografia é uma espécie de ‘moldagem’: o molde organiza as forças internas da coisa de maneira a que elas atinjam um estado de equilíbrio num certo instante (corte imóvel). Ao passo que a modulação não se detém quando o equilíbrio é atingido, e modifica incessantemente o molde, constitui um molde variável, contínuo, temporal. Tal é a imagem-movimento, que Bazin opunha deste ponto de vista à fotografia: ‘O fotógrafo procede, por intermédio da objetiva, a uma verdadeira captação da impressão luminosa, a uma moldagem (...). [Mas] o cinema realiza o paradoxo de se moldar pelo tempo do objeto e mais ainda de captar a impressão da sua duração’” [Bazin, 1985, p. 151]

Falso raccord como dimensão do Aberto. “O falso *raccord* não é nem um *raccord* de continuidade nem uma ruptura ou uma descontinuidade no *raccord*. O falso *raccord* é por si só uma dimensão do Aberto, que escapa aos conjuntos e às suas partes. Ele realiza o outro poder do fora-de-campo, esse algures ou essa zona vazia, esse ‘branco sobre o branco impossível de filmar’. (...) Longe de romperem o todo, os falsos *raccords* são o ato do todo, o cunho que ele imprime nos conjuntos e nas suas partes, tal como os verdadeiros *raccords* são a tendência inversa, a das partes e dos conjuntos a reunir-se num todo que lhes escapa” [Deleuze, 1983, p. 52].

6. O segundo comentário sobre Bergson

O bergsonismo e a fenomenologia de Husserl são proposições epistemológicas que se aproximam e que se separam. Estão próximas no sentido de ambas afirmarem que as coisas não são percebidas na consciência mas ali, onde estão, no mundo. Para perceber as coisas nos colocamos nelas, entramos em seu movimento, é uma afirmação de Bergson. O conflito está, segundo Deleuze, na posição da consciência. Nem Husserl nem Bergson aceitam a visão de mundo da psicologia de sua época, que colocava as imagens no interior da consciência e o movimento dentro do espaço, sem explicar como se passava de um para o outro. O problema, portanto, era o de romper com essa dualidade imagem/movimento, consciência/coisa, e encontrar o entrecruzamento desses dois campos; é aqui diferem as posições. Para Husserl, toda consciência é consciência *de* qualquer coisa; para Bergson, toda consciência *é* qualquer coisa [Deleuze, 1983, p. 93].

Deleuze explica essa diferença usando-se da metáfora do olho. Para a fenomenologia, existiria um sujeito que possui uma luz e a transferia ou transmitiria ao objeto. A luz não rebate sobre ele, ao contrário, ele a abre para o exterior, sendo a intencionalidade uma espécie de raio de uma lâmpada elétrica, que pousaria em algo. Bergson, nesse caso, diz o contrário: a luz não está no sujeito mas nas coisas. Elas são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine. Toda consciência é qualquer coisa. É a metáfora da “tela negra”, vista no item I, 1.

Para a fenomenologia, há uma percepção natural das coisas. O sujeito está ancorado no mundo, é um ser-no-mundo, toda consciência é consciência de qualquer coisa. Para o bergsonismo deleuziano, o cinema suprime essa ancoragem do sujeito, da mesma forma que o horizonte do mundo; nesse caso, a percepção natural é substituída por um saber implícito e por uma intencionalidade segunda.

Deleuze considera o fato de Bergson criticar o cinema em seu tempo (“Mesmo através de sua crítica do cinema, Bergson estaria em sintonia com ele, e muito mais até do que ele próprio supunha” [Deleuze, 1983, p. 95-6]), mas, apesar disso, ele representaria um grande avanço sobre seu tempo, ao ver o universo, diz Deleuze, como “cinema em si”, como um metacinema, fato esse que implicaria uma visão do próprio cinema completamente diferente

daquela que Bergson propunha na sua crítica explícita [idem, p. 98].

Detalhamento

Crítica à fenomenologia: sua ancoragem no mundo. O cinema 'desancora'. “Aquilo que a fenomenologia erige como norma é a ‘percepção natural’ e as suas condições. Ora, essas condições são coordenadas existenciais que definem uma ‘ancoragem’ do sujeito percepcionante [*percevant*] no mundo, um ser no mundo, uma abertura ao mundo que se vai exprimir no célebre ‘toda consciência é consciência de qualquer coisa’. (...) Ora o cinema, por mais que nos aproxime ou nos afaste das coisas e ande à volta delas, suprime tanto a ancoragem do sujeito como o horizonte do mundo, de tal modo que substitui por um saber implícito e por uma intencionalidade segunda as condições de percepção natural”. (Cf. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, p. 82) [Deleuze, 1983, p. 94].

7. A teoria da percepção

Vimos, em I.1, que o universo fotografa, que átomos exercem ações sobre átomos, uns espelhando outros, e que ações de matérias no universo atravessam sem se perder e sem encontrar resistência. Que o todo é translúcido e de cada ponto do universo são tiradas fotografias. Que a percepção está nas coisas, elas são percepções, as percebemos ali onde elas estão, “instalamos-nos nelas” [Deleuze, 1981, pp. 144, 166].

Deleuze também destaca a existência de “intervalos” no universo, desvios entre uma ação e uma reação. Nesses intervalos estariam imagens especiais, as matérias vivas, que não recebem, como as demais, ações em todas suas faces mas somente numa face ou numa parte. Deleuze diz que essas imagens seriam como que “esquartejadas”. A face receptiva reage às ações recebidas isolando algumas entre todas as imagens influentes. Nesse momento formam-se “quadros”, sistemas fechados, percepções propriamente ditas.

Percepção, portanto, é um tipo de enquadramento. Antecipadamente, o ser isola certas ações. E a reação a elas não é imediata mas retardada, é preciso de tempo para selecionar os elementos, organizá-los, integrá-los num novo movimento. Deleuze diz que aquilo que se chama “ação” não é mais do que reação retardada do centro de indeterminação [Deleuze, 1983, p. 105].

O intervalo dos movimentos ocorre no conjunto de imagens. O cérebro, diz Deleuze, é, ele

próprio, um intervalo, um desvio entre uma ação e outra [idem, p. 103], espécie de brecha entre movimento recebido e movimento devolvido.

Quando se trata de percepção e captura, Deleuze usa o termo *preensão*, de Whitehead. Preensões são formas inconscientes de percepção, Deleuze fala em “micropercepção”; já as formas conscientes seriam as apreensões. Se as coisas realizam percepções totais, preensões, minha percepção será sempre parcial. Ela será “percepção do mesmo menos algo”.

Se as imagens do universo, como nas ações de átomos sobre átomos, realizam preensões totais objetivas, os centros de indeterminação realizam preensões parciais e subjetivas. O cinema, ao contrário, diz Deleuze, não tem por modelo a apreensão natural subjetiva, não tem centro e possui enquadramentos variáveis, atuando, assim, como percepção total, objetiva e difusa.

É o caso de Dziga Vertov, com o seu *Um homem com uma câmera*, de 1929. Lá, comenta Deleuze, a montagem leva a percepção à coisa, coloca a percepção na própria matéria. O diretor russo realizaria por meio do cinema aquilo que Bergson sugere no primeiro capítulo de *Matéria e memória*: o cine-olho, o olho não-humano, o olho da matéria, não submetido ao tempo, que transcende o tempo e só conhece o universo material de sua extensão [Deleuze, 1983, pp. 129-130]

De volta aos humanos: Deleuze diz que a percepção humana realiza uma espécie de “curvatura do universo”: “Quando o universo das imagens-movimento é referido a uma dessas imagens especiais que formam nele um centro, o universo curva-se e organiza-se rodeando-a. Continuamos a ir do mundo para o centro, mas o mundo ganhou uma curvatura, tornou-se periferia, forma um horizonte” [Deleuze, 1983, p. 105].

Trata-se da passagem de Bergson, em *Matéria e memória*, em que ele fala da variação de nossa percepção do universo quando nos aproximamos mais dele e quando dele nos distanciamos. Tudo se altera conforme a distância. Há mais uniformidade e indiferença do mundo quando nos afastamos; ao contrário, ao chegarmos mais perto, eles se alteram na mesma medida. Mais próximos, mais possível nossa ação sobre os objetos. Assim, o espaço nos dá a medida

de nosso futuro próximo, se podemos ou não nele interferir. Ora, o futuro é algo que escapa indefinidamente e o espaço que o simboliza permanece infinitamente aberto, diz Bergson. Nossa percepção seria, assim, envolvida por círculos crescentes, que a contêm e que nos são inteiramente desconhecidos.

Percebemos e agimos. Quando as coisas rebatem sobre mim, elas realizam uma ação *virtual*, que eu capto; reagindo a elas, eu produzo uma ação *possível*, aproximando-me ou distanciando-me delas. Sendo a percepção uma atividade sensório-motora, ela e a ação não são mais que duas partes de uma mesma coisa. A percepção tem a ver com o movimento de corpos. São objetos rígidos que são móveis ou movidos. Já as ações são nossas formas de agir a partir disso. Uma é espaço, outra é tempo. Uma é substantivo, outra é verbo.

Mas há também o adjetivo. Trata-se da afecção, que se coloca entre a percepção e a ação. Ela ocupa o intervalo, o desvio entre uma ação e a reação. Ela ocupa-o sem preenchê-lo. A afecção surge no sujeito “entre uma percepção sob certos aspectos perturbante e uma ação hesitante” [Deleuze, 1983, p. 106]: “Ela é uma coincidência do sujeito e do objeto, ou a maneira como o sujeito se percebe a si mesmo [*se perçoit lui-même*], ou antes, faz a experiência de si ou se sente ‘de dentro’ (terceiro aspecto da subjetividade). Ela refere o movimento a uma ‘qualidade’ como estado vivido (adjetivo)” [Idem].

Na afecção, recebemos algo diretamente sobre nós, são as “ações reais que passam” [Deleuze, 1981, p. 170-171], algo que sem mediações ataca, toca, se inscreve, penetra em meu corpo. Ela não vem através de uma seleção minha, enquanto centro de indeterminação, ela vazou... Não é nem ação virtual, nem possível mas a própria ação real. “Um ruído ensurdecedor: Ah, meu tímpano explode” [idem]. Aqui, diz ele, as partes imobilizadas de minha imagem se esforçam para reencontrar o movimento.

Assim constrói Gilles Deleuze, em *Cinema 1*, quatro formas da imagem. O conceito central, nuclearizador, de imagem-movimento, que se refere ao centro de indeterminação possibilita seu desdobramento em três outras imagens: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção. Na primeira, alguém vê: o personagem cujos olhos estão feridos vê o cachimbo em *flou*, uma dança ou uma festa são vistas por alguém que delas participou, o herói é visto por

sua admiradora como se balançasse no cimo de uma árvore [Deleuze, 1983, p. 115]. Ela pode ser objetiva quando é vista por alguém que permanece exterior a ela; subjetiva, por alguém que dela faz parte. A percepção líquida, que se usa da água, e a gasosa também fazem parte deste primeiro tipo. Da imagem-ação fazem parte o *western*, o filme histórico, o filme psicossocial. Caso paradigmático é o *Dr. Mabuse*, mas também a comédia de costumes, o burlesco de um Chaplin e de Buster Keaton. Por fim, a imagem-afecção apresenta rostos em *close up*, *Joana D'Arc* (Fleming, 1948) em função dos grandes planos de rosto em geral, como em Bergman, Bresson, chegando até às formas naturalistas de Stroheim e Buñuel.

Detalhamentos

O universo acentrado (tudo reagindo sobre tudo), a emergência do intervalo e as "matérias vivas". “Em pontos quaisquer do plano aparece um *intervalo*, um desvio entre a ação e a reação. (...) Para Bergson, o desvio, o intervalo, vai ser suficiente para definir o tipo de imagens entre outras, mas muito particular: imagens ou matéria vivas. Ao passo que as outras imagens agem e reagem em todas as suas faces e em todas as suas partes, eis aqui imagens que só recebem ações numa face ou em certas partes e que só executam reações através de e noutras partes. São imagens de certo modo esquarterjadas” [Deleuze, 1983, p. 101].

A percepção (humana) isola, cria "quadros". “E desde logo a sua face especializada, a que se chamará mais tarde receptiva ou sensorial, exerce um curioso efeito sobre as imagens influentes ou as excitações recebidas: é como se ela isolasse algumas entre todas as que concorrem e co-atuam no universo. É aqui que sistemas fechados, ‘quadros’, vão poder constituir-se. Os seres vivos ‘deixar-se-ão atravessar de certo modo por aquelas dentre as ações exteriores que lhes são indiferentes; as outras, isoladas, tornar-se-ão ‘percepções’ por esse seu isolamento” [Bergson, 1896, p. 34] citado em [Deleuze, 1983, p. 101].

A percepção é um "enquadramento", uma antecipação; o que já foi feito é "ação retardada", ou "ação" propriamente dita. “É uma operação que consiste exatamente num *enquadramento*: certas ações sofridas são isoladas pelo quadro e, desde então, como veremos, ficam adiantadas, antecipadas. Mas, por outro lado, as reações executadas já não se encadeiam imediatamente com a ação sofrida: em virtude do intervalo, são reações retardadas, que têm tempo para selecionar os seus elementos, para os organizar ou os integrar num movimento novo impossível de inferir pelo simples prolongamento da excitação recebida” [Deleuze, 1983, p. 101-102].

As "preensões". “(...) coisas são preensões totais objetivas, e as percepções de coisas preensões parciais, subjetivas” [Deleuze, 1983, p. 104]. “(...) As coisas são ‘preensões’ (...) prendem no sentido de captura. A preensão é, ao mesmo tempo, percepção e captura. A coisa toma as ações que recebe e todas as reações que executa” [Deleuze, 1981, p. 164]. *Preensões e apreensões.* “(...) as preensões [são] como uma percepção inconsciente, uma espécie de micropercepção, sendo as apreensões percepção consciente [Deleuze, 1981, p. 164]. (...) As coisas são percepções totais, isto é, preensões. O que é a minha percepção da coisa? É o mesmo menos algo, é uma preensão parcial. Uma apreensão não é, como acreditavam outros filósofos, uma preensão mas uma síntese de consciência. Deve-se dizer que uma apreensão consciente, uma percepção

consciente, é uma percepção menos algo, isto é, uma apreensão parcial” [Deleuze, 1981, p. 164].

Cinema: diferente dos humanos, a percepção total, objetiva... “Se o cinema não tem de modo algum por modelo a percepção natural subjetiva, é porque a mobilidade de seus centros e a variabilidade de seus enquadramentos o levam sempre a restaurar zonas acentradas e desenquadradas: ele tende assim a reencontrar o primeiro regime da imagem-movimento, a universal variação, a percepção total, objetiva e difusa” [Deleuze, 1983, p. 104].

Vertov e o olho não humano. “O que a montagem faz, segundo Vertov, é levar a percepção para as coisas, é pôr a percepção na matéria, de tal modo que qualquer ponto do espaço percepcione [perceba] por si mesmo todos os pontos sobre os quais age ou que agem sobre ele, por mais longe que se estendam essas ações e essas reações. Tal é a definição de objetividade, ‘ver sem fronteiras nem distâncias’. No respeitante a isto todos os processos serão pois legítimos, eles já não são trucagens. Aquilo que o materialista Vertov realiza por meio do cinema é o programa materialista do primeiro capítulo de *Matéria e memória*: o em-si da imagem. O cine-olho, o olho não-humano de Vertov, não é o olho de uma mosca ou de uma águia, o olho de um outro animal. Também não é, à maneira de Epstein, o olho do espírito, que estaria dotado de perspectiva temporal e apreenderia o todo espiritual. É pelo contrário o olho da matéria, o olho na matéria, que não está submetido ao tempo, que ‘venceu’ o tempo, que acede ao ‘negativo do tempo’ e não conhece outro todo que não o universo material e sua extensão” [Deleuze, 1983, p. 129-130].

Sobre as alterações da percepção em relação à proximidade ou afastamento do mundo. “De fato, observo que a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores se modificam conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles, que a força dos odores, a intensidade dos sons aumentam e diminuem com a distância, enfim, que essa própria distância representa sobretudo a medida na qual os corpos circundantes são assegurados, de algum modo, contra a ação imediata de meu corpo. À medida que meu horizonte se alarga, as imagens que me cercam parecem desenhar-se sobre um fundo mais uniforme e tornar-se indiferentes para mim. Quanto mais contraio esse horizonte, tanto mais os objetos que ele circunscreve se escalonam distintamente de acordo com a maior ou menor facilidade de meu corpo para tocá-los e movê-los. Eles devolvem, portanto, a meu corpo, como faria um espelho, sua influência eventual; ordenam-se conforme os poderes crescentes ou decrescentes de meu corpo. *Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles*”. [Bergson, 1896, pp. 15/16].

O futuro escoar indefinidamente e o espaço é sempre aberto. “Já mostramos, com efeito, que os objetos situados em torno de nós representam, em graus diferentes, uma ação que podemos realizar sobre as coisas ou que iremos sofrer delas. O prazo dessa ação possível é justamente marcado pelo maior ou menor afastamento do objeto correspondente, de sorte que a distância no espaço mede a proximidade de uma ameaça ou de uma promessa no tempo. O espaço nos fornece assim, de uma só vez, o esquema de nosso futuro próximo; e, como esse futuro deve escoar-se indefinidamente, o espaço que o simboliza tem a propriedade de permanecer, em sua imobilidade, indefinidamente aberto. Daí decorre que o horizonte imediato dado à nossa percepção nos pareça necessariamente cercado de um círculo mais largo, existente embora não percebido, este próprio círculo implicando um outro que o cerca, e assim sucessivamente. É, portanto, da essência de nossa percepção atual, enquanto extensa, ser sempre apenas um *conteúdo* em relação a uma experiência mais vasta, e mesmo indefinida, que a contém: e essa experiência, ausente de nossa consciência visto que ultrapassa o horizonte percebido, mesmo assim parece atualmente dada” [idem, p.168-169].

Coisas sobre mim = ação virtual; Eu sobre elas = ação possível. “Pelo encurvamento, as coisas percebidas [perçues] estendem-me a sua face utilizável, ao mesmo tempo que minha reação retardada, tornada ação, aprende a utilizá-las. A distância é precisamente um raio que vai da periferia até ao centro: ao perceber [percevant] as coisas lá onde elas estão, capto a ‘ação virtual’ que elas exercem sobre mim ao mesmo tempo que a ‘ação possível’ que eu exerço sobre elas, para me juntar a elas ou para fugir delas diminuindo ou aumentando a distância. É, portanto, o mesmo fenômeno de desvio que se exprime em termos de tempo na minha ação e em termos de espaço na minha percepção: quanto mais a reação deixa de ser imediata e se torna verdadeiramente ação possível, mais a percepção se torna distante e antecipante e atinge a ação virtual das coisas: ‘a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo’” [Bergson, 1896, p. 29] [Deleuze, 1983, p. 105-106]

Percepção e ação: substantivo e verbo; afecção = adjetivo. “(...) a percepção refere o movimento a ‘corpos’ (substantivo), quer dizer a objetos rígidos que vão servir de móveis ou de movidos, a ação refere o movimento a ‘atos’ (verbos) que serão o desenho de um termo ou de um resultado supostos” [Deleuze, 1983, p. 106].

Afecção: comunicação genuína? “Tudo provém da brecha temporal. Mas as coisas também me pressionam. As imagens-movimento protestam, protestam contra as imagens-centro de indeterminação. Por que suportariam a brecha? De vez em quando... Pum!... recebo algo diretamente, em pleno coração. Em outros termos, há ações reais que passam. A coisa ataca, penetra meu corpo... ao menos, o toca, se inscreve. A distância está ali abolida. Já não estamos no domínio de minha ação possível sobre as coisas e da ação virtual das coisas sobre mim. Estamos no domínio do que passou por baixo da grade das seleções, a saber, a ação real das coisas sobre meu corpo. Um ruído ensurdecedor: Ah, meu tímpano explode. Que é isso? A ação real das coisas sobre mim se faz sobre meu corpo, em meu corpo. Se a percebo, a perceberei ali onde está, onde ocorre. Um momento atrás, dizia que percebo as coisas ali onde estão. Quando a coisa reage sobre meu corpo e se confunde com uma parte de meu corpo, é sobre ele que percebo o que está em questão” [Deleuze, 1981, p. 170-171]

Capítulo 4 – Imagem-Tempo

1. Da imagem-movimento à imagem-tempo

Na descrição da imagem-movimento de Deleuze há uma precedência ao aspecto sensório-motor, sob o qual ele distingue os outros três níveis, aplicados às relações do ser vivo com o universo circundante. O nível originário, o da imagem-percepção, é aquele em que a matéria bruta detém a luz emanada de outros corpos e moléculas. A partir daí, um nível derivado, o da imagem-afecção, é aquele em que o ser (o vegetal) é incapaz de se mover e sofre afecções apenas passivas. No nível seguinte, animal, o ser é capaz de se mover e agir em seu ambiente e pode realizar dois tipos de movimento: um, de caráter associal, patogênico, em que ele devora seu meio até que este se esgote (estágio imagem-pulsão); e outro, em que ele opera um modo de funcionamento mais equilibrado, adaptando-se ao ambiente e realizando a imagem-ação, o que Deleuze chama também de “síntese ativa” [Pamart, 2012, p. 94]. Nos dois primeiros tipos somos afetados, nos dois últimos alteramos nosso entorno.

Na obra *Cinema 2*, Deleuze introduz uma nova dimensão na imagem, a imagem-tempo, distinta da primeira. Em verdade, diz ele, as duas coabitam, nós “evoluímos em dois mundos”: um, espécie de *res extensae*, de natureza material, no qual estamos em movimento, e outro, *res cogitans*, de natureza espiritual, associado ao pensamento, em que evoluímos no tempo. No dizer de Pamart: “em *imagem-movimento*, assistimos à gênese do corpo e a seu isomorfismo, considerando seu ambiente no mundo material, enquanto que a *imagem-tempo* nos confronta com o segundo mundo e exprime a gênese dos processos mentais” [Pamart, 2012, p. 97].

Pamart acredita que imagem-movimento e imagem-tempo demonstram uma clara identificação com as categorias de Espinosa. Primeiro, ao considerar que os dois mundos, em verdade, não passam de um mesmo, visto, a cada vez, sob um atributo diferente. Depois, por inspirar-se na conceituação espinozista dos quatro gêneros de signos para daí extrair exatamente aqueles dois que se adaptam a essas duas imagens: os signos indicativos para o movimento e os signos vetoriais para o tempo.

Importante é que na passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, altera-se

radicalmente a forma de se fazer cinema. Primeira mudança: na imagem-tempo trata-se de *ver*, não mais de agir: é *Alemanha ano zero* [Rossellini, 1948], em que a criança, ao visitar o país estrangeiro, morre devido ao que vê. É *Stromboli* [1950] retratando a violência do que a estrangeira vê; é *Europa 51* [1952], em que os olhos da burguesa abandonam a função prática de dona-de-casa para passarem por todos estados de uma visão interior. Trata-se, na linguagem de Deleuze, de um *cinema vidente*, não mais cinema de ação [Deleuze, 1985, p. 10-11]. Uma série de situações puramente ópticas e sonoras distingue-se radicalmente das antigas situações sensório-motoras.

Deleuze descreve uma cena ilustrativa dessa mudança, extraída de *Umberto D*, de Vittorio de Sica, de 1952: “A jovem empregada entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados, limpando um pouco, expulsando as formigas com um jato d’água, pegando o moedor de café, fechando a porta com a ponta do pé esticado. E, quando seus olhos fitam sua barriga de grávida, é como se nascesse a miséria do mundo. Eis que, numa situação comum e cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma *situação óptica pura*, para a qual a empregadinha não tem resposta ou reação” [Deleuze, 1985, p. 10]. Aqui, uma segunda mudança significativa: a personagem neste e nos demais filmes torna-se impotente. Não há mais esquemas pré-estabelecidos mas uma caminhada sem meta que substitui a ação qualificada.

Em compensação, terceira mudança, o espectador passa a ser incluído na trama, como ocorre nos filmes de Hitchcock. Nesse caso, o filme, deixando de ser um produto que separa personagens de espectadores, passa agora a igualá-los: o personagem observa e o espectador atua junto. A personagem se vê agindo, assiste a seu próprio papel em imagens subjetivas, lembranças de infância, sonhos, fantasmas auditivos e visuais.

É uma virada epistemológica semelhante àquela que havia acontecido décadas antes no âmbito da ciência que, no século XX, passa a incluir, no seu modo de operação, a importância do observador. Como diz Heinz von Foerster, “esta virada epistemológica básica é explicável pelo fato de, por um lado, as pessoas se verem como observadores independentes, que observam o mundo que passa por elas; ou de as pessoas se verem, por outro, como atores

participantes, que representam a si mesmos um papel no drama das relações humanas, no drama do dar e do receber na circularidade das relações humanas” [Marcondes Filho, 2011b, p. 21].

Um quarto elemento da diferença é a questão da alteridade. Se no cinema clássico dominava o conflito, neste impera a questão do outro. Diante dos personagens coloca-se um cenário, uma realidade, um mundo que provoca estranhamento, desconhecimento ou temor nas pessoas. Em *Hiroshima, meu amor* [Resnais, 1959], por exemplo, há uma francesa visitando Hiroshima e um japonês, que vivenciou os bombardeios. Seus mundos não se encontram jamais e diante dos dois desdobra-se uma situação desesperadora de pânico e impotência diante de um mundo assustador, que as palavras do personagem japonês se resumem no: “Você não viu nada em Hiroshima”. O Outro, nos filmes da imagem-tempo, já não é sujeito, nem objeto, mas “um mundo possível, possibilidade de um mundo assustador” [Pamart, 2012, p. 197]. Diz este comentador que nesse filme fica exposta a confrontação de dois mundos, dois rostos, duas frases possíveis. Que os encontros são tais que “curto-circuitam” qualquer resposta apropriada naqueles que aí fazem a experiência [idem, p. 208].

Isto leva à quinta diferenciação: os objetos se autonomizam no cinema-tempo. Deleuze diz que o criador do cinema óptico-sonoro é Yasujiru Ozu, “inventor dos opsignos e dos sonsignos”, através da banalidade cotidiana apreendida na vida de família na casa japonesa. Mas também o Ocidente produz isso, no exemplo dos filmes de Antonioni, em que paisagens desumanizadas, espaços vazios absorvem os personagens e as ações.

Quadro 1- Comparativo dos dois tipos de imagens

	Imagem-Movimento	Imagem-Tempo
Dimensão	<i>res extensae</i> [O corpo se move na extensão]	<i>res cogitans</i> [O corpo se volta ao pensamento]
Paradigma	Empírico	Transcendental
Cf. Espinosa	Signos indicativos	Signos vetoriais
Funcionamento	Sensório-motor	Óptico-sonoro
Relação sujeito-objeto	Separação clara entre personagens (que atuam) e espectador (que assiste)	O observador toma parte na cena
Ação sobre nós	Exigem de nós uma resposta sensório-motora	Nos forçam a pensar
Signos	Têm papel de representação da imagem	Mais insubmissos, tornam possível a apresentação de novas imagens. Forçam o real a se desdobrar e o pensamento a se ultrapassar
O que é mobilizado	Sensibilidade, entendimento, razão	Imaginação, memória, pensamento
Tipos de signos	“Zeroidade”, qualissigno, sinsigno, legisigno	Opsignos, sonsignos; cronossignos, noossignos, lectossignos
Percepção	Estudada como algo empírico, sensório-motor, junto com afecção e ação	Seu funcionamento é transcendente
Temporalidade	Presente	Profundidade do tempo
Ator	Atuante	Vidente
Papel de Deleuze	Historiador do cinema e filósofo	Retoma certos lados importantes de seu pensamento, desenvolvido nos anos 60

Detalhamentos

A descrição das quatro imagens de Deleuze e sua relação com o universo circundante foi construída a partir de Pamart, 2012, p. 14. Afetamos e somos afetados. “(...) Enquanto corpos (...) somos ao mesmo tempo portadores de uma potência de afetar o mundo exterior e de uma potência de ser afetados pelo exterior. As quatro primeiras dimensões da imagem, a percepção, a afecção, a pulsão e a ação caracterizam este mundo de submissão à lei das partes exteriores” [Pamart, 2012, p. 194].

*Espinosa: Os quatro gêneros de signos. Signos, para Espinosa, seriam (1) *indicativos*, aqueles que remetem aos efeitos do nosso ambiente sobre nosso corpo. Trata-se dos “signos-marcas” [*signes-empreintes*]. Sua equivalência estaria na *imagem-movimento*. Depois temos: (2) os *imperativos*, relacionados a leis naturais, que operariam como ordens divinas. É o caso dos signos enviados por Deus. Em seguida, (3) os *interpretativos*, que pecam pelo fato de a operação de interpretação ser ontologicamente equivocada, devendo-se, portanto, deixar de fazê-la. Por fim, há (4) os *vetoriais*, que são associados aos sentimentos de alegria e tristeza. Na citação, temos: “Se os signos de tristeza nos indicam que nós nos afundamos na noite dos signos, os signos vetoriais de alegria, ao contrário, por suas seleções sucessivas, nos permitem escapar disso, para provar, por fim, efeitos ativos. Se nós cavalgarmos a linha vetorial de alegria que estes últimos signos nos inclinam a tomar, podemos aceder ao mundo das expressões unívocas e escapar da equivocidade dos signos” [Pamart, 2012, p. 52].*

O primeiro tipo de conhecimento é o dos efeitos sobre o corpo (alegria, tristeza). “Conforme Espinosa, o primeiro gênero de conhecimento é o do conhecimento dos efeitos sobre o corpo” [Pamart, 2012, p. 193]. “Neste mundo, só temos afetos passivos. (...) Alegria e tristeza, em Espinosa, são afetos genéricos de onde derivam todos os outros. Se eles o são, é evidente porque eles explicam da forma mais ‘física’ a ideia de um aumento ou de uma diminuição da potência, de potencial [idem, p. 194].

Da imagem-movimento para a imagem-tempo. “O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente ópticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação do antigo realismo” [Deleuze, 1985, p. 11].

Cinema moderno: caminhada sem meta. “[Territórios desconectados do cinema de pós-guerra, bombardeamentos criaram zonas desafectadas nas cidades... A vida já não pode seguir esquemas pré-estabelecidos da velha imagem movimento] A estes espaços responde a forma de caminhada sem meta, que substitui a ação qualificada” [Pamart, 2012, p. 161].

O espectador é incluído no filme; a personagem não age mais. “Hitchcock inaugurou a reversão deste ponto de vista [do espectador apenas participar com as personagens], incluindo o espectador no filme. Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. (...) [agora] a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra mais que reage” [Deleuze, 1985, p. 11].

A personagem se vê, se assiste. “Ora é a banalidade cotidiana, ora são as circunstâncias excepcionais ou limites. Mas, acima de tudo, ora são as imagens subjetivas, lembranças de infância, sonhos ou fantasmas auditivos e visuais, onde a personagem não age sem se ver agir, espectadora do papel que ela própria representa, à maneira de Fellini, ora, como em Antonioni, são imagens objetivas à maneira de uma *constatação*” [Deleuze, 1985, p. 15].

Sobre “Hiroshima, meu amor”. O personagem diz: “Tenho medo!” e o temor torna-se verdadeiro. Françoise de Nevers encontra em Hiroshima o japonês, encontro esse “testemunha da uma indefectível alteridade entre os dois personagens. (...) *Hiroshima* começa (...) por osmose de dois corpos quase indiferenciados, como fundidos um no outro. A partir desta primeira imagem fusional, vivemos em seguir um encaminhamento progressivo que nos leva a testemunhar a alteridade radical entre os dois corpos. É inicialmente a palavra que nos faz sair desta ilusão de comunhão, com o famoso ‘Você não viu nada em Hiroshima’” [Pamart, 2012, p. 198].

Imagem-tempo: tempos mortos, espaços vazios. “E a arte de Antonioni se desenvolverá sempre em duas direções: uma espantosa exploração dos tempos mortos da banalidade cotidiana; depois, a partir de *O eclipse*, um tratamento de situações-limite que as impele até paisagens desumanizadas, espaços vazios, dos quais se diria terem absorvido as personagens e as ações, para deles só conservar a descrição geofísica, o inventário abstrato” [Deleuze, 1985, p. 14].

Sobre Yasujiro Ozu, ver Deleuze, 1985, p. 23. *Sobre Antonioni*, idem, p. 14.

2. A comunicação, o clichê e a intuição vital

Situações óptico-sonoras permitem também um acesso ao intolerável, àquilo que excede nossas capacidades sensório-motoras. Há coisas que são poderosas demais, injustas demais, mas também belas demais, e que permitem, por isso mesmo, como uma espécie de “terceiro

olho” ou olho do espírito, um acesso exclusivo a certa iluminação, a um conhecimento de outra natureza. Esse conhecimento está fundado na empatia de “participarmos profundamente naquilo que vemos ou sentimos” (Deleuze), supostamente fundado no segundo gênero de conhecimento de Espinosa, o *conhecimento das relações* [Pamart, 2012, p. 205].

Personagem e espectador tornam-se “visionários”, praticando um tipo de vidência marcada pelo “fantasma e pela constatação, pela crítica e a compaixão” [Deleuze, 1985, p. 55]. Praticase aqui uma certa intuição filosófica em que já não se trata de fazer reconhecimento mas de praticar um *conhecimento efetivo*. É Fellini realizando uma “ciência das impressões visuais, nos obrigando a esquecer nossa lógica própria e nossos hábitos retinianos” [Pamart, 2012, p. 205-6]. Essa violência vinda do exterior *nos força a pensar*, como já havia sugerido Deleuze em *Diferença e repetição*.

“Nos forçar a pensar” é o mesmo que *comunicar*, segundo a Nova Teoria da Comunicação. Quando não comunicamos mas apenas nos informamos, as coisas que recebemos do exterior têm efeitos somente aditivos, elas acrescentam fatos, dados, vivências àquelas que já possuíamos, sem nos fazer pensar, sem nos alterar. Deleuze chama isso de *clichê*. São esquemas utilizados para nos desviarmos daquilo que nos é estranho, incompreensível, desagradável. Trata-se, para ele, de esquemas particulares de natureza afetiva [Deleuze, 1985, p. 31], de uma imagem sensório-motora da coisa. Percebemos muito mal a coisa, “percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas” [idem, ibidem]. Há, contudo, a chance de uma quebra, de uma ruptura. É quando, diz ele, aparece outro tipo de imagem, a óptico-sonora, trazendo “a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois esta não tem mais que ser ‘justificada’, como bem ou como mal...” [idem, ibidem].

A comunicação ocorre, assim, através da quebra, daquilo que violenta o pensamento (diz Deleuze em *Proust e os signos*, 1987, p. 95), que se deposita, no caso do cinema, nos efeitos ópticos e sonoros e no abandono da metáfora. A “quebra” a que se refere Deleuze, é do

esquema sensório-motor. A ruptura não ocorre no plano intelectual mas através de uma “intuição vital”, possibilitando uma percepção pura, “destituída da utilidade que ela possa ter” [Pamart, 2012, p. 189]. Nesse caso, enquanto imagem mental, essa imagem associa três aspectos que lhe são inerentes: o imaginário, a memória e o pensamento. O importante é escapar dos esquemas que nos fazem desviar de tudo que é estranho, diferente, “belo demais”, a saber, dos clichês, e isso se dá ao se entrar em contato com “outras forças”, pela imagem-tempo, pela imagem-legível (exercício da leitura), e pela imagem-pensante [Deleuze, 1985, pp. 34-35].

Retomaremos este tema no item 6, ao falar do autômato espiritual.

Detalhamentos

Coisas mudam mas a forma permanece: tempo em estado puro. “O vaso de *Pai e filha* se intercala entre o leve sorriso da moça e as lágrimas que surgem. Há devir, mudança, passagem. Mas a forma que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, ‘um pouco de tempo em estado puro’: uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. A noite que se muda em dia, ou o inverso, remete a uma natureza morta sobre a qual a luz cai enfraquecendo-se ou aumentando [*Sono yo no tsuma* (Mulher de uma noite), *De Kigogkoro* (Coração caprichoso)]. A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito” [Deleuze, 1985, p. 27].

As formas imutáveis daquilo que se move. “No momento em que a imagem cinematográfica confronta-se mais estreitamente com a fotografia, também se distingue dela mais radicalmente. As naturezas mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos de um vaso: esta duração é precisamente a representação daquilo que permanece, através da sucessão de estados mutantes. Também uma bicicleta pode durar, quer dizer, representar a forma imutável daquilo que se move, com a condição de permanecer, de ficar imóvel, apoiada ao muro [*Ukigusa nomogatari* (Histórias de ervas flutuantes)]. Cada uma é um tempo, cada vez, sob estas ou aquelas condições do que muda no tempo. O tempo é pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança. O tempo é a ‘reserva visual dos acontecimentos em sua justeza’” [Deleuze, 1985, pp. 27-28].

Situações óptico-sonoras: permitem apreender o intolerável. “Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras ... [A militante de *Tempo de guerra*, de Godard] tão bonita, de uma beleza intolerável para os carrascos, que estes precisam cobrir seu rosto com um lenço.(...) algo se tornou forte demais na imagem” [Deleuze, 1985, p. 29]. *Simpatia pelo intolerável.* “(...) o próprio intolerável não é separável de uma revelação ou de uma iluminação, que são como que um terceiro olho” [Deleuze, 1985, p. 29].

A vidência: contemplação com simpatia e piedade. “O importante é sempre que a personagem ou o espectador, e os dois juntos, se tornem visionários. A situação puramente óptica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo

fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensório-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que ‘tolera’ ou ‘suporta’ praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações” [Deleuze, 1985, p. 30]. “(...) Personagens encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade” [Deleuze, 1985, p. 55].

Um conhecimento inédito, fruto da intuição. “O que está, assim, no intolerável, no insuportável, no demasiado belo, é aquilo que nós chamamos de relação e é objeto de um conhecimento inédito. Este conhecimento vivido e não simplesmente concebido é fruto da intuição antes que da inteligência. Deleuze pode descrever, assim, que com Fellini o cinema se torna ‘não mais uma empresa de reconhecimento mas de conhecimento, ciência das impressões visuais, nos obrigando a esquecer nossa lógica própria e nossos hábitos retinianos” [Pamart, 2012, p. 205-206].

Violência, vinda do exterior, nos força a pensar. “A passagem da imagem-movimento à imagem-tempo segue, portanto, o desenvolvimento descrito em *Diferença e repetição* sob o termo de ‘empirismo transcendental’: uma violência vinda do exterior que nos força a pensar [Pamart, 2012, p. 165]. *Gilles Deleuze faz uma ideia mais “passional” do pensamento do que Espinosa.* “Deleuze parte, de fato, sempre da proposição seguinte: ‘Há no mundo qualquer coisa que força a pensar’ e que é ‘o objeto de um encontro fundamental” [Pamart, 2012, p. 202].

Informação e comunicação. A imagem óptico-sonora quebra o clichê da imagem sensório-motora. “Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. (...) mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras (...) são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, isso é um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem direta, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem óptico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois esta não tem mais que ser ‘justificada’, como bem ou como mal...” [Deleuze, 1985, p. 31].

A ruptura na intuição vital. A imagem óptico-sonora não pode ser clichê. “Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. É preciso *juntar*, à imagem óptico-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital” [Deleuze, 1985, p. 33].

Os signos nos forçam a pensar neles. “Sem algo que force a pensar, sem algo que violente o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que ‘dá que pensar’.(...) O poeta aprende que o essencial está fora do pensamento, naquilo que força a pensar. O *leitmotiv* do Tempo redescoberto é a palavra *forçar*: as impressões nos forçam a olhar, encontros que nos forçam a interpretar, expressões que nos forçam a pensar”. [Deleuze, 1970, p. 95]. Signos da arte nos forçam a pensar. “Eles mobilizam o pensamento puro como faculdade das essências. Eles desencadeiam no pensamento o que menos depende de sua boa vontade: o próprio ato de pensar. Os signos mobilizam, coagem uma faculdade: sua inteligência, memória ou imaginação”. [Deleuze, 1970, p. 97]

A percepção: da imagem pura para a imagem mental com 3 aspectos. “(...) o que caracteriza a nova imagem é que ela só pode ser apreendida em função de um duplo processo. Inicialmente, a imagem se apresenta como uma imagem óptica e sonora pura e torna possível uma percepção pura, isto é, uma percepção destituída da utilidade que ela possa ter. Mas, ao mesmo tempo, esta imagem torna-se uma imagem mental e coloca, assim, em jogo três aspectos que identificamos como característicos da imagem mental: o do imaginário, na relação com a vida fantasmática do corpo; o da memória, em sua relação com a vida vivida na profundidade do tempo; o do pensamento, em sua relação com aquilo que poderíamos nomear a vida intelectual do cérebro” [Pamart, 2012, p. 189].

(...) ‘A leitura é uma função do olho, uma percepção de percepção, uma percepção que não capta a percepção sem apreender também o inverso, imaginação, memória ou saber’ [Pamart, 2012, p. 189]. Leitura: exercício transcendente da percepção.

3. Autoafecção, monólogo interior e o tempo que sai dos eixos

Para Espinosa, o pensamento é uma atividade. Através dele entramos no mundo da beatitude e mantemo-nos, assim, senhores de nossa potência. Para Deleuze, diferentemente, pensamento é uma paixão, uma paixão que implica uma confrontação com um externo que nos força a pensar. Sendo o cinema uma prática que nos põe em contato com os signos do espírito (cronossignos, lektossignos, noossignos, todos associados a uma realidade mental do mundo), além de nos fazer pensar, ele nos vincula às coisas que nos fazem também ver e sentir.

O pensamento é paixão (confrontação com o externo), se bem que ele diz igualmente que há uma paixão pelo pensamento (*passion de la pensée*), que é a possibilidade de fazer com que as afecções passivas sofridas pelo corpo se tornem afecções ativas, ou “autoafecções”. Neste caso, deseja-se algo, quer-se algo, é a vida da alma que agora se desdobra, diferente do desdobramento da vida do corpo na imagem-movimento. Ao movimento extensivo do corpo no espaço, contrapõe-se o movimento intensivo das almas no tempo. Algo homólogo à proposição do rio em Heráclito, em que este dizia: “Para aqueles que entram nos mesmos rios, afluem outras e outras correntes de água. Mas também almas evaporam-se do úmido”. Um sentido espacial na extensão combina-se com outro, vertical, que sugere a abstração e temporalidade.

O movimento de nos fazer pensar conduzirá, na extremidade final, como veremos no item 6, a uma certa embriaguês das imagens, a uma massa plástica, a um ziguezague de formas

operando por múltiplas figuras de linguagem. É o que Eisenstein chamava de *monólogo interior*, expressão também usada por Husserl para caracterizar o local onde se engendra a protolinguagem e se fabricam nossas representações de imaginários e fantasmas. Lá é a fonte, lá está o reservatório de sons e expressões pré-linguísticas, território esse que encontramos também em Hjelmslev, em sua substância da expressão. Lá estaria a possibilidade real do cheque afetivo. Nesse sentido, esse choque final põe em curto-circuito o uso do termo *signo* na forma como era operado por Peirce e o reconstrói de maneira absolutamente nova.

O que é decisivo no movimento nos dois tipos de cinema é a questão do intervalo. Na imagem-movimento, as transformações da imagem levam a uma transformação do todo. Trata-se de dois planos, um, o das imagens individualizadas ou quadros, e, outro, desse algo que as unifica. Deleuze chama a isso, processo de *diferenciação*. Mas há também os *intervalos*. Conforme a relação que se cria entre essas imagens e o intervalo pode-se ter diferentes tipos de cinema sensório-motor, de acordo com as imagens e os signos utilizados (percepção, ação, afecção). A isso ele dá o nome de *especificação*.

Já, a imagem-tempo opera de forma diferente, pois ela corrói a imagem-ação, e os personagens, condenados à deambulação, não agem, permanecem presos no intervalo do movimento. Nesse tipo de imagem, o vínculo óptico-sonoro cria outra imagem com novos signos, rompendo o vínculo sensório-motor. Uma força externa cruza o intervalo, força-o e desmembra o interior da cena.

Nesse tipo de imagem, diz Deleuze, “o tempo sai dos eixos” [1985, p. 56], deixa de ser uma variável dependente, como o era na imagem movimento, para se tornar o sujeito da cena, *vira imagem-tempo direta*.

O tempo funciona, segundo o modelo deleuziano, como o Exterior absoluto, que invade e destrói qualquer aspiração à autoridade de um saber. No saber convencional, de certa forma embutido na imagem-movimento, há um encadeamento formal das deduções, a coisa obedece a certo ritmo e a certa lógica, posições de verdade são instituídas. É o modelo de Peirce. Já, nesse novo tipo de saber, não há mais conforto nem tranquilidade oferecidos por

uma interioridade do saber ao ser nele colocado “o impensado dentro do pensamento” [Pamart, 2012, p, 187-188].

Detalhamento

Deleuze e Espinosa: paixão x potência. “Com Espinosa, o acesso ao pensamento nos faz entrar num mundo de beatitude, no qual estamos em posse de nossa própria potência. O pensamento pode, assim, conceber-se aí como uma atividade. Com Deleuze, o pensamento, ao contrário, permanece uma paixão (isto é, articula-se sempre com uma passividade insuperável). Ele implica necessariamente a confrontação com um externo que nos força a pensar, num tipo de exercício extático do pensamento” [Pamart, 2012, p. 53].

O cinema, como “engajamento passional”, naturaliza a vida do espírito. O cinema manifesta os verdadeiros signos do espírito. É-se golpeado pela natureza paradoxal destes novos signos – crono, noo, lecto –. [Literalmente:] “que não são signos exteriores do real mas signos interiores, referindo-se a um tipo de realidade mental do mundo. O mundo do espírito permanece um mundo de signos porque o próprio espírito, aquilo que Deleuze chama às vezes de ‘mental’, nos põe em presença de um exterior radical que, enquanto externo, continua a nos enviar signos. Há, assim, signos do mental porque este testemunha ainda uma realidade que nos permanece exterior. Não somos nós que pensamos, é o pensamento que pensa em nós” [Pamart, 2012, p. 54].

Signos que nos fazem pensar. “Os ‘signos que nos forçam a pensar’, em Deleuze, não podem, assim, ser signos que o homem se inventa para maquiagem como saber sua própria ignorância. Eles emanam sempre do mundo exterior, seja este visto como Aberto (imagem-movimento) ou como Externo (imagem-tempo)” [Pamart, 2012, p. 54]. (...) “Quem melhor que o cinema é capaz de articular aquilo que faz pensar àquilo que faz ver e sentir?” [Pamart, 2012, p. 111].

De afecções passivas a ativas - ou, autoafecções - por meio do tempo. Gilles Deleuze não tinha uma concepção ‘ativa’ do pensamento, ela era fruto de uma consciência conquistadora em relação a seu ambiente. “A ‘paixão pelo pensamento’ [*passion de la pensée*] que ele invoca é, assim, da mesma natureza que aquilo que preconiza o ensino ético, a saber, a transformação das afecções passivas que sofrem os corpos em afecções ativas que se afirmam, por consequência, como autoafecções. A paixão pelo pensamento é uma autoafecção desejada e querida, que se concebe como um desdobramento da vida da alma, isto é, daquilo que ela pode, enquanto que o primeiro nível das afecções concerne ao desdobramento da vida do corpo. O tempo, definido por Deleuze como afeto de si para si, será o nome a ser dado a esta autoafecção da alma. É pelo tempo que poderemos passar do primeiro gênero de conhecimento ao segundo” [Pamart, 2012, p. 98].

Autoafecção do tempo. “O pensamento que afeta a si próprio no segundo tipo de conhecimento é da mesma ordem que o tempo que afeta a si mesmo em *Imagem-tempo*. Entre a *Imagem-movimento* e a *Imagem-tempo*, seguindo nossa leitura kantiana, é a relação de subordinação entre o movimento extensivo do corpo no espaço e o movimento intensivo das almas no tempo que se inverte. Mas, seguindo nossa leitura espinosista, é a subordinação do corpo no espaço e das almas no pensamento que se inverte” [Pamart, 2012, p. 100-101]. *Só a imagem-tempo chega ao transcendental* “A imagem-tempo *por ela mesma* manifesta o acesso ao transcendental que não poderia atingir a imagem-movimento empírica” [Pamart, 2012, p. 190].

Sobre Heráclito. Consideremos o fragmento 12 de Heráclito: “*Para aqueles que entram nos mesmos rios, afluem outras e outras correntes de água. Mas também almas evaporam-se do úmido*”. Diz Bernard, nas págs. 125 e seguintes de seu *L’univers d’Héraclite*,

que há aí um duplo desenho, dois polos, contrários de sentido e simultâneos; que há uma tensão que daí sai e que é geralmente invisível, pois não permite captar ao mesmo tempo a ação e a paixão de um polo em relação ao outro. Que para compreendê-la seria preciso estarmos ao mesmo tempo nas duas extremidades. Nosso vício é ver aqui apenas um movimento, o horizontal do rio passando, quando há, em verdade, duas figuras mas *invertidas*. O rio escorre sempre na direção água abaixo, as almas evaporam-se para cima, Hegel já o havia dito. Diz Bernard que ambos os percursos, o fluxo descendente do rio e o percurso ascendente das almas é sempre o mesmo percurso, um mesmo percurso invertido. Para ele, há aqui não apenas duas frases que representam o duplo desenho, mas dois sentidos embutidos já nos verbos da primeira frase. Citação de Bernard, Jean-Pierre, *L'univers d'Héraclite*. Benin, 1998, transcrito de Marcondes Filho, C., 2010a, p. 31.

Sobre o monólogo interior em Husserl. Diz Husserl que no monólogo interior não usamos mais palavras reais mas apenas *representadas*. O vivido já não é indicado mas imediatamente certo e presente para si mesmo. Aqui, diferente da comunicação real em que signos indicam signos, a comunicação é plena, os signos não existentes *mostram* significados ideais, logo, não existentes e certos, pois presentes à intuição (p.52). Temos, então, palavras que não precisam existir de fato, que só as imaginamos. A oposição é, então, entre a imaginação da palavra (interior) e a palavra imaginada (exterior), entre um naturante e um naturado, diríamos. [Idem, p. 134ss]

Cinema: uma linguagem dos objetos; monólogo interior. “Na verdade, essa língua da realidade não é de modo algum uma linguagem. (...) Por um lado, a imagem-movimento exprime um todo que muda: é um processo de *diferenciação*. (...) Por outro lado, a imagem-movimento comporta intervalos. (...) É um processo de *especificação*. Estes compostos da imagem-movimento, do duplo ponto de vista da especificação e da diferenciação, constituem uma matéria *sinalética* que comporta traços de modulação de todo tipo, sensoriais (visuais e sonoros), cinésicos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais e até verbais (orais e escritos). Eisenstein comparava-os antes de mais nada a ideogramas, depois, mais profundamente, ao monólogo interior como protolinguagem ou língua primitiva. Mas, mesmo com seus elementos verbais, esta não é um a língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente” [Deleuze, 1985, p. 42]. *Uma semiótica não peirceana.* “Entendemos, pois, o termo ‘signo’ num sentido bem diferente de Peirce: é uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” [Deleuze, 1985, p. 46].

4. Terceiro e quarto comentários a Bergson: lembranças, sonhos, lembrança pura.

Bergson aponta que há dois tipos de reconhecimento de fatos ou pessoas. O primeiro opera pelo hábito e através da contiguidade. Afastamo-nos de um objeto e passamos para outro num movimento horizontal, mantendo-nos num mesmo plano. É a vaca reconhecendo o capim, passando de um tufo para outro; sou eu, conversando com meu amigo, passando de um assunto a outro. O segundo seria o reconhecimento atento, em que a percepção não se prolonga mas se mantém verticalmente no objeto, voltando sempre a ele, enfatizando contornos e extraindo traços característicos. Não se trata de objetos distintos mas sempre de

um mesmo, visto em seus diferentes planos. O primeiro reconhecimento é sensório-motor, animado pelo movimento. O segundo, óptico-sonoro, não opera no movimento, vincula-se a uma imagem virtual formando com ela um circuito. É o caso da imagem-lembrança, inserida entre uma excitação exterior e uma resposta motora. Ela introduz um sentido novo à subjetividade, que, não sendo motora nem material, realiza-se de forma temporal e espiritual. Nesse tipo de reconhecimento, ela acrescenta algo à matéria. É o caso do *flash back*: um circuito fechado que vai do presente ao passado e nos faz retornar ao presente.

O caso das imagens-sonho é diferente. Quando sonhamos não estamos em contato com imagens-lembranças específicas mas com aquilo que ele chama de *lençóis de passado*, composições como um lençol freático, uma toalha, algo que cobre extensões espaciais. Esses lençóis de passado ou nuvem de sensações é algo distinto das imagens-lembrança. O processo da percepção inicia-se por algo atual, que é a imagem percepção; o fundo desta são as nuvens ou lençóis, de onde são extraídas as imagens-lembrança, cuja característica é a de serem virtuais mas que se atualizam a serem convocadas pela imagem-percepção. Já na imagem-sonho subsistem as percepções, pois uma pessoa que dorme não está fechada às sensações do mundo exterior, contudo estas mantêm-se num estado difuso, não apreendido pela consciência.

Imagens-sonho nos lançam nos lençóis de passado, enquanto as imagens-lembranças através disso dão também outro sentido à subjetividade (temporal, espiritual). São mundos que são evocados a cada novo apelo sensório. O cinema utiliza-se de recursos semelhantes, envolvendo circuitos amplos, progressivos, unindo imagens-lembrança, imagens-sonho e imagens-mundo. Separados de seu circuito motor, opsignos e sonsignos constituem círculos crescentes com esses três tipos de imagens. Contudo, há um momento em que a imagem óptica atual cristaliza com sua própria imagem virtual, no pequeno círculo interior. É o que Deleuze chama de *imagem-cristal*. É como a criança, diz ele, que inventa para si própria um mundo fantasmático, que duplica o mundo real e no qual ela tem um papel composto dela mesma [Deleuze, 1985, p. 122].

Mas a exemplificação mais conhecida da imagem-cristal é o próprio espelho. A imagem refletida é virtual em relação à pessoa que se olha, mas é atual no próprio espelho, quando

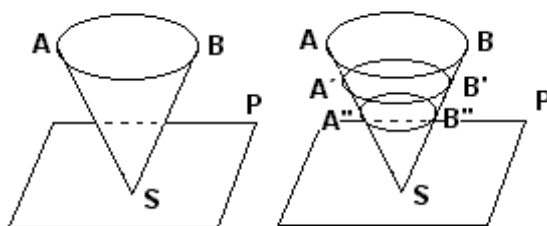
reduz o observador (o personagem) a uma mera virtualidade, expulsando-o da cena. A isso se dá o nome de *coalescência*, essa troca e inversão de atual e virtual diante do espelho. O cidadão Kane, por exemplo, é um personagem que, na forma como o vê Deleuze, passa por vários espelhos, criando duplicações, que ele chama de cristal em forma de polígono, com número crescente de lados.

Na coalescência imbricam-se presente e passado. O presente, quando passa, já é passado, caminhando para outro presente; enquanto presente, ele permanece passando. A imagem é assim, e é isso que justifica a passagem do tempo: “o presente é a imagem atual, seu passado *contemporâneo* é a imagem virtual, especular” [Deleuze, 1985, p. 89]. A dualidade percepção e lembrança, que vimos no ponto 4 do Item 2, reproduz-se aqui: cada momento de nossa vida é percepção e lembrança, atual e virtual.

Existe, em Bergson, uma *lembrança pura*, o registro de tudo que chega à consciência individual e que se conserva num inconsciente global de onde saem imagens-lembranças, quando são úteis. É o lençol de lembranças que recobre o fundo de percepção imediata. Lembrança pura é a imagem virtual em estado puro; enquanto “passado em geral”, sem data ou lugar, ela convive com o presente, sendo correlata à imagem atual. Como pura virtualidade, ela não precisa se atualizar; não representando o passado, ela o encena. Por sua vez, a imagem-lembrança é um derivativo da lembrança pura. É imagem virtual atualizada, referida a um novo presente, diferente daquilo que já foi. Como num álbum de fotos, lhe atribuímos data e lugar de ocorrência, refugiamo-nos nela para lá identificar e localizar fatos da vida passada.

Paralelamente a isso, Bergson fala da *memória-hábito* ou memória do corpo, que são os mecanismos corporais de repetição e reprodução automática mais ou menos inconscientes.

Uma memória imediata faz a síntese de ambas (lembrança pura e memória-hábito) no presente espesso da duração e as associa inscrevendo o passado na ação presente (“através desse *misto* que é a *imagem-lembrança*, isto é, a ou *representação* do passado”, Worms, 2000, p. 43) e também os mecanismos do corpo. Há, segundo Worms, uma prioridade metafísica desta última em relação às duas anteriores, que possuem prioridade psicológica [idem].



Lado esquerdo: um pião que desliza sobre um papel. O vértice S é a imagem do meu corpo, é o meu presente. O cone inteiro (ABS) é a totalidade das lembranças acumuladas na memória. O plano P é por onde ele vai passando. O lugar S, atual presente, não é, em realidade, um ponto, pois compreende o passado desse presente, a imagem virtual que duplica a imagem atual. AB, A'B', A''B'' são *circuitos puramente virtuais*, cada um deles contendo todo nosso passado, tal como ele se conserva (lembranças puras). Não são circuitos psicológicos a que corresponderiam às imagens-lembranças. Circuitos psicológicos de imagens-lembranças ou de imagens-sonhos *só se constituem quando “saltamos”* de S para uma dessas secções, para dela atualizar tal e tal virtualidade, que deverá descer para um novo presente S'. [cf. Deleuze, 1985, p. 101].

No vértice e no corpo do cone, há duas formas de passado: em S, há um presente como um passado infinitamente contraído, e, em AB, um passado “geral”, pré-existente, que nos está disponível. Aqui, todos os círculos do passado constituem “regiões, jazidas, lençóis estirados ou retraídos”: cada região com seus tons, aspectos, suas singularidades [Deleuze, 1985, p. 122]. É a minha infância, a minha adolescência, a minha maturidade. Quando procuramos uma lembrança instalamo-nos no passado em geral e escolhemos uma região.

Memória, para ele, é uma membrana, em que de um lado traz os lençóis do passado, e, de outro, as camadas de realidade. O presente é o encontro dos dois: os lençóis que trazem um “dentro”, que está em nós, combinado com um “fora” que nos encontra. É com o cidadão Kane que ocorre a primeira aparição da imagem-tempo direta [Deleuze, 1985, p. 129]. Já *Noite e neblina* [Resnais, 1955], para Deleuze, se propõe a inventar uma memória ainda mais viva, já que não passa pela imagem-lembrança.

A lembrança pura, vimos no item 4 atrás, é sempre virtual, enquanto que a imagem-lembrança é sua atualização. Podemos ilustrar a lembrança pura como um “atalho” da tela do computador, que sempre está lá mas que, se quisermos, abre todo um campo outro hipertextual. Bergson diz que ela é uma espécie de magnetizador. Ela remete a um lençol. Diz Bergson que quando me instalo sobre esse lençol podem ocorrer duas coisas: ou eu descubro lá o ponto que eu procurava, atualizando-se em imagem-lembrança, espécie de

“herança” da marca do passado, uma derivação dele, ou eu não o descubro, por estar em um lençol inacessível a mim, pertencente a outra idade.

É importante destacar que, para Bergson, a duração não considera nenhuma forma de decomposição do tempo em dimensões (presente, passado, futuro), como, tampouco, em partes (momentos, instantes). O cristal marca esse “limite fugidio” entre o que não é mais e o que ainda não é. Diz Deleuze, que a imagem-cristal não é o tempo mas vemos o tempo *no* cristal: a “perpétua fundação do tempo”, o tempo não cronológico [1985, p. 102]. Ela é esse “ponto de indiscernibilidade” de duas imagens distintas, a atual e a virtual; o que vemos no cristal, continua o filósofo, é o tempo em pessoa, tempo em estado puro [idem, p. 103].

Detalhamentos

Bergson: dois tipos de reconhecimento. “*Reconhecimento automático ou habitual:* (a vaca reconhece o capim, eu reconheço meu amigo Pedro) opera por prolongamento. (...) É um reconhecimento sensório-motor que se faz, acima de tudo, através de movimentos (...). De certo modo, estamos sempre nos afastando do primeiro objeto: passamos de um objeto a *outro*, conforme um movimento horizontal ou associações de imagens, permanecendo, porém, num único e mesmo plano (a vaca passa de um tufo de capim para outro, e, conversando com meu amigo Pedro, passo de um assunto para outro)”. [percebemos a imagem sensório-motora]. *Reconhecimento atento:* “Aí, desisto de prolongar minha percepção, não posso prolongá-la. Meus movimentos, mais sutis e de outra natureza, retornam ao objeto, voltam ao objeto, para enfatizar certos contornos seus e extrair ‘alguns traços característicos’. E recomecemos, a fim de destacar outros traços e contornos, porém, a cada vez devemos começar do zero. Em vez de uma soma de objetos distintos no mesmo plano, agora o objeto permanece *o mesmo*, mas passa por *diferentes planos*” [percebemos imagem óptica e sonora pura]. [Deleuze, 1985, p. 59].

Imagens-lembrança: entre a excitação e a resposta. “Óptico-sonoro: algo que não se prolonga no movimento mas se encadeia com uma imagem virtual formando um circuito. As imagens-lembrança (...) inserem-se entre a excitação e a resposta, e contribuem para ajustar melhor o mecanismo motor, reforçando-o com uma causalidade psicológica” [Deleuze, 1985, p. 63].

Imagem-lembrança e subjetividade. “Com as imagens-lembrança, aparece um sentido completamente novo de subjetividade. (...) Ela vem preencher a separação [entre imagem-percepção e imagem-ação], supri-la efetivamente (...). A subjetividade ganha outro sentido, que já não é motor nem material, mas temporal e espiritual: o que ‘se acrescenta’ à matéria, e não mais o que a distende; a imagem-lembrança, e não mais a imagem-movimento” [Deleuze, 1985, p. 63].

Flash-back: imagem atual + imagem-lembrança. “A relação da imagem atual com imagens-lembrança aparece no flash-back. Este é precisamente o circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente” [Deleuze, 1985, p. 63].

Imagem-sonho. “A teoria bergsoniana do sonho mostra que a pessoa que dorme não está fechada às sensações do

mundo exterior e interior. Todavia, ele as põe em relação, não mais com imagens-lembranças particulares, mas com *lençóis* [*nappes*: toalha, lençol freático, “aquilo que cobre”] de passado fluidos e maleáveis que se contentam com um ajuste bem frouxo e flutuante. Se nos reportarmos ao esquema precedente de Bergson, *o sonho representa o mais vasto circuito aparente ou ‘o invólucro extremo’ de todos os circuitos*” [Deleuze, 1985, p. 73].

Imagem-lembrança x imagem-sonho. “Partimos de uma imagem-percepção, cuja natureza consiste em ser atual. A lembrança, ao contrário, o que Bergson chama de ‘lembrança pura’, necessariamente é virtual. Mas, no primeiro caso, ela própria se torna atual na medida em que é chamada pela imagem-percepção. Ela se atualiza numa imagem-lembrança que corresponde à imagem-percepção. (...) as percepções na pessoa que dorme subsistem, porém no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas em si mesmas, escapando à consciência” [Deleuze, 1985, p. 73].

Das imagens-mundo. “O cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo. Por isso, bem cedo, procurou circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem atual a imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo” [Deleuze, 1985, p. 87].

Imagens-cristal. “Chamávamos de opsigno (e sonsigno) a imagem atual separada de seu prolongamento motor: ela compunha então grandes circuitos, entrava em comunicação com o que podia aparecer como imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo. Mas o opsigno encontra seu verdadeiro elemento genético quando a imagem óptica atual cristaliza com *sua própria* imagem virtual, no pequeno círculo interior. É uma imagem-cristal, que nos dá a razão, ou, antes, o ‘núcleo’ dos opsignos e de suas composições. Estas não são mais que estilhaçamentos de imagem cristal” [Deleuze, 1985, p. 88].

Imagem-cristal é o espelho. “O caso mais conhecido é o espelho. (...) O próprio circuito é uma troca: a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além da mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo” [Deleuze, 1985, p. 89].

O circuito pode remeter a um polígono de número crescente de lados [Deleuze, 1985, p. 89].

Coalescência. “Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como o objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há ‘coalescência’ entre os dois” [Deleuze, 1985, p. 87-88].

Imagem atual e sua imagem virtual no espelho [atual é sempre o presente]. [Mas o presente passa, se torna passado; é preciso que ele passe para chegar outro presente] “que passe ao mesmo tempo que é presente. (...) É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular” [Deleuze, 1985, p. 89].

A duplicação. “Nossa existência atual, na medida em que se desenrola no tempo se duplica assim de uma existência virtual, de uma imagem especular. Logo, cada momento de nossa vida oferece estes dois aspectos: ele é atual e virtual, por um lado percepção e por outro, lembrança” [ES, 917-919 (136-139), cf. Deleuze, 1985, p. 100]

Lembrança pura x imagens-lembança. “Bergson chama a imagem virtual de ‘lembança pura’ [Deleuze, 1985, p. 100]. É diferente de imagens-lembança, sonho, devaneio (...). [*Imagem-lembança*] “Imagens virtuais, mas atualizadas (...). Elas se atualizam necessariamente com referência a um novo presente, a outro presente que não aquele que foi: daí esses circuitos mais e mais amplos” [Deleuze, 1985, p. 100]. [*Lembrança pura*] “Ao contrário, a imagem virtual em estado puro se define, não em função de um novo presente com referência ao qual ela seria (relativamente) passada, mas em função do atual presente, *do qual* ela é o passado, absoluta e simultaneamente: particular, ela é, no entanto, do ‘passado em geral’, no sentido em que ainda não tem data. Pura virtualidade, ela não tem que se atualizar, já que é estritamente correlativa da imagem atual, com a qual forma o menor circuito que serve de base ou de ponta a todos os outros” [Deleuze, 1985, p. 100].

Os múltiplos aspectos do passado, os lençóis. Saltamos para lembranças “lá no alto”, retornamos, voltamos a subir... “Entre o passado como preexistência em geral e o presente como passado infinitamente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas *regiões, jazidas, lençóis* estirados ou retraídos: cada região com seus caracteres próprios, seus ‘tons’, ‘aspectos’, ‘singularidades’, ‘pontos brilhantes’, ‘dominantes’” [Deleuze, 1985, p. 122]. “[...] Regiões (minha infância, minha adolescência, maturidade, etc.) [...] O que acontece quando procuramos uma lembrança? Precisamos nos instalar no passado em geral, depois temos que escolher entre as regiões: em qual delas acreditamos estar escondida a lembrança, encolhida, esperando por nós, se esquivando?” [Deleuze, 1985, p. 122].

Lembrança pura como algo “magnetizador”, um atalho. Procurando o ponto em meu passado, instalo-me no lençol... “*Nuit et brouillard* se propõe a inventar uma memória ainda mais viva na medida em que não passaria mais pela imagem-lembança. Como explicar uma tal situação aparentemente paradoxal? Precisamos retornar à distinção bergsoniana entre a ‘lembança pura’, sempre virtual, e a ‘imagem-lembança’, que não faz mais que atualizá-la com relação a um presente. Num texto essencial, Bergson diz que a lembrança pura não deve de modo algum ser confundida com a imagem-lembança que dela decorre, mas se mantém com um ‘magnetizador’ por trás das alucinações que ela sugere. A lembrança pura é cada vez um lençol ou um contínuo que se conserva no tempo. Cada lençol de passado tem sua distribuição, sal fragmentação, seus pontos brilhantes, suas nebulosas, em suma, sua idade. Quando me instalo sobre esse lençol, duas coisas podem acontecer: ou descobro ali o ponto que procurava, que vai portanto se atualizar numa imagem-lembança, mas bem se vê que esta não possui por si mesma a marca do passado, que apenas herda. Ou não descobro o ponto, porque ele está em outro lençol que me é inacessível, pertence a outra idade” [Deleuze, 1985, p. 149-150]. [ES, 915 (133), Bergson, 1896, 276-277 (147-148)]

5. Excursão: sobre o tempo em estado puro

Tempo em estado puro é um tema de Deleuze, em *Cinema 2*, e chama também a atenção de muitos estudiosos a afirmação de Marcel Proust, no último volume de *Em busca do tempo perdido*, a respeito desse tipo de tempo:

Tantas vezes, no curso de minha vida, a realidade me havia decepcionado, porque no momento em que eu a percebia, minha imaginação, que era meu único órgão para desfrutar a beleza, não podia se sobrepor a ela, em virtude da lei inevitável que deseja que só se possa imaginar aquilo que está ausente. E eis que de repente

o efeito desta dura lei se encontrou neutralizado, suspenso, por um expediente maravilhoso da natureza, que havia feito reverberar uma sensação – o barulho do meu garfo e do martelo, mesmo a desigualdade dos pisos – às vezes no passado, o que permitia à minha imaginação apreciá-la, às vezes no presente, em que o abalo efetivo dos meus sentidos pelo barulho, pelo contato havia juntado aos sonhos da imaginação aquilo do qual eles são habitualmente desprovidos, a ideia da existência e, graças a este subterfúgio, havia permitido a meu ser obter, isolar, imobilizar – a duração de um clarão – aquilo que ele jamais apreende: um pouco de tempo em estado puro. [Proust, 1913-27, pp. 2266-67, tradução minha].

Dois ensaios brasileiros ocuparam-se com esta questão: Maria Lúcia Guimarães de Faria e Lucianno Ferreira Gatti. Para ambos, o escritor descreve momentos imensamente felizes em que ele é surpreendido pela memória involuntária ao saborear uma *madeleine*, ao ter a visão dos campanários de Martinville, ao sentir o cheiro de mofo nos lavatórios públicos de Champs-Élysées, ao ver a cerca viva perto de Balbec, ao tropeçar nos paralelepípedos irregulares da mansão dos Guermantes, ao ouvir o som de um garfo no prato, ao ouvir o barulho da água nos canos.

Nesses momentos, ele goza a “essência das coisas”, ele está *fora do tempo*. Aquelas sensações eram simultaneamente experimentadas no momento atual e num momento longínquo, “fazendo o passado imiscuir-se de tal maneira no presente que, na vertigem do instante, era-lhe impossível saber em qual dos dois se encontrava” (*apud* Faria). Nessa coincidência de tempos incompatíveis, continua a comentadora, “o narrador alcança o milagre de viver *ao mesmo tempo* o outrora e o agora, o lá e o aqui, porque abdica da ação, desliga os fios que o conectam com a urgência do momento seguinte, esquece o premente e presentifica o ausente” [idem].

Maria Lúcia de Faria é de opinião que o presente é um vertiginoso abismo de coisas que ele de fato não é: não é passado, não é futuro, não é presente, ele *torna-se* o tempo todo. Para ela, presente é o nada que a memória pode infinitamente preencher e que a imaginação pode diversamente povoar [idem]. As ocasionais irrupções da memória involuntária, para ela, são “cintilações epifânicas na profunda noite que se perdeu” [idem].

O gozo da essência das coisas só pode se dar aí, fora do tempo (ou, fora da ação). Apreciando

a *madeleine*, cessavam em Proust os temores sobre a morte, pois ele passava a ser habitado por um ser “extratemporal”, alheio a qualquer futuro [Proust, *idem*, p. 152].

A questão que os comentadores colocam é como é que algo pode estar “fora do tempo” ao mesmo tempo em que está no “tempo em estado puro”? A justificativa é que há a simultaneidade dos dois momentos, o agora e o passado, que estavam separados, e que depois são novamente reunidos. Percorrendo-se a distância entre um e outro, experimenta-se o tempo como “espaço e lugar vazio”, livre dos acontecimentos que o preenchem (Blanchot, 1984, p. 21). Como em Bergson, realiza-se aqui uma supressão do tempo cronológico e imagina-se uma nova temporalidade isenta do sequenciamento das fases do tempo. Proust vê a realização desse tempo no tempo da narrativa, algo que vai além da própria memória involuntária [*idem*, p. 21 e 22].

Em realidade, só existe o tempo. As pessoas, para Proust, não passam de bonecos “envoltos nas cores imateriais dos anos”, bonecos que personificam o tempo, que, originalmente invisível, deixa de sê-lo quando sai à cata de corpos. O “artista Tempo” interpreta os modelos tornando-os reconhecíveis em seu envelhecimento.

O que é isto senão o incorpóreo *tempo* dos estoicos, que *toma corpo nas coisas*. Os incorpóreos possuem uma “quase-existência” e o tempo, como os demais incorpóreos, manifesta sua existência *através das mudanças* dos corpos. Para os estoicos, isso se dá numa *temporalidade imediata*: o estar correndo de um gato, o verdejar de uma árvore, o ser cortada de uma carne são ocorrências que são verdadeiras por acontecerem neste exato instante, assim como o efeito incorpóreo de uma palavra só tem um resultado plástico especial no exato momento em que ela é proferida. É a força do momento nos incorpóreos [Ver para isso, Marcondes Filho, 2010a, Cap. 1h].

Em *Cinema 2*, Deleuze fala que pela imagem-cristal *vemos o tempo*, “vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos [Deleuze, 1985, p. 102], a distinção entre duas imagens que nunca acaba de se reconstituir [*idem* p. 103].

Detalhamentos

Proust. O tempo em estado puro. « Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce que, au moment où je la percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation — bruit de la fourchette et du marteau, même inégalité de pavés — à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence et, grâce à ce subterfuge, avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser — la durée d'un éclair — ce qu'il n'appréhendait jamais : un peu de temps à l'état pur ». Proust, 1913-27, pp. 2266-67,

O nada que a memória preenche. “Puro, isento, contido em si mesmo, o presente apresenta-se e revela a sua face mais misteriosa: ele é o vertiginoso abismo do que não é – não é passado, não é futuro, não é presente, tampouco, já que, frágil e tênue, deixa tão instantaneamente de ser – e, por isso mesmo, pode tão profundamente vir a ser. Poeticamente vivido, o presente é o nada que a memória pode infinitamente preencher e que a imaginação pode diversamente povoar” Faria, s/d.

O tempo apodera-se dos corpos. “Um teatro de bonecos envoltos nas cores imateriais dos anos, personificando o Tempo, o Tempo ordinariamente invisível, que, para deixar de sê-lo, vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera a fim de exibir a sua lanterna mágica” [Proust, 1913-27, p. 194].

Tempo em estado puro, para Deleuze. “[Cristal é o] limite fugidío entre o passado imediato que já não é mais e o futuro imediato que ainda não é” [Deleuze, 1985, p. 103]. “A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos” [Deleuze, 1985, p. 102]. “A imagem-cristal é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstituir” [Deleuze, 1985, p. 103]. “[...] o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, o jorrar do tempo. A subjetividade nunca é a nossa, é o tempo, quer dizer, a alma ou o espírito, o virtual” [Deleuze, 1985, p. 104].

6. Do autômato espiritual às funções cerebrais

Vimos, no item 2 deste Capítulo, que o intolerável demais, o poderoso demais, o belo demais ativam no terceiro olho, provocam a iluminação e que o cinema é capaz de produzir um conhecimento efetivo que nos força a pensar. Que, evitando os clichês, rompemos com a intuição vital nosso esquema sensorio-motor.

Vimos, também, no Capítulo anterior, item 1, que Deleuze diz que uma imagem fotográfica “se move”. Ele a compara à obra dos poetas, dizendo que antes do cinema, uma imagem era algo que mudava, que se movia. Que uma imagem que não muda, que não se move, que não

transporta uma viagem, que não é imagem-viagem, não é uma imagem, é nada: a foto de Pierre não é imagem, é resíduo.

Eisenstein observava as telas de Da Vinci e de El Greco como se fossem imagens cinematográficas. Ora, elas são móveis, diz Deleuze, pois o espírito *realiza* o movimento. No cinema, o movimento torna-se automático e, com isso, se efetua a “essência artística da imagem”: *produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral* [Deleuze, 1985, p. 189, grifo dele]. Mas isso não basta. De fato, a imagem cinematográfica tem essa habilidade, ela “faz” o movimento, diz ele, converte em potência o que era apenas possibilidade, faz surgir em nós um autômato espiritual que, em retorno, reage sobre esse mesmo movimento [idem]. Mas faz também o caminho inverso, do Todo para o monólogo ébrio.

O autômato espiritual é o que nos força a pensar mas de uma maneira diferente de como imaginavam os antigos realizadores da política através do cinema. Segundo Deleuze, Dziga Vertov, Serguei Eisenstein, Abel Gance, Elie Faure buscavam impor à massa o choque através do cinema mas falhavam porque “o autômato espiritual corria o risco de se tornar o manequim de todas as propagandas: a arte das massas já mostrava um rosto inquietante” [Deleuze, 1985, p. 190]. Faltava, na opinião dele, a transposição para o sublime e isto é que fazia toda a diferença: com o sublime, “a imaginação sofre um choque que a leva para o seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” [idem, pp. 190-191].

Há todo um processo de ida e vinda que Deleuze reconstitui a partir de Eisenstein. Diz o realizador russo, que há um primeiro movimento que realiza a passagem da imagem ao pensamento e do preceito ao conceito. É a operação da imagem-movimento operando com choques (choques entre as imagens e choque na própria imagem). Enquanto processo de oposição, o choque atua sobre a mente, faz pensar, força a pensar. E o que se pensa é o Todo. Este é apreendido de forma não analítica, mas sintética, como “efeito dinâmico das imagens no córtex” [Deleuze, 1985, p. 189].

O atingimento do Todo se dá pela montagem, que não é simplesmente a soma dos quadros mas o produto sintético deles, em que o Todo se sobrepõe às partes, como reza a dialética.

Já, no segundo movimento, parte-se do conceito para se chegar ao afeto, o pensamento transforma-se em imagem. É o correlato sensorial ou a inteligência emocional que se opõe agora ao cinema intelectual. Aquilo que constituía o mais alto da consciência na obra de arte encontra seu correlato no mais profundo do subconsciente, diz Deleuze [idem, p. 192]. Sai-se novamente do pensamento do Todo para chegar às “imagens agitadas, misturadas que o exprimem”. O Todo deixa de ser o logos que unifica as partes e agora quem as unifica é um certo tipo de embriaguês. As imagens passam a constituir uma “massa plástica, uma matéria sinalética, carregada de traços de expressões, visuais, sonoros, sincronizados ou não, ziguezagues de formas, elementos de ação, gestos e silhuetas, sequências assintáticas” [idem, p.192-103]. Algo diferente do monólogo interior de Eisenstein, um monólogo ébrio, que opera por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, etc.

Se no primeiro movimento íamos da imagem-choque ao conceito formal e consciente, aqui partimos do efeito inconsciente para chegar à imagem-matéria, imagem-figura que o encarna e também causa o choque, acredita Deleuze: “O cinema é coisa de vibrações neurofisiológicas, e [...] a imagem deve produzir um choque, uma onda nervosa que faça nascer o pensamento, ‘pois o pensamento é uma matrona que nem sempre existiu’ [Deleuze, 1985, p. 200]. Do choque sensorial chega-se ao pensamento por figuras.

Aparentemente, então, o Todo desaparece. Pelo menos o Todo racionalmente organizado dos cineastas políticos. O pensamento vai surgir por um choque; não obstante, somos impossibilitados de pensar, “ainda não pensamos”, estamos impotentes tanto para pensar o todo quanto o próprio pensamento. É o mesmo paradoxo proposto por Blanchot: o que força a pensar é o impoder do pensamento, a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado [Deleuze, 1985, p. 203].

“O Outro me afeta de impotência”, diz Levinas [apud Romano, 2008, p. 158]. Aparentemente, ele está falando a mesma coisa, fato esse também sugerido por Jacques Derrida: a surpresa tem que ser absoluta, ela tem que cair sobre mim, eu não posso vê-la chegar. Um inventor

não pode inventar a não ser o que jamais poderia ter sido pensado; um dom, que eu faço, só é um dom, uma doação, se ele jamais tiver sido esperado como tal.

O pensamento deve permanecer impotente. Com a supressão do todo, insere-se em nós algo exterior, “um fora” que se interpõe entre as imagens. É uma força que escava, agarra, atrai o dentro: “a ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo que é intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento” [Deleuze, 1985, p. 205]. Um externo cruza o intervalo e força, desmembra o interior [idem, p. 218].

A teoria clássica dos processos cerebrais falava de dois eixos, um que cuidava da integração e da diferenciação e outro, da associação por contiguidade e similitude. No primeiro, produz-se o conceito, no segundo, a imagem. Já passamos por algo dessa natureza no item 4, quando Bergson é referido ao apontar os dois tipos de reconhecimento: o do hábito, que opera horizontalmente, e o reconhecimento atento, vertical, que enfatiza contornos e traços. Um, sensório-motor, animado pelo movimento, e outro, óptico-sonoro, vinculado uma imagem virtual.

Quadro 2

Integração-Diferenciação (processo orgânico)	Associação por contiguidade-similitude
Eixo vertical	Eixo horizontal
Lei do conceito (integração em um Todo)	Lei da imagem (passa-se de uma a outra por similitude/contiguidade)
As colunas se fundem: O conceito só se diferencia exteriorizando-se numa sequência de imagens; As imagens só se associam interiorizando-se num conceito como um todo que as integra.	
Bergson e a nova concepção: O cérebro é uma brecha, um vazio entre uma excitação e uma resposta	
A visão contemporânea do cérebro	
Remete a níveis de interioridade e exterioridade relativos e a um externo e a um interno absolutos, topologicamente em contato.	Há cortes na rede contínua do cérebro (sinapses); microfissuras, vazios a atravessar; mecanismos aleatórios que se introduzem entre emissão e recepção

Em vez do Todo, aposta-se agora numa força que vem de fora e que atrai o que há no interior; em vez de associações de imagens, há agora cortes elétricos (“racionais”) e químicos (“irracionais”).

Exemplo 1, André Téchiné: as imagens deslizam e fogem sobre vitrines, segundo correntes que a personagem deve voltar a subir para chegar a um fora que a chama, mas que ela não poderá encontrar (*Barroco, Hotel das Américas*).

Exemplo 2, Benoît Jacquot: As associações serão rompidas em função da literalidade da imagem (por achatamento, redundância, tautologias) para substituí-las por um infinito da interpretação, cujo limite é um fora absoluto (*O assassino músico, As crianças do cartaz*).

Os dois casos são, para Deleuze, formas de reconstituir o cérebro a partir de lapsos ou atos falhos. O casual define, em cada momento, a nova imagem cerebral.

Deleuze insiste nas relações de um dentro e um fora, assim como na precedência dos cortes. Ele diz que o corte não faz parte de uma série nem de outra de imagens, tampouco é uma lacuna que as imagens deveriam transpor. Volta-se sempre à mesma imagem, como no filme *Groundhog Day* [*Feitiço do tempo*, 1993, de Harold Ramis], em que o repórter Phil Connors (Bill Murray), que cobre o clima, é enviado para cobrir o Dia da Marmota, em Punxsutawney, mas os dias se repetem e sempre que ele acorda no hotel é o mesmo dia da festa. É o mesmo que Deleuze vê em Resnais: re-encadeamentos sobre uma imagem literal.

Nesses exemplos, a imagem cinematográfica torna-se, para Deleuze, uma apresentação direta do tempo, seguindo relações não comensuráveis e cortes irracionais. Mais ainda, a imagem-tempo aqui coloca o pensamento em contato com o impensado, o ininvocável, o inexplicável, o indecidível, o incomensurável. Para ele, o fora ou o avesso das imagens passa a ocupar o lugar do todo, enquanto o interstício ou o corte substituem a associação.

A criação de novidade para o pensamento se dá com uma conexão inédita, uma reaproximação nova de duas imagens, uma colocação em relação jamais visada entre dois termos distintos [Pamart, 2012, p. 219]

7. Forçar a pensar

Em seus estudos sobre o cinema, Deleuze diz que há coisas que são poderosas demais,

injustas demais, mas também belas demais, e que permitem, por isso mesmo, como uma espécie de “terceiro olho” ou olho do espírito. É o que Dziga Vertov tenta fazer com o cinema, o cine-olho, o olho não-humano, o olho da matéria, não submetido ao tempo, que transcende o tempo e só conhece o universo material de sua extensão.

Como foi visto, o terceiro olho permite um acesso exclusivo a certa “iluminação”, a um conhecimento de outra natureza. Esse conhecimento está fundado na empatia de “participarmos profundamente naquilo que vemos ou sentimos” (Deleuze); trata-se da violência vinda do exterior que *nos força a pensar* (Deleuze: *Diferença e repetição*).

“Nos forçar a pensar”, também já vimos, é o mesmo que *comunicar*, segundo nosso conceito de comunicação. Quando não comunicamos mas apenas nos informamos, as coisas que recebemos do exterior têm efeitos somente aditivos, elas acrescentam fatos, dados, vivências àquelas que já possuíamos, sem nos fazer pensar, sem nos alterar. Deleuze chama isso de *cliché*. São esquemas utilizados para nos desviarmos daquilo que nos é estranho, incompreensível, desagradável. Percebemos muito mal a coisa, “percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas” [idem]. Há, contudo, a chance de uma quebra, de uma ruptura.

Quando fala do cinema, Deleuze contrapõe dois formatos: a imagem-movimento e a imagem-tempo. No primeiro caso, especialmente dos filmes anteriores à II Guerra, o cinema ativa no espectador respostas sensorio-motoras. No intervalo entre a ação da imagem e a reação que ela provoca liberam-se formas específicas: a percepção, a ação ou a afecção.

É que o cinema não opera apenas pela justaposição de fotogramas. A sequência de quadros, inicialmente “fechados”, leva, no momento da montagem (edição), a um salto qualitativo, a uma síntese, a uma “abertura”, caracterizada pela ideia do Todo. O Todo surge como algo que não estava sendo esperado. É uma espécie de falso *raccord*, quer dizer, espera-se uma continuidade lógica de cena para cena mas, o que se percebe, é um salto para algo diferente. Deleuze chama a isso de “Aberto”, uma fuga que este cinema propicia e que escapa à lógica continuísta dos conjuntos.

Já, a imagem-tempo é diferente. Exemplificada no neorrealismo italiano e na *nouvelle vague* francesa, o espectador, neste caso, não vê ativado seu sistema sensorio-motor mas a visão e a audição. Em vez de perceber, agir ou ser afetado, ele mantém-se preso à imagem. Ele observa, fica atônito, perplexo, não age. Agora, seu pensamento não mais assimila o choque dentro de um quadro de coordenadas racionais.

Nesta descrição, Deleuze integra Bergson, em seu estudo do processo mental envolvido na percepção da imagem cinematográfica. Quando a imagem não remete apenas ao sensorio e ao motor, ela passa a envolver o tempo e o espírito. Isso dá um novo sentido à subjetividade. Como Bergson, diz Deleuze que passado e presente imbricam-se, da mesma forma como descrito no processo da percepção-lembrança; eles tornam-se uma coisa só, que ele denomina “imagem-cristal”.

Na imagem-tempo, diferente das tentativas de politização de autores como Eisenstein, Vertov, Faure, não se pretende mais fazer a massa chegar ao Todo, para eles: à “consciência”. Agora, é uma “força externa” que cruza o intervalo entre as imagens, desmembrando a cena. O tempo, diz Deleuze, “sai do seu eixo”. Torna-se o “Exterior absoluto”. É algo que se descola da marcação cronométrica, vira “tempo em estado puro” (Proust).

Com isso, diz ele, quebra-se o “monólogo interior”, que Eisenstein havia ido buscar em Joyce e desejava que fosse aplicado ao cinema. O monólogo quebra-se em cacos anônimos, em estereótipos, clichês, visões e fórmulas prontas. Exatamente porque, constata ele, estamos impossibilitados de pensar. Diante do intolerável, do insuportável, tornamo-nos todos “voyants”. Descremos do mundo, da transformação, ficamos encurralados, congelados, petrificados, espectadores impotentes de pensar e agir. Uma constatação a que chegou também Heidegger, ao dizer que o pensamento genuíno ainda não começou (1968), pois, a onipotência da técnica “teria expulsado do âmbito do possível qualquer outra forma de pensar, qualquer outro modo de se revelarem as coisas que não seja a sua figura técnica” [apud Garcia, 1987, p. 181-2].

O outro me afeta de impotência (Levinas). A saída da impotência do pensamento seria

exatamente pensar esse impensável e o impossível. O pensamento, reclama Deleuze, não é exterior ao mundo, é preciso crer neste mundo, diz ele, criar a identidade entre pensamento e vida.

É o mesmo que propõe Maurice Blanchot, citado por Deleuze: o que força a pensar é o impoder do pensamento, a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado [Deleuze, 1985, p. 203].

8. Criar memória

Gilles Deleuze diz que o cinema provoca em nós um “autômato espiritual”. O tema já é conhecido deste Espinoza: O homem nada mais é que um autômato espiritual, que age e pensa sistematicamente, segundo leis, de forma que suas reações, inclusive na ordem do conhecimento, são totalmente previsíveis [*Ética*, II] e Leibniz: os pensamentos se fazem em nós, não somos nós que os formamos, eles não dependem de nossa vontade. Não só a alma mas também a razão age como autômato espiritual [*Theodivée*, III, §403, GPVI, 356].

Ele diz que o que faz encontro da imagem cinematográfica com a imagem do pensamento é o automatismo da imagem cinematográfica. Comentando mal-estar de Georges Duhamel a respeito do cinema americano, “Quando eu assisto ao filme, não posso pensar”, diz que é exatamente isso que tem que acontecer. Não posso, não devo, não quero pensar.

Deleuze diz que o cinema sempre trabalhou com autômatos: golems, sonâmbulos, autômatos vivos, zumbis. É diferente do ator de teatro, não é feito para se pensar. A imagem automática do cinema tem por correlato um automatismo espiritual, um automatismo mental, uma subjetividade automática. O cinema, para ele faz erguer-se em nós esse autômato espiritual. E cita Eli Faure: o autômato material do cinema faz surgir do interior de suas imagens este novo universo que se impõe pouco a pouco a nosso autômato intelectual [Deleuze, 1984].

Perguntado pelo interlocutor: é bom ser reduzido ao estado de um atômato espiritual? Deleuze, responde, é evidente que é bom. Isso foi o sonho de todos nós, pelo menos o sonho do pensamento, aquilo que Duhamel não sabia, esse foi sempre o sonho de nosso

pensamento: um autômato que grita [*Un automate qui crie*]. Por quê? É isso que é preciso ver agora, em que isso é o sonho de pensamento?

O autômato espiritual, feito surgir pelo cinema, reage em retorno sobre esse mesmo movimento. A imaginação sofre um choque que a leva a seu limite e força o pensamento a pensar. O novo é produto de uma conexão inédita, a aproximação de imagens até então desconhecida. Sempre a criação de uma relação, de uma noção comum. Deve-se, portanto, criar e não encontrar nas lembranças.

Retornamos a Bergson e a nossa proposição inicial, desta vez confirmada por Deleuze: *a comunicação é uma afecção que desestabiliza a função cerebral de acoplamento a uma memória anterior, que seria tranquilizante. Ela cria memória.*

Detalhamentos

A comunicação vem com o automatismo do cinema. Surgimento do autômato espiritual. “Eisenstein sempre analisa os quadros de Da Vinci e El Greco como se fossem imagens cinematográficas (como Elie Faure faz com Tintoretto). Mas as imagens pictóricas não são por isso menos imóveis em si, tanto assim que é o espírito que deve ‘fazer’ o movimento. [...] É somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua: *produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral.* Porque a própria imagem cinematográfica ‘faz’ o movimento [...] converte em potência o que ainda só era possibilidade. O *movimento automático* faz surgir em nós um *autômato espiritual*, que, por sua vez, reage sobre ele” [Deleuze, 1985, p. 189].

O sublime no cinema. “[Apesar de a potência do cinema virar mera possibilidade lógica] Pelo menos o possível ganhava nisso uma nova forma, mesmo se ainda faltava o povo, mesmo se o pensamento ainda estava por vir. Algo se fazia, numa concepção *sublime* do cinema. Com efeito, o que constitui o sublime é que a imaginação sofre um choque que a leva para o seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” [Deleuze, 1985, pp. 190-191].

A oposição de imagens define o choque. “Segundo Eisenstein, o primeiro movimento vai da imagem ao pensamento, do preceito ao conceito. A imagem-movimento (célula) é essencialmente múltipla e divisível, conforme os objetos, que são suas partes integrantes, entre os quais ela se estabelece. Há choques de imagens entre si segundo a dominante delas, ou choque na própria imagem segundo todos os seus componentes: o choque é a forma mesma da comunicação do movimento nas imagens. [...] É a *oposição* que define a fórmula geral, ou a violência, da imagem. [...] o choque tem um efeito sobre o espírito, ele o força a pensar, e a pensar o Todo. O todo precisamente só pode ser pensado, pois é a representação indireta do tempo que decorre do movimento. Ele não decorre deste como um efeito lógico, analiticamente, mas sinteticamente, como o efeito dinâmico das imagens ‘sobre o córtex inteiro’. Por isso depende da montagem, embora resulte da imagem: ele não é uma soma, mas um ‘produto’, uma unidade de ordem superior. O todo é a totalidade orgânica que se afirma

opondo e sobrepujando suas próprias partes, e que se constrói como a grande Espiral, seguindo as leis da dialética. [...] Já a imagem, visual ou sonora, tem harmônicos que acompanham a dominante sensível, e entram por conta própria em relações suprassensoriais [...]: é isso a onda de choque ou a vibração nervosa, tal que não se pode mais dizer ‘vejo, ouço’ mas SINTO, ‘sensação totalmente fisiológica’” [Deleuze, 1985, p. 191].

Cinema intelectual funciona junto com o pensamento sensorial. “Porém há um segundo momento que vai do conceito ao afeto, ou que retorna do pensamento para a imagem. [...] Por isso, Eisenstein lembra constantemente que ‘o cinema intelectual’ tem por correlato ‘o pensamento sensorial’ ou a ‘inteligência emocional’, e se não for assim não vale nada. O orgânico tem por correlato o patético. O mais alto da consciência na obra de arte tem por correlato o mais profundo do subconsciente, conforme o ‘duplo processo’ ou dois movimentos coexistentes” [Deleuze, 1985, p. 192].

Do conceito ao afeto, o monólogo interior. “No segundo momento não se vai mais da imagem-movimento ao claro pensamento do todo que ela exprime, vai-se de um pensamento do todo, pressuposto, obscuro, às imagens agitadas, misturadas que o exprimem. O todo não é mais o logos que unifica as partes, mas a embriaguez, o *patbos* que as banha e nelas se difunde. É desse ponto de vista que as imagens constituem uma massa plástica, uma matéria sinalética, carregada de traços de expressões, visuais, sonoros, sincronizados ou não, ziguezagues de formas, elementos de ação, gestos e silhuetas, seqüências assintáticas. É uma língua ou um pensamento primitivos, ou melhor, um *monólogo interior*, um monólogo ébrio, operando por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, atrações...” [Deleuze, 1985, p. 192-193].

Duplo movimento. “Faz um instante íamos da imagem-choque ao conceito formal e consciente, porém, agora, vamos do conceito inconsciente à imagem-matéria, à imagem-figura, que o encarna e por sua vez também causa um choque” [Deleuze, 1985, p. 193]. “[...] O circuito completo compreende, pois, o choque sensorial que nos eleva das imagens ao pensamento consciente, e depois o pensamento por figuras que nos leva às imagens e torna a nos causar um choque afetivo” [Deleuze, 1985, p. 195].

De fora para dentro. “[...] a imagem cinematográfica se opõe à imagem teatral no fato de ir de fora para dentro, do cenário à personagem, da Natureza ao homem. [...] Há no sublime uma unidade sensorio-motora da Natureza e do homem, tal que a Natureza deva ser chamada de *não-indiferente*” [Deleuze, 1985, p. 195].

Artaud. “O cinema é coisa de vibrações neurofisiológicas, e [...] a imagem deve produzir um choque, uma onda nervosa que faça nascer o pensamento, ‘pois o pensamento é uma matrona que nem sempre existiu’” [Deleuze, 1985, p. 200]. *Sobre o Impoder.* “Constatação de impotência. O que o cinema privilegia não é a força do pensamento, é seu ‘impoder’, e o pensamento nunca teve outro problema. [...] essa dificuldade de ser, essa impotência no cerne de seu pensamento. [...] O autômato espiritual tornou-se a Múmia, essa instância desmontada, paralisada, petrificada, congelada, que documenta a ‘impossibilidade de pensar que é o pensamento’” [Deleuze, 1985, p. 201].

Artaud inverte Eisenstein. “Se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer (o nervo, a moela), ele só pode pensar uma única coisa, *o fato de que ainda não pensamos*, a impotência tanto para pensar o todo como para pensar si mesmo, estando o pensamento sempre petrificado, deslocado, desabado” [Deleuze, 1985, p. 202-203]. Blanchot: o que força a pensar é o ‘impoder do pensamento’, a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado [Deleuze, 1985, p. 203].

O intolerável do mundo e o impensável no pensamento. “A ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo que é intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento” [Deleuze, 1985, p. 205].

“(…) o acontecimento, enquanto acontecimento, enquanto surpresa absoluta, deve cair sobre mim. Por que? Porque se não cai em cima quer dizer que eu o vejo vir, que há um horizonte de espera”. [Derrida, J. et alii, 2001, p. 95]. Ver também: Romano, Claude [2008], Derrida, Jacques; Soussana G., & Nouss, A., 2001.

Bibliografia da Parte I

- ARÉAS, James [2007]. “Do universo bergsoniano das imagens às imagens do cinema em Deleuze”. In: Lecerf, Borba e Kohan, op. cit.
- BERGSON, Henri [1889]. *Essai sur les données immédiats de la conscience*. Paris, PUF, 1948.
- BERGSON, Henri [1896]. *Matéria e memória*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri [1907]. *A evolução criadora*. São Paulo, Editora da Unesp, 2009.
- BERGSON, Henri [1934]. *La pensée et le mouvant*. Essais et conférences. Paris, PUF, 1999.
- BLANCHOT, Maurice [1984]. *O Livro por vir*. Lisboa. Relógio D’Água. 1984.
- CANGI, Adrián [2007]. “De Bergson a Deleuze. Do mecanismo cinematográfico do pensamento como ilusão mecanicista à imagem do pensamento através do cinematógrafo”. In: Lecerf, Borba e Kohan, op. cit.
- DE FARIA, Maria Lúcia Guimarães [2007]. „Proust e a prática da memória“. Revista Garrafa, v. 5, no. 13 [2007].
- DE GAETANO, Roberto [1997]. “Mondes cinématographiques“. In : Fahle e Engel, 1997, op. cit. abaixo
- DELEUZE, Gilles [1981-1982]. *Cine I. Bergson y las imagenes*. Buenos Aires, Cactus, 2009.
- DELEUZE, Gilles [1983]. *A Imagem-Movimento, Cinema I*. Tradução Sousa Dias. Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- DELEUZE, Gilles [1990]. *A Imagem-Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 2007.
- DERRIDA, Jacques et alii [2008]. *Lo posible y el acontecimiento*. Introducción a la Herméutica Acontecencial. Trad. Aníbal Fornari, Patrício Mena e Enoc Muñoz. Ediciones Univ. Alberto Hurtado, Santiago, 2008.
- DERRIDA, Jacques; Soussana, G., Nouss, A. [2001]. *Decir el acontecimiento. Es posible?* Tradução Julián Santos Guerrero. Arena Libros, Madri, 2006.

- ENGELL, Lorenz [1997]. « Regarder la télévision avec Gilles Deleuze ». In : Fahle e Engel, 1997, op. cit.
- FAHLE, Oliver [1997]. „Deleuze et l’histoire du cinéma ». In : Fahle e Engel, 1997, op. cit.
- FAHLE, Oliver e Lorenz Engel [1997]. *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. Weimar: Verlag der Bauhaus/ Presse de la Sorbonne Nouvelle.
- FIHMAN, Guy [1997], “Deleuze, Bergson, Zenon d’Élée et le cinéma ». In : Fahle e Engel, 1997, op. cit.
- FRANÇOIS, Alain e THOMAS, Yvan [1997]. « La dimension critique de Gilles Deleuze. Pour une pédagogie de la perception ». In : Fahle e Engel, 1997, op. cit.
- GARCIA, R. R. [1987]. Heidegger y la crisis de la época moderna. Madri, Cincel, 2007.
- LECERF, E., Borba, S. e KOHAN, W [2007]. *Imagens da imanência*. Escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte, Autêntica, 2007.
- MARCONDES FILHO, Ciro [2010a]. *O princípio da razão durante*. Comunicação para os antigos, a fenomenologia e o bergsonismo. Nova Teoria da Comunicação. Vol. III, Tomo 1, 2010.
- MARCONDES FILHO, Ciro [2011b]. *O princípio da razão durante*. Da Escola de Frankfurt à crítica alemã contemporânea. Nova Teoria da Comunicação, Vol. III, Tomo 3, 2011.
- PAMART, Jean-Michel [2012]. *Deleuze et le cinéma*. L’armature philosophique des livres sur le cinéma. Paris, Editions Kimé.
- PROUST, Marcel [1913-1927]. *À la recherche du temps perdu*. Paris, Gallimard, 1999.
- WORMS, Frédéric [2000]. *Le vocabulaire de Henri Bergson*. Paris, Ellipses, 2000.

**PARTE II - O MOMENTO EM QUE MERLEAU-PONTY¹
ABANDONOU A PERCEPÇÃO. QUIASMA E DEISCÊNCIA NA
FILOSOFIA FRANCESA**

I. Carne e corpo

Corpo é diferente de *alma* e diferente de *carne*. Tido popularmente como “algo natural”, a concepção filosófica de corpo, contudo, o trata, diferentemente do conceito de carne, como algo necessariamente *idealizado*. Diz Bragança de Miranda, que “corpo não é natural, não está em estado puro no exterior da cultura: é a primeira inscrição da carne” [2008, p. 120]; trata-se, para ele, de idealização da carne com um claro fundo biopolítico [idem, ibidem].

Exatamente. Não se pode dizer que o corpo se artificializa, continua Bragança de Miranda, visto que nunca teria existido um “corpo natural” [idem, p. 94]. “Ele está presente nos efeitos, no trabalho, nas paixões, mas sempre por trás de ‘máscaras’ que o velam e protegem” [idem, p. 156]. Sua argumentação é a de que o corpo, invenção tardia, apareceu como uma espécie de véu para proteger a carne.

Na antiguidade, o corpo era lido como *psyché*, a própria alma ou a alma materializada. É o cristianismo que o transformará em mito a se sobrepôr ao diabólico da carne. Segundo Dietmar Kamper, o imaginário ocidental constituiu um corpo derivado do corpo de Cristo. Este corpo não é exatamente o corpo vivo, conceito que em alemão é traduzido pela expressão *Leib*, mas, antes, o corpo morto, *Körper*, tal qual a efígie e a estátua. Corpo como cadáver, de onde derivam as imagens do corpo, às quais se prende um “cheiro de cadáver” [Kamper, 2001, pp. 58ss].

¹ As referências a Merleau-Ponty que vêm geralmente associadas às notas de Dupond, como, por exemplo, “MBN”, “PP”, “SNS”, referem-se aos manuscritos depositados na Biblioteca Nacional (de Paris), sendo que as cifras romanas correspondem ao número do manuscrito, as cifras árabes ao número da página, cf. Bibliografia, no final deste Capítulo.

Mas esse é o corpo enaltecido. Conforme Bragança de Miranda, “a rudez da carne emerge contra a ‘imagem’ de Deus que a alma era” [2008, p. 119]. A carne estava associada ao prazer mundano, a Eros, em última instância, à própria mulher: “O que infunde respeito e muito geralmente medo na mulher é sua *natureza*, que é ‘mais natural’ que a dos homens, sua flexibilidade verdadeira, astuta, tipo ave de rapina, sua unha de tigre sob as luvas, sua inocência no egoísmo, sua ineducabilidade e seu caráter selvagem interior [Nietzsche, 1886, p. 239]. Na mulher, o pecado, perigo e o castigo mortal da Igreja: “No inconsciente e nos mitos, a vagina é representada alternadamente como uma força devoradora, devastadora, insaciável, uma caverna ‘com dentes’, que causa pesadelos, e finalmente mortal” [Badinter, 1986, p. 149].

A modernidade irá transformar esse quadro. Para Ludwig Klages, a antiguidade operava com a trilogia corpo, alma e mente, sendo corpo e alma “polos celulares da vida”; à parte destes, o espírito “acósmico”, fora do espaço e do tempo, interviria provocando a divisão [cf. Klages, 1926]. Essas noções teriam desaparecido com o Racionalismo, quando se opera a divisão cartesiana de extensão e pensamento (espírito e matéria), e a alma é afastada do discurso; corpo e mente tornam-se as únicas realidades possíveis.

Mente racional e corpo físico reduzem o ser à mera contingência. O pensamento torna-se positivista, massas e máquinas de destruição misturam-se indistintamente. A sociedade que surge com os movimentos sociais do século 18, que evoca as massas para a investida contra o poder aristocrático e clerical, manterá a mesma indiferença de aniquilamento, cujo ápice foi o fascismo. “A morte em massa na Segunda Guerra Mundial reduz praticamente o corpo a um simples efeito estatístico, objetivando a fragilidade e contingência da vida nesse ‘objeto’ abstrato e frágil, o ‘corpo’. Tal abstração já tinha sido operada tecnicamente. Para aquele que dispara, o que está à frente não é um ‘homem’, mas um ‘corpo’ a abater”. [Bragança de Miranda, 2008, p.160].

E, de fato, a aniquilação de homens reduzidos a corpos, à massa de corpos, será menos sentida do que o assassinato puro e simples de um único cidadão. Diz Anders, que “podemos ‘matar’ (...) milhares de pessoas; imaginar, talvez, apenas dez mortes. Chorar ou se arrepender, no máximo de uma [Anders, 1956, pp. 267-268]. Lógica semelhante foi utilizada por Levinas,

ao teorizar sobre o rosto do Outro, veículo de sua alma, complementamos nós. No rosto, diz ele, apresenta-se o ente por excelência, a significação original do ente – o seu apresentar-se como pessoa - produz-se como “tentação de negação total” e como resistência infinita ao assassinio do outro enquanto outro. O infinito detém uma infinita resistência ao assassinato, resistência essa que “brilha no rosto de outrem, na nudez total de seus olhos, sem defesa, na nudez da abertura absoluta ao Transcendente” (Levinas, 1961, p. 178).

Mas não há só corpos, pensamentos e alma. Fala-se também da *carne*. A esta é atribuída, assim como à *psyché*, um atributo vital, que a cultura, ao contrário, tenta continuamente reprimir: “toda a cultura mais não é do que tentar impedir este chegar da ‘carne’ à frente, ou então mantê-la ‘protegida’ na retaguarda” [Bragança de Miranda, 2008, p.103]. É o que pensa também Paul Valéry: “a maior parte do corpo fala apenas para sofrer. Qualquer órgão que se dá a sentir é já suspeito de desordem. Feliz silêncio das máquinas que funcionam bem” [Valéry, 1973, p. 1119].

A carne goza, assim desse atributo de subversão, libertação, de desacoplamento das investidas que lhe são feitas pelo corpo. O capitalismo impôs uma figura rígida ao corpo mas ele “não é plástico em si, ao contrário, esteve sempre na base de uma ‘rigidez’ política e jurídica, que ainda sobrevive, embora em colapso acelerado. Recobrar a sua plasticidade só pode ocorrer na leveza das imagens ou no retorno da carne, na sua máxima materialidade” [Bragança de Miranda, 2008, p. 96].

Maurice Merleau-Ponty fala também de carne, mas num sentido muito específico, como “corpo vivido”, “corpo animado”, corpo habitado de vida, “matéria comum do corpo vidente e do mundo visível, pensados como inseparáveis, nascendo um do outro, um para o outro, de uma ‘deiscência’, que é a abertura para o mundo [Dupond, 2010, p. 9].

O termo vem de Husserl para quem o corpo só existe, só ganha vida, “se uma intenção o animar”. Nesse caso, ele passa de *Körper* a *Leib*, no sentido visto acima com Kamper. Há um “querer-dizer” na palavra que transforma a coisa inerte em “corporeidade viva” [Derrida, 1994, p. 92]. Esta “intenção”, este “querer-dizer” pode ser interpretado de várias formas, desde o conceito de incorpóreo, dos estoicos, até estes vistos aqui, de alma ou “corpo que

vira carne”. Uma animação faz o corpo se expressar; a escrita é um “corpo” que só se exprime ao se pronunciar a expressão verbal que o anima. Como a palavra, que vimos atrás, a intenção atual anima um corpo e passa da sonoridade inerte *Körper* para um corpo animado *Leib*.

Isso encontra correspondência também com o pensamento oriental antigo, em que *heka*, a “magia verbal”, cria o universo e é utilizada pelos homens como um poder sobre a marcha do universo; as palavras são dotadas de no pensamento hindu, as palavras são mortais mas as letras não, pois se comunicam com o universo. Isso também lembra vagamente o termo *lekton* dos estoicos, o atributo incorpóreo adicionado à palavra que nada lhe altera, mas que lhe dá atualidade.

A carne, em Merleau-Ponty, contudo, não é a mesma “carne do mundo”: “é pela carne do mundo que se pode, afinal de contas, compreender o corpo próprio” [Dupond, 2008, p. 19]; ela não é uma “projeção antropológica de nossa carne”: quando falamos da carne do visível, queremos dizer, “que o ser carnal – no sentido da carne do mundo – é um protótipo do Ser, do qual nosso corpo, o senciente sensível, é uma variante muito considerável, mas cujo paradoxo constitutivo está já em todo o visível” [Dupond, 2008, p. 19]. Sintetizando, ela é, ao mesmo tempo, três coisas: (1) nossa própria carne, nosso corpo enquanto paradoxo entre visível e vidente; (2) a carne do Ser, as coisas do mundo; (3) a indivisão entre o ser do corpo e o ser do mundo, em que a massa do corpo vidente nasce da massa sensível do mundo.

Nesse terceiro sentido, o conceito de carne está associado ao de *elemento*. Diz Merleau-Ponty: “a carne não é matéria, não é substância. Para designá-la, precisaríamos do velho termo ‘elemento’ no sentido em que era empregado para falar de água, ar, da terra e do fogo...” [Dupond, 2010, p. 19: VI 184]. Elementos são um *vínculo secreto* entre as coisas. Matéria comum do corpo vidente e do mundo visível, como dito acima. No sonho, diz Dupond, os elementos formam um “nó de associações”. É o caso do sonho freudiano “O homem dos lobos”, onde há uma borboleta com listras amarelas, associada a peras com listras amarelas, cujo nome, em russo, lembra Gruscha, nome de uma jovem empregada [Dupond, 2010, p. 20]. Para Merleau-Ponty, aí não há três lembranças associadas (borboleta, pera, empregada) mas “um jogo” da borboleta no campo colorido, um ser da borboleta e um ser da pera que se comunicam com o ser linguístico “Gruscha”: são três seres “unidos por pertencimento a

uma mesma dimensão ‘elementar’” [VI 294]. Deleuze e Guattari, falando do devir como campo comum e da comunicação por contágio entre a vespa e a orquídea, sugerem uma sutil aproximação com o conceito merleau-pontyano.

O elemento é “alguma coisa”, uma coesão, um sentido que ainda não pertence ao mundo das palavras, não é nada com nome. Jamais agregado ao visível ou ao audível, ele é a membrana invisível e inaudível de sua idealidade carnal. É o caso da pequena frase musical que Proust comenta: a pequena frase é latente no espírito de Swann como “algumas outras noções sem equivalente, como as noções da luz, do som, do relevo, da voluptuosidade física (a luz é um ‘elemento’ como a carne, e não uma classe de indivíduos)” [Dupond, 2008, p. 61: MBN VII-201]”.

O conceito de Merleau-Ponty de carne, assim, aproxima-se do conceito de *medium*, primeiramente expresso em Benjamin, em *Sobre a linguagem geral e a linguagem humana*, de 1916. No caso, o *medium* incorpora os caracteres inefáveis da própria linguagem. Diz Liesen, “o *medium* da percepção do tempo em que relata Benjamin (...) é evidenciado pela queda da aura – mas o que é a aura senão o elemento inefável da percepção da obra de arte? [Liesen, 2014, p. 121]. Isso, assinala o autor, já estaria em Aristóteles: “Não se pronuncia corretamente Demócrito, ao considerar que, se o que está no meio estivesse vazio, se veria claramente até uma formiga no céu. Ora isso é impossível. O ver acontece, de fato, quando o órgão sofre alguma afecção — e é impossível, evidentemente, que tal afecção seja produzida por ação da cor vista. Resta, nesse caso, que a afecção seja produzida pelo intermediário, pelo que tem de existir necessariamente um intermediário. Assim, se de fato estivesse vazio o espaço entre eles, não se veria claramente — ou melhor, nada se veria, de todo” [Aristóteles, 2010, p. 82].

Liesen fala de algo que lembra o inexprimível dos estoicos. Trata-se de elementos que descrevem os fenômenos sem se sedimentar ontologicamente. Essa “quase-coisa” é a presença de uma ausência. É algo que se dá na comunicação mas que não se transmite por ela. Nessa construção, trabalhando na elaboração de uma teoria negativa da comunicação, ele apoia-se em Dieter Mersch. Segundo este último, o diáfano forneceria outro modelo para compreensão do medial, considerando-o algo material que possibilita o aparecer. Não é o material que é transparente, mas o próprio aparecer como trans-parente, na medida em que

algo através disso se faz visível. Para Mersch, o diáfano surge como o lugar próprio da visualização: algo que mostra, mas que ao mesmo tempo se recolhe [Mersch, 2010, pp. 185-280, citado por Liesen, 2014, p. 124].

Merleau-Ponty diz que elemento é a luz, a carne, a matéria comum (entre corpo vidente e mundo sensível), o vínculo secreto. Espécie de intermediário aristotélico. Mersch diz que o que possibilita o aparecer é algo diáfano, quer dizer, algo que *dá passagem* à luz, meio, *medium*. A proximidade não é casual. O caráter mágico implícito no conceito benjaminiano de aura remete a uma noção de *medium*, como vimos, como algo que interfere mas não aparece, possibilita o aparecer, algo que *viabiliza*. Para os estoicos, o exprimível, como categoria incorpórea, incide sobre os corpos conferindo-lhes um novo atributo. É a incidência da variável tempo, que atualiza os corpos e lhes insufla vida.

Já, o conceito de corpo, para Merleau-Ponty, compreende dois campos opostos: o corpo objetivo, que possui o modo de ser das coisas, é o corpo do animal que é dissecado em laboratório; e o corpo fenomenal, que encerra um poder de expressão, dotado de uma estrutura metafísica. Ele é “atualidade” do fenômeno da expressão, o que é o mesmo que dizer que ele *“faz o tempo em lugar de padecê-lo”* [Dupond, 2010, p. 13, grifo nosso]. Ou seja, os regimes de corporeidade são traduzidos em diferentes regimes de temporalidade. A divisão, até certo ponto, não deixa de lembrar a forma como Martin Buber separa a relação analítica, distante, perscrutadora e científica que eu estabelece com uma pessoa, um animal, uma obra, e a relação de envolvimento pleno com sua interioridade, em que eu me deixo envolver na cena, nos pares eu-isso e eu-tu. O diferencial é que Merleau-Ponty insere aí essa relação de temporalidade.

Quando se referem ao ser humano, as duas categorias referem-se a níveis de integração, reevocando aqui as polaridades corpo e alma. “Alma e corpo não devem ser entendidos no sentido cartesiano de substâncias diferentes em natureza, mas, antes, no sentido aristotélico de níveis de integração: o mais integrado é a alma, o menos integrado, o corpo: ‘cada um desses graus é alma em relação ao precedente, corpo, em relação ao seguinte’” [Dupond, 2008, p. 38].

Mas há uma segunda categoria de leitura, que é a distinção entre o para si e o para o outro. O corpo fenomenal é o corpo “para si”, o objetivo é o “para o outro”. Os sentidos, diz ele, pertencem ao meu corpo fenomenal: eu toco com minhas mãos, vejo com meus olhos; já, os processos cerebrais que ocorrem quando eu toco com minhas mãos remetem ao corpo objetivo. O corpo objetivo, assim, é aquele descrito pelos livros de fisiologia e sua existência é apenas conceitual. Trata-se, como diz Dupond, de uma abstração e uma idealização do corpo pelo outro. “Meu corpo fenomenal ou perceptivo e o do neurologista que observa meu cérebro estão numa relação de covariância: meu campo perceptivo *atual* é virtual para o observador de meu cérebro e, inversamente, seu campo perceptivo *atual* (aquilo que ele percebe do funcionamento de meu cérebro) é, para mim, o virtual [Dupond, 2008, p. 39]. Na visão dele, eu sou uma das múltiplas possibilidades clínicas que se realiza num único diagnóstico; na minha visão, ele, enquanto clínico, realiza uma das visões que eu possuo a respeito dos clínicos possíveis.

“O corpo humano”, comenta Dupond, “vive sempre segundo diferentes regimes de corporeidade que compreendem tantos quantos regimes de temporalidade: é a estrutura da temporalidade que faz compreender a diferença entre a união da alma e do corpo” [Dupond, 2008, p. 41]. A mesma diferença se dá com a existência: a pessoal (a alma ou o espírito) é aquela em que eu sou “uma totalidade integrada, rigorosamente única, em que os detalhes só existem em função do conjunto”; quanto à outra, a impessoal, nela “o homem torna-se simples organismo, é aquela onde ‘torno-me lugar onde se entrecruzam múltiplas causalidades’ [Dupond, 2008, p. 42].

Detalhamentos

O corpo aparece para encobrir a carne. “O corpo para os modernos: corpo como forma de individuação [Bragança de Miranda, 2008, p. 95]. Todas as imagens da carne, qualquer que seja a sua proveniência, são formas de proteção. O ‘corpo’ foi um desses ‘véus’, sendo basicamente uma invenção tardia. Só existe corpo quando a carne se ocultou ou encontrou guarida, por frágil que fosse. Eis a base política da ‘individuação’ que só muito mais tarde é uma questão filosófica” [Idem, p. 104]

Kamper: Cristo é o “corpo morto”. “Há um corpo que faz parte do imaginário ocidental, que deriva do corpo de Cristo, e que não é exatamente um corpo vivo (*Leib*) mas um corpo morto (*Körper*),

imagem obrigatória do homem na Modernidade, apenas modelo que exclui tudo o resto, inclusive a percepção. Os corpos teriam primeiramente preenchido os ambientes, depois se distanciando e se estilizado como efígies e estátuas; mais tarde foram corpos visuais, depois, copiados em superfícies e tornados imagem para serem, por fim, projetados. Este modelo, diz Kamper, que remete às imagens do corpo, é o do cadáver, diante do qual a vida tem que continuamente se impor. Estes corpos constituem imagens de homens como corpos mortos e por isso, diz Kamper, em todas as imagens prende-se um “cheiro de cadáver”, mesmo das imagens digitais. Se a visibilidade é o novo terror da época contemporânea (o que não é visível não é real, diz Kamper), então deve-se reclamar a invisibilidade do corpo”. [Kamper, 2001, p. 58ss].

Anders e nossa incapacidade para avaliar os danos da destruição em massa. “Cada capacidade [...] tem seus limites de função, além dos quais já não funciona, isto é, não consegue registrar aumento. Os alcances das capacidades não estão em congruência. Podemos "matar"/.../ milhares de pessoas; imaginar, talvez, apenas dez mortes. Chorar ou se arrepender, no máximo de uma. O que vale para chorar ou se arrepender, vale para as emoções em geral, para o medo: ele não está à altura do alcance de outras capacidades. E quando tenta se equiparar às demais, se comportar de "forma apropriada", ele fracassa. O ser humano com medo domina apenas tarefas menores do que o ser humano que produz. Nesta medida, *o homem é menor do que si mesmo*”. [Anders, 1956, pp. 267-268].

Sobre o devir em Deleuze e Guattari. Devir, em princípio, significa “transformar-se em”, mas em *Mil Platôs* o sentido é bem mais complexo e abrangente. Isso porque o “devir-animal” do homem não é exatamente o homem transformar-se num animal, mas um processo que se dá por simbiose. Caso da vespa com a orquídea: as flores da orquídea são polinizadas em grande parte pelas vespas e muitas de suas flores são adaptadas para a polinização por uma única espécie desses insetos. Deleuze e Guattari, falam de uma aliança na associação simbiótica da planta com o animal, na qual cria-se o vínculo entre ambos, sem que descenda daí nenhuma vespa-orquídea. Uma não *torna-se* outra; há antes comunicação por contágio e criação de um campo. Devir, assim, é expansão, propagação, ocupação, o contágio, o povoamento [Deleuze & Guattari, 1980, p. 292]. Nós mesmos, tornamo-nos animais pelo fascínio pela matilha, pela multiplicidade (idem).

O conceito de medium em Liesen. “O pensamento da negatividade auxilia para acolhimento do inexprimível no desenvolvimento desses conceitos – ou quase conceitos, já que atuam mais como modos de descrever fenômenos que escapam à qualquer sedimentação ontológica (a resposta ao “o que é”) ou hermenêutica (“tal como”), assumindo antes a característica do pronome relativo “que”.

“Que” é a marca da presença de uma ausência fundamental: ele marca o negativo da significação, ou seja, aquilo que não possui nenhum conhecimento de si. A negatividade rabisca o enigma da condição. Ela ressalta algo que se dá com e na comunicação, mas que não se transmite por ela. Ela retrai-se no momento da experiência. A ex-comunicação é inoperante”. [Liesen, 2014, p. 14]

Corpo, em Husserl e em Merleau-Ponty, é “corpo animado”. “A palavra é um corpo que só quer dizer alguma coisa se uma intenção atual o animar e o fizer passar do estado de sonoridade inerte (Körper) para o estado de corpo animado (Leib). Este corpo próprio da palavra só exprime se é animado (sinngelbt) pelo ato de um querer-dizer (bedeuten) que o transforma em carne espiritual (geistige Leiblichkeit). Mas só a Geistigkeit ou a Lebendigkeit é independente e originária” [Derrida, 1994, p. 92]. Em vez de “carne espiritual”, preferimos optar, em relação ao termo geistige Leiblichkeit, uma corporeidade animada, viva.

Sobre o componente vital nas palavras. Todas as coisas têm algo em comum, um ākerti, expresso numa palavra, mas, tanto palavras como coisas são mortais, só não o são as letras que compõem as palavras e que portam um som: os sons mantêm-se, sobrevivem em seu substrato, o éter, enquanto que a palavra é mortal, está subordinada à ordem de sucessão temporal de letras e, portanto, à sua audição. As letras, enquanto sons, comunicam-se com o eterno, mas seu conjunto, as palavras, são combinações transitórias. (ver Marcondes Filho, 2010a, Excurso 1)

II. Deiscência, quiasma.

Deiscência, em botânica, é abertura de um órgão que atingiu a maturidade; no sentido da teoria da percepção, é o fato de eu me abrir para mim mesmo e para o mundo num processo contraditório, ao mesmo tempo, de fissão um do outro e de imbricação de um no outro. Para Dupond, Merleau-Ponty resolveu utilizar este termo para tirar o campo transcendental do primado da consciência, da subjetividade e da imanência [Dupond, 2010, p. 14].

Esse conceito vem para superar uma situação de opção entre duas alternativas: fusão e coincidência entre mim e o mundo (entre o ser vidente e o ser visível) ou exterioridade e extravasão, pois, para ele, tudo é uma coisa só. “As coisas passam em nós como nós dentro das coisas”. Trata-se, como ele diz, de *identidade na diferença* [idem] ou *identidade por oposição*, quer dizer, sob um fundo de unidade da carne nascem, como fissão, tanto o senciante como o sensível.

O conceito de deiscência está atrelado ao tempo. Há uma explosão (ou uma luminosidade), uma deiscência do presente em direção a um devir e o surgimento, a partir dessa explosão, de uma subjetividade e de uma 'luz natural'. Através desse conceito, Merleau-Ponty pretende demonstrar que transcendência e imediação são a mesma coisa. O presente, para ele, não é plenitude, a coisa terminada, coincidindo consigo mesma [ideia de imanência]. Ele nunca para ali onde se realizou. Ele não coincide consigo mesmo num processo finalizado, ao contrário, o próximo supõe sempre a presença de distante, de um horizonte outro, abertura ou explosão, deiscência continuada.

Campo temporal e campo espacial fazem parte do ser, são momentos da ontogênese [Dupond, 2008, p. 53], a saber, da constituição do ser. Um para si só pode se constituir como derivação, ele nunca é origem de nada. Antes dele, coloca-se sempre a perspectiva, os esboços ou os sombreamentos [*Abschattungen*], que permitem o surgimento de um “oco no ser”. Desta maneira, da deiscência participam o passado do mundo, a memória do mundo, confluem um tempo da natureza e um tempo da subjetividade [cf. Dupond, 2008, p. 52-53].

O conceito de quiasma vem da retórica. Trata-se de quatro termos cuja relação é inversa do que espera a simetria: é rico em defeitos, é pobre em qualidades. Ele se aplica ao conceito acima de identidade na diferença ou identidade por oposição. Assim, termos como vidente e visível, tocante e tocado, interior e exterior só são eles mesmos sendo ao mesmo tempo o outro [cf. Dupond, 2010, p. 63]. Considerando o par “para si” e “para o outro”, diz Merleau-Ponty que o primeiro não é pura interioridade, o segundo tampouco é declínio da interioridade na exterioridade. Eles são “o outro lado, um do outro” [idem, p. 64].

Pelo quiasma, toda percepção duplica-se com uma contrapercepção. Conforme dizia o teatrólogo francês, Pierre de Marivaux (1688-1763), “cada um só pode se reconhecer por meio de seu inverso especular, o chefe através do funcionário e o funcionário através do chefe, o filho ou a filha através do pai ou da mãe, como estes através daqueles, o masculino através do feminino como o feminino através do masculino, papéis opostos e complementares. Ontologicamente a bissexualidade está fundada no quiasma ou no fenômeno do espelho, que é identidade na diferença” [Dupond, 2008, p. 25].

Da mesma forma, todo agir porta em si uma passividade: aquele que vê, toca ou fala também é visível, tangível, “falado”; no meu corpo se confunde a distinção entre sujeito e objeto [Dupond, 2008, p. 20]. É como diz Cézanne: “A paisagem se pensa em mim e eu sou sua consciência – eu sou o próprio céu que se associa de novo, se recolhe e existe por si” [idem, ibidem]. Um cartesiano, diz Merleau-Ponty, não *se vê* no espelho: ele vê um manequim, algo externo, sendo que ele tem todas as razões para pensar que os outros o vêem igual mas não por ele mesmo mas por eles, não é uma carne. Sua ‘imagem’ no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se ele se reconhece, se ele a acha ‘parecida’, é o pensamento que tece esta ligação, a imagem especular não é nada *dele* [Dupond, 2008, p. 23-24].

O quiasma se torna mais preciso nas relações intersubjetivas. “Quando eu escuto, não é preciso dizer que eu tenho a *percepção auditiva* de sons articulados, mas o discurso se fala em mim: ele me interpela e me toma, ele me envolve e me habita a tal ponto que já não sei mais que é o eu, quem é ele” [Dupond, 2008, p. 24].

Dupond acredita que além da particularidade da situação falante, o quiasma seja a estrutura fundamental da relação com outrem [Dupond, 2008, p. 24]. Assim, continua, todo enunciado relativo a mim leva consigo, em seguida, um enunciado relativo ao *alter ego*, o qual anula o primeiro ou, pelo menos, o transforma. No caso da clínica, diz Merleau-Ponty, a agressão é também masoquismo: “sou eu que eu persigo no outro, é o outro que eu persigo em mim” [idem]. O quiasma tem o lugar do “para outrem”, continua ele, quer dizer, não há somente a rivalidade eu-outrem mas co-funcionamento. Nós funcionamos como um corpo único [idem].

Detalhamentos

Transcendência e imanência como uma coisa só. Imanência não deve ser vista como “presente coincidindo consigo mesmo”. Diz Merleau-Ponty: “O próprio presente não é coincidência absoluta sem transcendência, mesmo a impressão original [a *Urerlebnis*] comporta não coincidência total mas coincidência parcial, porque ela comporta horizontes e não existiria sem eles...” (VI 249) – Dever-se-á ter bem determinado [...] o que é este originalmente apresentável original [*Urpräsentierbar*]: é a transcendência primeira (o presente, o dado por si mesmo (*Selbstgegeben*) – como cristalização, portanto

não coincidência efetiva mas já *distante*, isto é, próximo que é uma atração para o distante – Mostrar bem que aqui a transcendência e a imediação *são a mesma coisa* – Estudar o surgimento do presente: ele não é completude, ele é deiscência continuada – De onde vem a escilação? O movimento do tempo?... [MBN VI, 150] [Dupond, 2008, p. 52].

Deiscência não é nada subjetivo. Diz Dupond: a deiscência não está na dependência da constituição temporal do sujeito ou do para si, ela pertence à constituição do Ser, na qual estão implicados o *percipi*, o ser percebido, a multiplicidade de perspectivas: ‘há os sombreamentos [*Abschattungen*], uma perspectiva, não porque haja um Para si, onde seria necessário que um em si se tornasse um ser-visto (“quarto escuro” do sujeito), mas, inversamente, há um para si porque há os sombreamentos [*Abschattungen*], um perspectivismo, [...] a emergência de um oco no ser. A supressão do não-ser tem necessidade de aparas, de ser construído – ser para si como consequência da deiscência do ser em pluralidade perspectiva” [MBN IV, 157] – Há um passado do mundo, uma Memória do mundo, e temporalização, parte da deiscência que faz o mundo e que faz aquele para quem o mundo advém, é tanto tempo da natureza como tempo da subjetividade. [Dupond, 2008, p. 52]

O acontecimento não está no mundo, ele é algo que se constitui a partir do jogo de fios, da poeira de fatos, de todos os componentes fortuitos e estruturais ocorridos naquele momento específico. É o jogo paradoxal entre transcendência e imanência que Merleau-Ponty destaca aqui, ao falar que nós devemos estar abertos a fenômenos que nos ultrapassam mesmo que estes só existam quando nós os retomamos e os vivemos como presença para nós mesmos. Analisando o fragmento 12 de Heráclito: “*Para aqueles que entram nos mesmos rios, afluem outras e outras correntes de água. Mas também almas evaporam-se do úmido*”, Jean-Pierre Bernard acredita que a frase, mais do que indicação do “eterno movimento” do rio, sintetize a ambivalência do contínuo e do descontínuo, “circulação incessante do ser” e “fluxo incessante do devir”. Ou seja, encontramos-nos diante, novamente, do jogo entre fogo e *physis*. Nas almas que evaporam-se encontramos a transcendência (do fogo, da permanência, da duração), enquanto que no rio que desce há a imanência (do efêmero, do movimento, da mutabilidade).

III. Imbricação, envolvimento recíproco, reversibilidade

Para a imbricação (*empiètement*), a realidade última não é soma de coisas ou pessoas cada uma com determinação plena e identidade diferente num espaço e num tempo, mas “uma unidade

do Ser que é ‘coesão pela impossibilidade’, (...) pela oposição real” [Dupond, 2010, p. 41], quer dizer, o Ser é imbricação de tudo sobre tudo, um “ser de promiscuidade” [idem]. É o caso da vassoura e do esquizofrênico: ao ver uma vassoura perto de sua janela, o esquizofrênico sente que ela se aproxima dele e entra na sua cabeça [idem].

Mas a melhor aplicação da imbricação refere-se ao tempo: “ontem pensava no *cogito*, hoje volto a pensar nele no fio do meu pensamento de ontem” [Dupond, 2010, p. 41], quer dizer, “penso nesse passado próximo, ou, então, meu pensamento de ontem passa para o de hoje, há imbricação do passivo sobre o ativo e vice-versa” [idem]. Expandindo o conceito, passa-se do si e do sobre si ao outrem sobre outrem.

O comentário de Dupond é que esse âmbito da imbricação foi muito utilizado no terreno da literatura e da pintura mas permanece ausente na filosofia. Esta, enquanto ontologia da interconexão, deveria recolher e conceitualizar este campo da experiência “antecipado pela arte”.

A lógica é a mesma do envolvimento recíproco (“*ineinander*”), esta categoria husserliana que Merleau-Ponty transforma no percipiente e no percebido, no sentido de ela ser sua “sincronização” e mesmo seu “acoplamento” [Dupond, 2008, p. 107]. Do ponto de vista filosófico, Merleau-Ponty acredita que “a filosofia deva abandonar o projeto de fundar os seres sobre um ser que teria a primazia sobre os outros: ela deve substituir a esta fundação uma interrogação do Ser pelos seres ou através dos seres. A tarefa do pensamento não é hierarquizar as ordens do Ser ou de derivar e reduzir uns aos outros, mas, antes, pensá-los uns nos outros, *Ineinander*, de pensar o ‘tecido conjuntivo’ que os une, seu ‘entremundo’ sem que isso signifique confusão [Dupond, 2008, p. 107-108]. Assim, o envolvimento recíproco do homem e da natureza permite bem compreender o que está em jogo no *Ineinander*: o homem é envolvido pela natureza da mesma forma que a natureza é envolvida pelos homem.

Trata-se aqui, assegura Dupond, a dupla recusa por Merleau-Ponty: do idealismo e do realismo. Para o primeiro, a natureza é interior à consciência, construída por um sujeito transcendental que não está implicado nem envolvido nela. Para o naturalismo, a consciência

é interior à natureza e produzida pelo jogo de forças da natureza, ela é envolvida pela natureza sem envolver a natureza [Dupond, 2008, 109].

Finalmente, a questão da reversibilidade. Palpar e ver são formas inseparáveis do ser apalpado e do ser visto. Aqui, mais uma vez, o embaralhamento da distinção entre sujeito e objeto, inclusive no acoplamento do corpo com o mundo [Dupond, 2010, p. 66]. Diz Merleau-Ponty: quando toco uma pedra para sentir seu liso e seu rugoso, meus dedos exploradores se deixam docilmente conduzir pela melodia tátil do grão de pedra. A sensação é essa deiscência que faz sentir, um para o outro, o sensível senciante e o sensível sentido [Dupond, 2008, p. 66-67].

O conceito de reversibilidade é uma categoria fundamental também para Jean Baudrillard. Para este, reversível a construção que rejeita as lógicas duais, as polarizações metafísicas, que falam dos irreversíveis. Trata-se da característica das coisas que nunca “estão lá”, apesar de deixarem seus efeitos. Uma espécie de quase-causa, incorpóreo, que, mesmo não tendo sua existência efetivamente constatável, mesmo assim provocam resultados. Poder, assim como paixão, sedução, em verdade não existem. Para Baudrillard, morto não é aquele que não mais produz mas quem não quer mais seduzir ou ser seduzido, que enterra-se na produção. Nada existe na natureza, diz Baudrillard, “tudo existe apenas devido ao desafio que se lhe lança e ao qual é obrigado a responder”.

A lógica é semelhante. O “não quer mais seduzir ou ser seduzido” é a imbricação, o movimento recíproco, o jogo. Lança-se um desafio e se é obrigado a responder. Para Merleau-Ponty, a lógica da reversibilidade fala da impossibilidade do “eu sozinho”. O corpo animado só está aberto para si mesmo através da abertura para os outros corpos e para o mundo; que não há interioridade senão exposta à exterioridade; que um puro agir seria contraditório: um sujeito acima do mundo é um sujeito sem mundo [Dupond, 2008, p. 67]. Contudo, enquanto Baudrillard está falando de uma categoria antimetafísica, o reversível enquanto relação de jogo e de inexistência, portanto, enquanto produção contínua de mudança, Merleau-Ponty usa o mesmo termo de forma mais passiva para falar da necessária interconexão entre nós e o mundo.

Detalhamentos

Reversibilidade em Baudrillard. “Não existem mais demonstrações de força do poder, simplesmente não há mais nada, nem aquém, nem além (a passagem do ‘molar’ ao ‘molecular’ é, ainda, em Deleuze, uma *revolução* do desejo, em Foucault é uma anamorfose do poder) – porém desse fato escapa a Foucault que o poder está se extinguindo, mesmo o poder infinitesimal, que o poder não está somente pulverizado, que está minado por uma reversão, corroído por uma reversibilidade e uma morte que não podem aparecer apenas no processo genealógico” [Baudrillard, 1984, p. 60-61]. “(...) Foucault não percebe que o poder não está nunca ali, que sua instituição, como a do espaço perspectivado e ‘real’ da Renascença, é apenas uma simulação de perspectiva, que ele não tem mais realidade do que a acumulação econômica...” [Baudrillard, 1984, p. 62-63]. *Poder não é “uma coisa”*. “Ter ou não ter, pegar ou largar, encarná-lo ou contestá-lo – se o poder fosse isso, nem existiria” [Baudrillard, 1984, p. 65]. (...) “O próprio poder nem sempre deixa-se levar pelo poder, e o segredo dos grandes políticos foi saber que o poder *não existe*.” [Baudrillard, 1984, p. 90]. (...) “Quando falamos tanto do poder, é porque não está em parte alguma” [Baudrillard, 1984, p. 92].

Reversibilidade baudrillardiana e a mulher. A crítica de Baudrillard centra-se na recusa à lógica dual, das oposições distintivas, das polarizações, mesmo que brandas, pois estas invariavelmente caem numa razão metafísica, e propõe um modelo que se oponha ao dualismo mesmo que, à primeira vista, pareça dual. É a articulação entre o reversível e o irreversível. Nossa forma ocidental de pensar estrutura-se no irreversível. Lá está a produção, a acumulação, o poder, a verdade, o progresso, o crescimento; lá está o valor, o sexo, o desejo, a energia. Lá está a natureza. Todos esses componentes, que ele chama de “universo real”, são articulados de forma dual, contém em si eles próprios e sua negação, constituem pares que se alternam: positivo/negativo, homem/mulher, verdade/não verdade, e assim por diante. O reversível não é o oposto do irreversível, mas está em outro plano, anulando-o. A mulher não se opõe ao homem, ela o seduz. É algo diferente, a relação se dá em um nível distinto, de certa forma, irrastrável e imbatível. A confrontação é de heterogêneos, e a sedução funciona aí como desafiante da produção, não sendo simplesmente “antiprodução”, mas algo outro, totalmente estranho à produção. Enquanto esta acumula, busca a realização, o fim, a sedução é seu fantasma, vive desafiando-a. Desafio sacrificial ao mundo para que exista, como disse Artaud. Pois, morto não é aquele que não mais produz mas quem não quer mais seduzir ou ser seduzido, que enterra-se na produção. Nada existe na natureza, diz Baudrillard, “tudo existe apenas devido ao desafio que se lhe lança e ao qual é obrigado a

responder” [Baudrillard, 1984, p. 104]. Os homens têm profundidade mas não têm segredo, daí seu poder e sua fragilidade; já as mulheres estão mais próximas ao “espelho oculto em que sepultam seu corpo e sua imagem”, à sedução [p.78]. Elas os provocam, os desafiam, os seduzem. [Ver Marcondes Filho, 2010c, cap. 4].

IV. Intercorporeidade ou intersubjetividade

Na intercorporeidade, eu percebo o corpo de outrem. O corpo de outrem e o meu são um único todo, verso e reverso de um único fenômeno [Dupond, 2010, p. 44: PP 406]. “Minhas mãos são órgãos sinérgicos de uma única captura de mundo, um aperto de mão é o símbolo da abertura dessa sinergia para uma existência generalizada, intercorporal ou ‘com várias entradas’” [Idem : IV 188].

Apesar dessa fusão, na intercorporeidade, o individual não desaparece. Quando se fala em subjetivo e objetivo, não se está falando do social, de algo que determina o indivíduo. Não, a intercorporeidade tampouco é “alma do grupo”, no sentido que todos os egos estariam no mesmo plano e se anulariam as diferenças entre as pessoas. Diferente disso, intercorporeidade é, nos termos de Dupond, troca primeira, carnal, depois simbólica; no seu seio, o indivíduo tem status e é de um “termo diferencial” [Dupond, 2010, p. 45], ou seja, ele não desaparece.

Também chamada intersubjetividade, a intercorporeidade está próxima do *ineinander* (“um no outro”), o tecido conjuntivo que une as pessoas, envolvimento dos outros em nós e de nós neles, o mesmo que ‘entremundo’, certa articulação invisível da experiência. Esta corporeidade da percepção, da linguagem, da práxis entre corpos animados não deve ser vista como algo que já existia inicialmente, cada um por si, mas, antes, “como uma co-nascença [em francês há o jogo de palavras entre as homófonas *connaissance* e *co-naissance*] de corpos animados num tecido carnal onde eles são diferença em si de uma só carne [Dupond, 2008, p. 116].

Há dois tipos de intersubjetividade, uma aditiva outra adversativa. Primeiramente, o transitivismo e a comunicação por imitação de comportamentos, que constituem a

“generalidade absoluta”, o mesmo que o fato de estarmos com os outros numa comunidade de situação [PP 512]. Em segundo lugar, há a “individualidade absoluta”, que é o fato de estarmos comprometidos com os outros naquilo que Merleau-Ponty chama de “luta de consciências”.

Na discussão do transitivismo é evocada a relação com outrem. O sujeito implicado na experiência de outrem é o sujeito “encarnado”, este sujeito que se experimenta constituído no momento em que ele se crê constituinte; é este sujeito que experimenta, diante de certos aspectos, um tipo de inversão da relação intencional: sou investido por eles quando acreditava investi-los... sou tragado por um segundo mim-mesmo fora de mim, eu percebo outrem (S 118).

Diz Dupond, que “a experiência do outro põe em cena o paradoxo de uma consciência vista de fora, ela se refere a um gênero de ser que não é nem “para si”, nem “em si”; esse gênero de ser é o corpo fenomenal, o comportamento, que é inseparavelmente para si e para outrem” [Dupond, 2008, p. 119]. Perceber o corpo do outro, diz Merleau-Ponty, é encontrar aí, como um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo: de agora em diante, como partes de meu corpo formam em conjunto um sistema, o corpo do outro e o meu formam um só todo, o avesso e o direito de um só fenômeno (PP 408). É pela maneira pela qual outrem trata o mundo que eu o encontro: cólera, vergonha, ódio, amor não são fatos psíquicos escondidos no mais profundo da consciência de outrem, são tipos de comportamento ou de estilos de conduta visíveis de fora (SNS 67). Outrem me é dado – como eu sou dado a outrem – com evidência como comportamento. Esta doação evidente não é da ordem da demonstração mas da ordem da comunicação, por imitação ou ‘impregnação postural’.

Pensemos numa criança de 15 meses. Ela abre a boca. Imaginemos que eu brinque com ela prendendo um de seus dedos em minha boca e faça de conta que vou morder. A mordida, diz Merleau-Ponty, tem, para ela, imediatamente uma significação intersubjetiva. A criança percebe as intenções da mordida em seu corpo, meu corpo com o dela e, com isso, minhas intenções com seu corpo [PP 404]. Ambos nossos corpos estão em cofuncionamento, como

minhas duas mãos e meus dois olhos, que asseguram em sinergia uma única captura do mundo.

Em segundo lugar vem a luta de consciências como “estrutura necessária da intersubjetividade”. Na experiência com outrem está implicado um conflito, na medida em que (1) ela, enquanto vivida por um sujeito, está na dependência do *cogito*: mesmo se nós dividimos o mesmo mundo, “é do fundo da subjetividade que cada um projeta este mundo comum” (PP 409); (2) o conflito está inscrito na relação entre os *cogito*: “com o cogito começa a luta de consciências, na qual cada uma, como fiz Hegel, procura a morte da outra” (PP 408). Cada um se afirma como sujeito reduzindo o outro à sua vida, a seu ser, reduzindo o outro a um objeto.

Posteriormente, Merleau-Ponty transfere a violência da ligação social à alienação do sujeito no objeto. A história, para ele, é tecida por significações operantes que são as forças e as instituições; ela é colocação em movimento dessas forças nas quais a produtividade humana se exprime, se perde e se retoma; ela é o meio [*milieu*, mas é possível que Merleau-Ponty estivesse pensando também em *medium*] da práxis. A práxis é algo que escapa da alternativa entre sujeito e objeto, ela a ultrapassa, lá se fecha a consciência teórica: “há superação do dilema na prática porque a prática não está sujeita ao postulado da consciência teórica, à rivalidade de consciências” [Dupond, 2008, p. 121: AD 71].

Daí se chega à comunicação pela linguagem: “O estudo feito por mim do turbilhão da linguagem de outrem como me atraindo para um sentido aplica-se primeiramente ao turbilhão de outrem atraindo-me a ele. Não é apenas o fato de eu ser *congelado* por outrem, seja ele X, pelo qual sou *visto, transpassado*. Ele é alocutário [= receptor, ouvinte], isto é, germinação de mim para fora, meu duplo, meu gêmeo, pois, tudo que eu faço, eu o faço fazer, e tudo que ele faz, ele me faz fazer. A linguagem é bem fundada, como o quer Sartre, mas não sobre uma apercepção [= apreensão], ela é fundada sobre o fenômeno do espelho *ego-alter ego*, ou do eco, isto é, sobre a generalidade carnal [Dupond, 2008, 121-122: PM 29]. É o caso do diálogo. “Tanto distanciado da dobra na interioridade de uma pura consciência como da confusão na generalidade anônima do *On*, o diálogo é o circuito no qual, sem nada abandonar de minha autonomia e de minha responsabilidade, *eu deixo o outro, na generosidade*

de sua filiação, me destituir de minha posição central, na consciência de que, desde sempre, eu penso no outro como o outro fala em mim” [idem, grifo meu].

Na intercorporeidade ou na intersubjetividade, da mesma forma que cada mão se comunica com outra, os humanos ou os seres vivos representam um “ser corporal”, um “ser de indivisão”, que não é confusão, indistinção, mas unidade por oposição, relação intersexual com substituições indefinidas, como papéis complementares em que ninguém pode ser apreendido sem que o outro também o seja: masculinidade implica feminilidade, etc. [Dupond, 2008, p. 122]. Por outro lado, a experiência de outrem não é separável da divisão de um mesmo mundo: cada corporeidade se experimenta como aberta às outras e no mesmo mundo, experimentando que ela não é um pensamento, um *cogito*, mas uma concreção local da visibilidade anônima do mundo [idem]. Em síntese, cada um está dentro de sua esfera mas sua esfera está em intersecção com a dos demais.

Para finalizar, vejamos a diferença que estabelece Merleau-Ponty entre o ser e o Ser. O Ser, para ele, seria algo “bruto” ou “selvagem”, em que o pensamento buscaria aí a expressão antes de ele ser reduzido “às nossas idealizações e à nossa sintaxe” [Dupond, 2008, p. 77: VI, 139]. Seria algo como a mistura do mundo e de nós, na qual estaríamos lá e não poderíamos ter nenhuma visão que avançasse, que saltasse para fora; ele é poroso, no sentido que nele se envolvem o ser e o nada.

A questão do Ser, para ele, remete a se pensar fora das bifurcações [VI 138], por exemplo, desfazer a bifurcação do Ser e do nada, que, na sua visão, leva a recusar ao nada qualquer contribuição para a constituição do Ser. Para ele, ao contrário, há de se reconhecer “uma negatividade interior ao ser “e que significa distância e não coincidência em relação ao percebido, ao passado, ao outro e também a nós mesmos” (IV 257). A conexão do ente com o não-ente é mais fundamental que qualquer privilégio dado a um ente sobre os outros, que qualquer arranjo de conceitos metafísicos [Dupond, 2008, p. 78].

Deve-se desfazer, em segundo lugar, a bifurcação do Ser e dos seres. A filosofia não pode ser formal, ela não se pode chegar ao Ser sem passar pelos seres, pois a prioridade é do

mundo percebido sobre as essências. Da mesma forma, deve-se desfazer a bifurcação entre finito e infinito. O infinito, para Merleau-Ponty, não é o infinito positivo que se opõe à finitude privativa do homem, mas um infinito negativo de abertura do mundo, que não é instituído por nós, que não é humanismo, representação, mas que nos institui como percipientes, falantes, pensantes [Dupond, 2008, p. 79]. É semelhante ao sentido que dá Levinas ao termo infinito.

Por fim, o pensamento do Ser deve desfazer a bifurcação entre visível e invisível, entre imanente e transcendente, que não conduz a um “mais além” do visível mas a um aprofundamento do visível. Invisível não no sentido de algo que se esconde mas um invisível *deste* mundo, “aquele que habita, que sustenta, que torna visível sua possibilidade interior e própria...” (VI 198). Merleau-Ponty justifica: isso se dá porque “o pensamento do Ser é um pensamento interrogador, não tético (= não associado a uma tese, temático): ele mantém-se ‘aquém do sim e do não’ (VI 138); ele deixa as coisas serem e “se limita a torná-las ocas, o espaço livre que elas pedem de volta, a ressonância que elas exigem...” [idem].

Apesar de criticar Heidegger em seus textos, há, mesmo assim, estreitas consonâncias: “se mal se encontra lineamentos de um pensamento da percepção e do corpo animado em *Ser e tempo*, em compensação, a “carne”, o Ser bruto retém do *Sein* heideggeriano a ideia da latência junto à de uma não-exterioridade do Ser em relação ao ente” [Dupond, 2008, p. 80].

Detalhamentos

Sobre a luta de consciências: Diz Dupond: o negativo está no coração da intersubjetividade como está no coração da consciência de si. Uma vida só é humana no momento em que ela se totaliza e vem à consciência de si negando-se na consciência da morte e do nada (SNS 83), e a ligação entre homens só se torna verdadeiramente humana no momento em que esta consciência do nada exige o reconhecimento e trava uma luta na qual cada um se afirma como puro sujeito ou pura consciência do nada, reduzindo o outro à sua “vida” ou a seu “ser”, Merleau-Ponty, *O existencialismo em Hegel*, 1946 (SNS 84-85) [Dupond, 2008, p. 120]. Em *Humanismo e terror* diz: “Nossa consciência, sendo aquilo que dá sentido e valor a qualquer objeto por nós apreensível, está num estado natural de vertigem e, para ela, é uma tentação permanente se afirmar às expensas de outras consciências que disputam com ela esse privilégio. [...] A história é, assim, essencialmente luta – luta do senhor e do escravo, luta de

classes, e isso por uma necessidade da condição humana e em razão deste paradoxo fundamental que o homem é indivisivelmente consciência e corpo, infinito e finito. Neste sistema de consciências encarnadas, cada um só pode se afirmar reduzindo os outros a objetos” (HT 110) [Dupond, 2008, 120-121].

Cada um e sua esfera. Cada um é como o centro de uma esfera da qual ele é o único habitante, mas cada um também tem a experiência de uma intersecção entre sua esfera e um outro domínio de ser, e o estreito encaixe de mensagens que ele envia e recebe em retorno – principalmente: a identidade vivida por ele nos limites de sua esfera entre aquilo que ele vive e aquilo que é vivido além dela, a engrenagem de seu domínio e de outros domínios na inenarrável espessura do Ser, torna os outros titulares de uma esfera de ser variantes dele mesmo ou ele mesmo uma variante extrema deles, apesar de ele aparecer como voltando-se para o interior do Ser sem restrição, do qual eles participam também e no interior do qual suas esferas se cruzam [Dupond, 2008, p. 122-3:MBN VIII-2, 290]

Sobre o conceito de infinito em Levinas. Levinas não propõe apenas uma inversão do modelo de Heidegger, privilegiando agora os entes diante do ser, ele é mais ambicioso, pretende uma ética que aspira significar as significações muito além da questão ser/ente, isto é, significar *no Infinito*. E o que é esse “infinito”, cuja origem ele foi buscar em Descartes? Em primeiro lugar, infinito é uma substituição do termo totalidade que ocupou por muito tempo a filosofia e que ele critica (especialmente a hegeliana, como mera ideia teórica). Mas Infinito também é algo que se produz quando entram em relação o Mesmo e o Outro, é receber de Outrem algo além da capacidade do Eu; uma relação, acima de tudo, ética. É o que ele chama de *ateísmo metafísico*: o alvorecer de uma humanidade sem mitos, uma fé depurada dos mitos, fé monoteísta, como ele diz. O Infinito realiza-se na significação, no ensino e na justiça [Levinas, 1961, p. 14].

Nada remete ao vazio. Nada, em Deleuze, ele é esse “lugar vazio”, instância da força ativa, do “externo” que nos constitui. E nos constitui articulando esse externo – heterogeneidade, relações vindas de fora – e suas implicações em nós. Diferente das oposições certo/errado, verdadeiro/falso, as expressões impessoais têm a qualidade de serem veículos do incorpóreo, daquilo que se cola à coisa como membrana, fina camada. Mas também Bergson: A possibilidade do saber é fundada antes no vazio e na desordem, quer dizer, no Nada enquanto captura daquilo que “na obscuridade se esconde atrás dos elementos da curva real” [Bergson, 1934, pp. 148-9], instituído através do novo (o atual) em vez do repetitivo (possível), no “quase aéreo”, fugidio, de Espinosa, onde se dá a coincidência entre um espírito que conhece a verdade e a operação pela qual Deus a engendrou, ou o lugar em que o “homem, saído da divindade, chega a retornar a ela”, momento em que, por fim, ele percebe aí,

conforme a pág. 124, de *O pensamento e o movente*, um movimento único onde havia de início dois movimentos de ida e volta. E em Derrida: “A filosofia e a cultura quase sempre instauraram a ausência no ser humano, que deveria ser superada na perspectiva desse tempo linear; e esse tempo é o tempo do cristianismo, capitalismo, hegelianismo. Desconstruindo a metafísica da ausência, Derrida articula o vazio que nunca deve ser preenchido. Preencher o vazio significaria o estabelecimento da nova identidade”. [Para esta última citação: Milovic, 2006, p.3]

V. Faticidade, expressão, linguagem

Merleau-Ponty substitui o termo *consciência* pelo de *existência*. Não obstante, esta guarda em si uma certa passividade; ela é dada a si mesma pelo nascimento, pelo vir ao mundo. Mas o que anima esse ser? Para isso, ele se utiliza do termo *espírito*, ou “estrutura metafísica do corpo” [Dupond, 2010, p. 23], quer dizer, uma produtividade, de um poder de fuga, de uma liberdade em que a existência inventa-se a si própria [Dupond, 2008, p. 70-71].

Pelo espírito, o ser, que era bruto, passa a “ser expresso” [Dupond, 2008, p. 71: MBN VI 104], ele exige uma linguagem, pois esta é o “aparelho que engendra para nós as percepções do invisível” [Idem, p. 72]. Ao construir este conceito de espírito, Merleau-Ponty recusa tanto o “espírito subjetivo” de Sartre, que nega o tecido conjuntivo que une os sujeitos falantes, quanto o “espírito objetivo” de Hegel, que ignora a questão dos outros ou do desnivelamento entre distintos egos [Dupond, 2008, p. 72: VI 228].

O ser, quando aparece na consciência, não surge apenas uma possibilidade dada de antemão, ele é percepção original, como um jato, como um esguicho imotivado de mundo [Dupond, 2008, p. 85: PP VIII]. Na fala, em sua forma *atual* de expressar um pensamento, há algo como “uma luz”, que não pode ser encontrada em nenhuma expressão apenas “possível”. Trata-se, em ambos os casos, da primazia do *fato* sobre a *razão*, ou da *faticidade*. O real é insuperável, não precisa de razão para ser, ele simplesmente é. Não há pensamento que supere o fato do mundo [Dupond, 2008, p. 85-85:MBN VII, 147].

A comunicabilidade, para Merleau-Ponty não é processo de reiteração do já conhecido. Não cabe às palavras trocadas ser simplesmente repetição de significados mas “invenção comum de sentido e de verdade, um verdadeiro diálogo” [Dupond, 2010, p. 32: PM 197]. Enquanto

repetição, a intercompreensão se explica pela disposição comum de um universo de significações sedimentadas [Dupond, 2008, p. 136: PM 195]. Em oposição, um diálogo é possível quando “as palavras arranjadas em proposições podem nos significar outra coisa diferente de nosso próprio pensamento” (PM 193). Não basta que ela assinale um sentido já possuído e dominado de cada parte dialogante, é preciso que ela o faça ser ‘no’ ato único pelo qual o falante se faz um ouvinte [*l’homme parlant se donne un auditeur*] e uma cultura lhes seja comum [idem].

Não se trata de passividade nem de atividade separadamente: o que fala não possui a significação daquilo que ele diz, esta não se apresenta a ele em toda sua plenitude: “a significação anima a palavra como o mundo anima meu corpo”, por uma presença surda que desperta minhas intenções sem se desdobrar diante delas [Dupond, 2008, p. 137: S 112]. Paralelamente, do lado de quem escuta, a compreensão depende de uma impregnação postural ou de um investimento de si mesmo na palavra de outrem (VI 190): o sentido da palavra que eu digo a alguém “cai-lhe sobre a cabeça”, lhe *toma* antes que ele a compreenda, lhe tira a resposta [V 290].

Um diálogo, assim, para Merleau-Ponty, “são essas palavras que chamam palavras; minhas respostas são evocadas pelas lacunas do discurso que me dirigem, a frase que eu ouço e ‘compreendo’, eu a compreendo porque ela vem preencher um certo vazio de minha própria vida” [Dupond, 2008, p. 137: MBN VIII-2, 148], vazio esse, oco ou lacuna, não como categorias psicológicas, não como falta no outro ou em mim, mas, “o oco que o Ser verbal administra nele mesmo” quando se deslocam as diferenças de significação [Dupond, 2008, p. 137]. Quer dizer, a fala não cria esse oco; ao contrário, nascem, no âmago do ser, zonas de vazio tornando necessário o exercício da fala [Dupond, 2010, p. 33].

Há uma fala falante e uma fala falada. A primeira preenche o silêncio do Ser bruto, ela substitui esse silêncio pela sua volubilidade, pela sua inconstância; já, a fala falada cresce junto com o silêncio, leva de volta a fala ao silêncio [idem].

Seguindo a fórmula de Husserl, Merleau-Ponty procura recuperar – com as falas e a proximidade das coisas - o contato com o mundo. Se a filosofia – como a literatura e a pintura – deve ser um retorno às próprias coisas, então, diz Merleau-Ponty, ela não tem que buscar um substituto verbal do mundo que nós vemos [Dupond, 2008, p. 131: VI 18]; agora, se se trata de dizer, exprimir-se, ela não tem que procurar uma coincidência sem linguagem e sem distância (VI 135). A tarefa do filósofo, daquele que se coloca uma fala falante, é de pôr em palavras um certo silêncio dele, que ele escuta em si mesmo (VI 166).

Coisas e linguagem não podem se reduzir uma à outra, o dizer não deve substituir as coisas e as coisas, calar o dizer. Não se trata de abandonar uma em benefício da outra: trata-se, diz ele, de “fazer as próprias coisas falarem”; são as próprias coisas, no fundo de seu silêncio, que a filosofia quer conduzir à expressão [Dupond, 2008, p. 132].

Nossa vida é, a um só tempo, perceptiva e falante. A vida falante não pode se fechar sobre si mesma; já, a vida perceptiva corresponde ao excedente daquilo que se deve dizer sobre aquilo que é efetivamente dito. Mais além, há uma articulação entre sujeito pensante e sujeito falante; para falar é preciso pensar.

A expressão é a passagem de um interior para um exterior, movimento recíproco de um sair de si e de um entrar em si. Merleau-Ponty a vê como uma estrutura ontológica que pode ser encontrada em vários formatos (fala, corpo vivo, obra de arte, coisa percebida), e que, não obstante, não mantém a polarização metafísica interior/exterior mas funde esses dois planos, ao afirmar que o sentido só existe quando “encarnado em um corpo”, assim como só há corpo se for corpo vivo ou verbal “animado de um sentido” [Dupond, 2010, p. 29].

A expressão, ou o “significado encarnado”, encontra seu primeiro espaço no próprio corpo humano. Deste, ela transcende para outros corpos “por contiguidade ontológica” [idem]. Nesse primeiro momento, até 1945, a expressão só existe porque existe um corpo e sua estrutura metafísica, que funciona como “potência aberta e indefinida de significar”. Posteriormente, Merleau-Ponty abandona essa estrutura metafísica, passando à “estrutura diacrítica da significação”, quer dizer, a expressão passa a se localizar num cruzamento entre uma intenção de significar e um mundo de signos disponíveis. Assim, algo que era apenas

“um certo vazio” torna-se um sentido consciente, tanto para o autor como para os destinatários.

O vazio que a expressão busca preencher, entretanto, não desaparece. Ela é apenas “um equivalente” desse vazio; toda expressão é uma encarnação e uma modulação do vazio, diz Dupond [2008, p. 84]. Jamais podemos captar com nossa mão todo o pensamento que habita a palavra; de todo nosso esforço, em nossas mãos sobra apenas um mínimo de material verbal [Dupond, 2008, p. 84: S 111]. Por outro lado, uma significação como uma pessoa ou uma coisa não precisa aparecer diante de nós em toda sua plenitude. Basta que o recorte de esboços trace um desenho estável para que haja “sentido”.

Quando falamos, diz Merleau-Ponty, achamos que podemos melhor exprimir a ideia do que aqueles que nos escutam. Não obstante, a noção do que é mais justo em relação àquilo que é expresso não é um privilégio de um autor sobre os destinatários da expressão, tampouco um privilégio dos contemporâneos sobre os antigos. O destinatário da obra pode ter sobre ela um outro olhar até mesmo melhor que seu próprio criador e dar nascimento, com isso, a uma nova criação [cf. Dupond, 2008, p. 84].

No final da vida, contudo, a inclinação de Merleau-Ponty já é outra. Toda subjetividade é abandonada quando ele abre mão de pensar o fenômeno dentro da categoria da significação, quer dizer, na busca de um sentido imanente para o sensível ou da emergência do sentido a partir do jogo de diferenças. Agora, trata-se de pensá-lo tomando como referencial a carne: interpenetração entre ser e sentido, visível e invisível. Abdicando da subjetividade, a expressão torna-se “potência ontológica da natureza e da vida”.

VI. Percepção, o invisível

Percepção era, inicialmente, para Merleau-Ponty, nosso “contato ingênuo com o mundo”, mundo esse a ser “revelado” pela fenomenologia, “aquém das construções e das idealizações da ciência, para reativar, criticar, retificar, refundar as significações fundamentais que, transmitidas no fio da história, regem nossa inteligência de ser e mesmo o acesso ao nosso

próprio ser” [Dupond, 2008, p. 166]. Este contato é indivisivelmente sensorial, motor e afetivo e não depende somente, sequer inicialmente, de conhecimento [idem].

Mesmo sendo uma abertura original ao ser e à verdade, a percepção não é inteligível de forma imediata: ela deve ser “reconquistada” “por um trabalho semelhante àquele do arqueólogo, pois está sepultada sob os sedimentos de conhecimentos ulteriores” [Dupond, 2008, p. 166: PA II 40]. Nesse caso, percepção é nossa abertura, nossa iniciação, nossa inserção num mundo, numa natureza, num corpo animado [Dupond, 2010, p. 62]. É origem de tudo: “não conseguimos conceber coisa que não seja percebida ou perceptível” [Dupond, 2010, p. 62: PP 370].

Em *Fenomenologia da percepção*, a percepção é explicada como sendo um acoplamento do senciante e do sensível, estando ambos num distanciamento intencional, que os mantém ligados um ao outro. O distanciamento intencional definia suas subjetividades e mantinha a figura de um sujeito da percepção. Posteriormente, contudo, Merleau-Ponty abandona esse “distanciamento intencional”, cujo acoplamento, além do pressuposto de um sujeito, seria tanto transgressão como confirmação, e parte para os conceitos de deiscência e de fissão: “a fissão e a imbricação do vidente e do visível são dois momentos inseparáveis de um único e mesmo acontecimento ontológico: o “há” (heideggeriano), o estrondo, a luz [Dupond, 2008, p. 167].

Cabe, nesta altura, comentar a posição merleau-pontyana a respeito da diferença espinozista entre *natureza naturante* e *natureza naturada*. Naturante é uma natureza “em obra”, em atividade perpétua, geradora, na concepção de Espinosa, o próprio Deus construindo, o devir da perfeição divina. Já, a naturada supõe a coisa terminada, concluída, “estática”, perfeição realizada. Em Merleau-Ponty, a primeira fala da razão, do espírito, da luz natural, do pensamento constituinte, e a segunda, da união da alma e do corpo, da facticidade da existência. Vista pela história da filosofia, a primeira incorre no risco de ser apropriada pelo idealismo, enquanto a segunda, pelo naturalismo. Merleau-Ponty, então, busca articulá-las e as torna um importante fio condutor de seu pensamento.

Na obra *Estrutura do comportamento*, ele rejeita a visão fisiologista dizendo que é impossível haver uma concepção naturalista da percepção: “o funcionamento nervoso (sensibilidade e motricidade) não encontra seu sentido, sua completude no advento do mundo visível. Não pode, portanto, se tratar de seguir o realismo causal e explicar este advento pelo funcionamento nervoso” [Dupond, 2008, p. 167-168]. Causa e efeito são, para ele, significações covariantes retiradas no campo perceptivo: “os aparelhos do corpo explicam *que nós percebemos* mas não *aquilo que percebemos* [idem: SC 222].

Mas tampouco o intelectualismo dá conta sozinho da questão, já que este julga aquilo que é pelo que deveria ser reduzindo os fenômenos do mundo às condições de possibilidade da experiência e o *cógit*o a uma consciência constituinte universal.

A percepção depende de uma natureza naturada na medida que o sujeito percepcionante está “encarnado na natureza”, jogado nela, voltado a um fluxo de vida inesgotável, do qual não se pode pensar nem um começo nem um final [Dupond, 2008, p. 169: PP VII, 231, 512]. Aqui ele é passivo, objeto. Mas ela é também natureza naturante, já que o sujeito percepcionante é também espírito, liberdade, história, produtividade, fuga, em uma palavra: criação de sentido. Ele surge da natureza e é enraizado na natureza, é fundador e fundado. Quando se pensa a abertura do mundo como percepção, a natureza é o fundamento do espírito, assim como o espírito é o da natureza. Mas o espírito tem uma primazia sobre a natureza, diz Dupond: ele deve surgir e escapar da natureza para nela reconhecer sua origem. Isso porque a significação da natureza está dentro do espírito mas não a significação do espírito dentro da natureza [Dupond, 2008, p. 169].

Os sentidos também se interpenetram, são quiasmas, reversíveis: pode-se compreender a visão pelo tocar, caminhar pelo mundo com os olhos, como um cego que toca o solo com sua bengala. Há um rebatimento (*relèvement*) duplo e cruzado do visível no tangível e do tangível no visível, sou tocado pelo visível, o olhar do outro me toca (como em Schopenhauer: ver é tocar), trata-se da inter-sensorialidade. Diz Merleau-Ponty: “A ‘subjetividade’ do tocar e a ‘subjetividade’ da vista são diferentes: a relação do agente e do agido não é a mesma aqui e lá. Entretanto, elas se ligam por este deslocamento. Portanto, deve-se pensar um pelo outro. Chegando à visão, não há ‘evolução do espírito’. Há melhor

integração entre as duas faces: o que eu vejo *não está no meu corpo*, o que eu toco está é bem lá [Dupond, 2008, p. 170-171: MBN VIII-2, 239]. “São dois ‘lados’ da experiência, conjugados e impossíveis, complementares. Sua unidade é irrecusável, simplesmente ela é como uma dobradiça invisível sobre a qual se articulam duas experiências – um Si rompido” [idem: CN 285].

No final de sua obra, Merleau-Ponty constata que o “fenômeno originário” excedia aquilo que nas obras precedentes ele havia chamado de percepção. Esse fenômeno envolve tudo que tem a ver com a “doação de carne”, tudo que se oferece ao homem numa “*experiência-fonte*”, que engloba tanto as coisas banais percebidas diariamente quanto questões de seu passado, do imaginário, da linguagem. “Percepção” passa a ser um termo usado com mais cautela: “Nós excluimos o termo percepção em todos os meios em que ele subentende já um corte do vivido em atos descontínuos ou uma referência às ‘coisas’, cujo estatuto não é preciso, ou somente uma oposição do visível e do invisível”, em outros termos, a distinção entre uma “primeira camada” da experiência, que se referia a seres existentes em um ponto do tempo e do espaço, e o conceito ou ideia (IV 209). Estas razões, continua ele, recomendam formular o fenômeno originário da “doação de carne” em termos de experiência, mais do que em termos de “percepção”, “é à experiência que pertence o poder ontológico último” [Dupond, 2008, p. 171: VI 148].

Não obstante, o conceito de percepção não desaparece. “É verdade, diz ele, que não percebemos constantemente, a percepção não é coexistente à nossa vida. Entretanto, não se sabe do que se fala se nós nos instalamos no metaperceptivo. Para ele, “a filosofia do Ser bruto (ou perceptivo) nos faz sair do cogito cartesiano, da intersubjetividade sartreana, nos faz ver que a linguagem *nos tem*, que há um mistério da história, nos revela instituições para além do fluxo dos acontecimentos (*Erlebnisse*) – vividos – e das fulgurações da decisão – mas, para ela, a morada ainda é o campo perceptivo, na medida que ele contém tudo: natureza e história” [Dupond, 2008, p. 171-2]. Diz Merleau-Ponty: “Simplesmente, no lugar de dizer: se percebido e percepção, eu faço melhor em dizer ser bruto ou selvagem e ‘fundação’ (*Stiftung*)” [idem: MBN VIII-2, 318]. No caso, diz ele, trata-se de dar à percepção uma outra leitura que aquela comumente admitida pela filosofia da consciência.

A fundação aqui refere-se à “fundação do ser”. Sua vocação é estabelecer uma “racionalidade”, a saber, aquela que nos permite “assumir nossa própria história” [Dupond, 2010, p. 37: PP XV]. Na fundação, juntam-se o fundante e o fundado: a natureza, enquanto base ontológica, “funda” a história e a cultura. A percepção visual funda a visão, quer dizer, “a capacidade de formar conjuntos simultâneos”; inversamente, história e cultura fundam a natureza, pois, como ele diz, “a natureza no homem só é visível sempre já ‘recuperada’ por uma capacidade de expressão e de criação se sentido que depende da história e da liberdade” [Dupond, 2010, p. 37-38].

O conceito de invisível lembra às vezes de estrutura para o estruturalismo, às vezes o de inconsciente. Trata-se, segundo Merleau-Ponty, de uma “armadura interior” do sensível, que o sensível tanto mostra como esconde. Mas, diferente das outras categorias, o invisível para ele remete a uma cavidade ou uma ausência: “o sensível não são somente as coisas, é também tudo o que ali se desenha, ainda que em negativo, tudo que ali deixa marca, tudo que ali figura, ainda que a título de distância e como uma certa ausência” [Dupond, 2010, p. 49: S 217].

O sentido do visível é invisível. “Eu percebo um gesto de cólera; o sentido do gesto *habita* o gesto. Eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, eu leio a cólera no gesto. O gesto não me faz pensar a cólera, ele é a própria cólera [Dupond, 2008, p. 127-128]. A cólera é a unidade do visível, significante precisamente enquanto unidade, ela é o oco invisível que dá ao visível sua articulação [idem].

A filosofia, para Merleau-Ponty, tem de aceitar ser a apresentação (pelo visível, pela expressão) daquilo que é inapreensível (a saber, o próprio Ser) [Dupond, 2010, p. 51]. Por exemplo, o zero da pressão entre dois sólidos que faz com que eles adiram um ao outro; a luz, a música, que aparece a nós como isenta de qualquer carne, “um sulco que se traça magicamente sob nossos olhos, sem que ninguém o traçasse, uma cavidade, um dentro, uma ausência, uma negatividade que não é um nada” [idem: VI 198]. “O invisível é o transversal, é o que não é ob-jeto, é aquilo que está *entre* as palavras, os gestos, a distância ou o interstício [Dupond, 2008, p. 130: MBN VIII-2, 300]

Detalhamentos

O “há” heideggeriano. Levinas fala do “il y a”, ao comentar a filosofia de Heidegger, e há um debate se o termo é o mesmo que Heidegger usa, em *Ser e tempo*, sob a fórmula “es gibt”. No início desse livro, Heidegger informa como ele quer tratar dos seres e do tempo: ele não diz “o ser é”, “o tempo é”, mas “há seres”, “há tempo”. O “há”, para ele, é o acontecimento (*Ereignis*) ou “evento de apropriação”, ser enquanto tal ou evento do Ser.

VI. Temporalidade e transcendência

Temporalidade é o ápice da *Fenomenologia da percepção*, o “verdadeiro nome do ser”, pois, conforme Merleau-Ponty, “nada existe, tudo se temporaliza” [Dupond, 2010, p. 69: PP 383]. Vista desta maneira, a temporalidade demonstra aqui um interessante paralelo com a filosofia de Heráclito, que, na interpretação de Marcel Conche, não crê em deuses, na imortalidade da alma, nem sequer nas coisas ou nos seres que vemos. Não existem seres, só acontecimentos e fatos; e o ser “não passa de uma aparência de estabilidade recortada (pela linguagem, pelo desejo e pela tradição) na insubstancialidade do devir” [Marcel Conche *apud* Comte-Sponville, 2001, p. 223-224].

Para Heráclito (Fragmento 52), “o tempo é uma criança que brinca, deslocando os piões, a realza de uma criança”. O ser, aqui, é uma *totalidade em movimento*, uma totalidade “no tempo”, e este mostra-se como o brinquedo da criança, que constrói e destrói constantemente. Damos conta do tempo, que, enquanto “realza”, passa indiferente a nós; impressionamo-nos com ele e voltamos nosso olhar, diz Kostas Axelos, aos instantes do tempo e assim “dialogamos com ele” [Axelos, 1962, p. 54]. Mas isto é episódico, instantâneo, um *flash*. Posso percebê-lo agora mas neste momento seguinte já não mais o capto, por isso, os olhos, para Heráclito, são as melhores testemunhas. Em verdade, a coisa jamais pode ser efetivamente apreendida: qualquer captura, apreensão, percepção da coisa só é possível se eu a detenho, se a congelo, se eu procedo no sedimento, *a posteriori*. É o que Munier chama de “estabilidade mutante” [cf. Marcondes Filho, 2010a, p. 30].

Para Merleau-Ponty, a subjetividade é o próprio tempo [Dupond, 2010, p. 69], o vínculo entre

ordem da natureza e ordem da história, ou, entre tempo natural e tempo histórico. Ambos fundam-se reciprocamente, um no outro. Mas não são a mesma coisa. O tempo natural, em verdade, é o “solo” do tempo histórico; e o corpo que percebe é o “lugar de natureza” em que o tempo natural transforma-se em tempo histórico [idem: PP 227]. Por outro lado, o tempo natural só tem sentido inserido no tempo histórico, que o percebe e o registra.

A percepção é constituída por essa duplicidade. Ela já está na ordem histórica, mas com o pé ainda na ordem da natureza. Sua temporalidade, diz Merleau-Ponty, é a de uma pré-história: “apesar de não ser uma história verdadeira, a percepção atesta e renova em nós uma ‘pré-história’” [Dupond, 2008, p. 207: PP 277 e 293]: “ela faz ressurgir, na retaguarda, no sentido da multiplicidade, uma temporalidade de ordem vital ou de ordem física e, à frente, no sentido de unidade, uma temporalidade do mundo histórico e da verdade. É, portanto, na percepção que pode aparecer a essência do tempo” [Dupond, 2008, p. 207-208].

Na percepção, assim, juntam-se essas duas temporalidades. Numa, ela se dispersa numa ordem vital, noutra, ela opera uma síntese da ordem histórica. O sujeito percepcionante vive, em verdade, de forma contraditória, entre duas realidades que se opõem. Em uma ele é *naturante* em razão da solidariedade com as *ek-stases* do tempo, quer dizer, dilacerado ou disperso por sua própria abertura ao passado e ao futuro, pretende uma eternidade de vida; noutra, ele é *naturado* por causa da ferida, dessa deiscência, que a agitação do tempo abre continuamente nele; aqui ele ‘retoma’ essa agitação, ele a metamorfoseia efetuando a passagem de um presente a ou novo presente, sem que a retomada – a efetuação – recubra exatamente essa deiscência. Seria uma espécie de tempo natural transparecendo sob o tempo histórico, “como um ator que se cansa transparecendo sob o personagem” [idem, p. 211]. É a natureza abrindo-se, através do sujeito percepcionante, à ordem do tempo, mesmo se, remetido a si mesmo a favor desta abertura, ele desenvolve aí a autonomia de uma vida histórica [idem].

...

Estando na dependência do tempo natural, a subjetividade é *naturada*, o sujeito que faz ou efetua o tempo não o transcende; o tempo aí é *naturante*, unidade de uma só e mesma efetuação, presença do passado e do futuro, “que jorram quando *me estendo* na direção deles” [Dupond, 2008, p. 210], horizonte que vai do protensional e retencional, sem

descontinuidade. Ao operar com o tempo histórico, ao contrário, a subjetividade é *naturante*. Considerando o tempo dessa maneira, naturado e naturante deixam de ser opostos e contraditórios.

A partir da percepção, meu corpo secreta o tempo [...]; ele toma posse do tempo, ele faz existir um passado e um devir para o presente, ele não é uma coisa, *ele faz o tempo em vez de sofrê-lo* [Dupond, 2008, p. 208: PP 277, grifo meu]. Eu não penso “a passagem do presente a outro presente(...)”. Eu não sou espectador dela, eu a efetuo, já estou no presente, como meu gesto em sua finalidade, eu sou, eu próprio, o tempo, um tempo que ‘permanece’ e ‘não escorre’, nem ‘muda’ como Kant o disse em alguns textos” [idem: PP 481-482].

Merleau-Ponty recusa a metáfora do tempo como “um rio que escoar” [Dupond, 2010, p. 70: PP 470]. O tempo, assim, não é um atributo exterior, não é um *processo real*. O tempo *não passa*, sequer a noção de acontecimento está no mundo objetivo. “O que não passa no tempo é a própria passagem do tempo” [PP 484], o recomeço, o ritmo cíclico do tempo [Dupond, 2008, p. 211]. O único que existe, conforme Merleau-Ponty, é o testemunho de um sujeito “que vê a coisa passar”. O observador recorta acontecimentos: se ele está num barco, o tempo é o desenrolar das paisagens à sua frente. Ou, como diz Chico Buarque, “prá quem anda na barcaça, tudo passa, só o tempo não” (*Xote da navegação*). O tempo, assim, nasce da *sua* relação com as coisas. Nas próprias coisas, porvir e passado estão, como visto acima, numa espécie do que Merleau-Ponty chama de “pré-existência e sobrevivência eternas”. A água que passará por aqui amanhã está, neste momento, na nascente. A que acabou de passar está agora no vale. O que temos aqui, então, são apenas “agoras” que não se sucedem. Para quem está na cabeceira do rio, o gelo se desfazendo e tornando-se curso de água é seu agora, enquanto para nós isso é futuro [Marcondes Filho, 2010a, p. 180-181].

Em outra metáfora, Merleau-Ponty diz que o tempo é um jato d’água: a água muda mas o jato permanece, pois a forma se conserva. Algo como a imagem que vai aparecendo numa revelação fotográfica ou “o tempo em estado puro”, de que falava Proust, quando descreveu seus personagens no último volume de sua *Recherche*: as pessoas não passam de bonecos “envoltos nas cores imateriais dos anos”, bonecos que personificam o tempo, que,

originalmente invisível, deixa de sê-lo quando sai à cata de corpos. O “artista Tempo” interpreta os modelos tornando-os reconhecíveis em seu envelhecimento [conf. Marcondes Filho, 2016, Cap. 3].

É nesse sentido que ele interpreta a metáfora do rio de Heráclito: o rio não escoar mas permanece uno e o mesmo.

Detalhamentos

Sobre o tempo em Alice no País das Maravilhas. O Chapeleiro havia perguntado a Alice por que o corvo se parece com uma escrivãzinha. Alice não encontra a resposta e desiste. Mas nem ele, nem Lebre de Março sabiam a resposta. Alice se irrita e pondera que devia ter mais o que fazer do que “gastar o tempo” com adivinhas. Mas o Chapeleiro lhe diz: “Se você conhecesse o Tempo tão bem quanto eu conheço, não falaria em gastá-lo como se ele fosse uma coisa. *Ele é alguém.* Você jamais falou com o tempo!”. Alice acha que não, mas diz que tem que marcar o tempo quando ouve música. “Ah! Olhe aí o motivo”, continua o Chapeleiro, “O Tempo não suporta ser marcado como se fosse gado. Mas, se você vivesse com ele em boas pazes, ele faria qualquer coisa que você quisesse com o relógio. Por exemplo: vamos dizer que fossem nove horas da manhã, que é hora de estudar. Você teria apenas que insinuar alguma coisa no ouvido do Tempo, e o ponteiro correria num piscar de olhos: uma hora e meia, hora do almoço” [Carroll, 1864, p. 88, grifos nossos]. Mais adiante, o Chapeleiro disse que teve uma briga em março passado com o Tempo, durante o concerto que a Rainha de Copas havia dado, onde ele teria que cantar. Mal ele tinha acabado o primeiro verso da canção, a Rainha saltou e vociferou: “Ele está aqui matando o tempo! Cortem-lhe a cabeça!” E desde então, lamentou o Chapeleiro, “ele não faz nada mais que eu peço. É sempre seis horas da tarde”. Por isso há tantas xícaras na mesa, constatou Alice. “Sim, suspirou o Chapeleiro, está sempre na hora do chá e não temos tempo para lavar a louça entre um chá e outro” [Carroll, idem, pp. 85-92, Cap. 7, “Um chá bastante louco”].

Bibliografia da Parte II

- ANDERS, Gunther [1956], *Die Antiquiertheit des Menschen*, Vol. 1, Munique, Beck, 7ª. Ed, 1994.
- ARISTÓTELES. __. *Sobre a alma*. Tradução de Ana Maria Lóio. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2010.
- AXELOS, Kostas. *Héraclite et la philosophie*. Paris, Minuit, 1942,
- BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro*. Relações entre homens e mulheres. Trad. de Carlota Gomes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986
- BAUDRILLARD, Jean [1984]. *Da sedução*. Campinas, Papyrus, 2008.
- CARROLL, Alice [1864]. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, S. Paulo, Fontana/Summus, 1977
- COMTE-SPONVILLE, André [2001]. *Uma educação filosófica e outros artigos*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, Félix [1980]. *Mille Plateaux*. Paris, Gallimard, 1980.
- DERRIDA, Jacques [1994]. *A voz e o fenômeno*, RJ, Jorge Zahar, 1994.
- DUPOND, Pascal [2008]. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris, Ellipses, 2008.
- DUPOND, Pascal [2010]. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Martins Fontes, São Pauoo, 2010.
- KAMPER, Dietmar [2001]. *Horizontwechsel*. Die Sonne neue jeden Tag, nichts Neues unter der Sonne, aber... Munique, Wilhelm Fink, 2001.
- KLAGES, Ludwig [1926]. *Vom kosmogonischen Eros*. Bonn: Bouvier, 1926.
- LEVINAS, Emmanuel [1961]. *Totalidade e infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, s/d [2000]
- LIESEN, Maurício [2014]. *Excommunicatio*. Ensaio para uma teoria negativa da comunicação. Tese de doutoramento, ECA-USP, março de 2014.
- MARCONDES FILHO, Ciro [2010a]. *O princípio da razão durante*. Comunicação para os antigos, a fenomenologia e o bergsonismo. Nova Teoria da Comunicação, Vol. III, Tomo 1, Paulus, São Paulo, 2010.
- MARCONDES FILHO, Ciro [2010c]. *Homem e Mulher. Uma comunicação impossível?* São Paulo, Annablume, 2010.
- MARCONDES FILHO, Ciro [2016]. “A comunicação no cinema como ato de quebra, que nos força a pensar, a agir, a mudar”. *Comunicologia e Mediologia*. Cap. 3, São Paulo, Paulus, no prelo.

MERLEAU-PONTY, Maurice, obras citadas (por Dupond, 2008 e 2010):

AD - *Les aventures de la dialectique*, Paris, Gallimard, 2000

CN - *La nature, Notes, Cours du Collège de France*, Paris, Seuil, 1995.

HT - *Humanisme et terreur*, Paris, Gallimard, 1947; trad. bras., Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1968.

MBN - Manuscritos depositados na Biblioteca Nacional da França (cifras romanas: número do manuscrito; cifras árabes: número da página)

PM - *La prose du monde*. Paris, Gallimard, 1969. Trad. bras., S. Paulo, Cosac Naify, 2002.

PP- *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, trad. bras., São Paulo, Martins Fontes, 1994.

S - *Signes*, Paris, Gallimard, 1960. Trad. bras., São Paulo, Martins Fontes, 1991.

SC - *La structure du comportement*, Paris, PUF, s/d. Trad. bras., São Paulo, Martins Fontes, 2006.

SNS - *Sens et nonsens*, Paris, Gallimard, 1996

VI - *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964. Trad. bras, São Paulo, Perspectiva, 1971.

MERSCH, Dieter [2010]. “Meta/Dia: Zwei unterschiedlichen Zugänge zum Medialen”. *Zeitschrift für Medien-und Kulturforschung*, v. 2010, n. 2,2010.

MILOVIC, Miroslav [2006]. “A Impossibilidade da Democracia”. In: <http://www.conpedi.org.br/manaus/arquivos/anais/Miroslav%20Milovic.pdf> (2006)

MUNIER, Roger. *Les fragments d'Héraclite*, s/l, Fata Morgana et Roger Munier, 1991.

NIETZSCHE, F. [1886], *Para além do bem e do mal*. S. Paulo, Cia. das Letras, 1993.

VALÉRY, Paul. *Cahiers I*, em *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1973, p. 1119, citado em Bragança de Miranda, 2008 p. 106.

***PARTE III - SAINDO DOS TRILHOS COM WHITEHEAD².
COMO PRATICAR UMA AVENTURA ESTRANHA ESTUDANDO
COMUNICAÇÃO.***

1. A filosofia do organismo: o afeto que antecede a percepção

Pelo modo de pensar whiteheadiano, o real é composto de *entidades atuais* (ou ocasiões atuais) e de *objetos eternos*. Entidades atuais são as realidades a partir das quais o mundo é constituído; são as coisas reais últimas que o compõem. Nada existe além das entidades atuais. Elas são tudo no mundo, ao mesmo tempo que são *processos* (é o sentido da palavra *ocasião*: o processo pelo qual “algo se torna”) e seu ser se constitui pelo *dever*. Elas passam de uma não existência à “existência em ato”, e isso acontece numa espessura temporal, com começo e fim. Elas são “vitalizadas” pelos dados que captam do exterior. Associadas, as entidades atuais constituem um *acontecimento* ou uma *sociedade*. Ao morrerem, tornam-se dados a serem apropriados por outra entidade ou ocasião atual. A gênese dos processos é atribuída ao fenômeno da *concrecência*, em que múltiplos disjuntivos constituem uma unidade conjuntiva.

Para Whitehead, o afeto precede a cognição. Aquilo que para Kant era secundário, a saber, a estética, terá, para ele, o enfoque principal. Uma “Crítica do sentimento puro” deveria estar à frente da *Crítica da razão pura* ou da *Crítica da razão prática*. O sentimento vem antes do entendimento. Ele é algo como a deiscência de Merleau-Ponty, um “abrir-se para fora”, contato com o inesperado, o estranho, o inusitado, que jamais nos traz algo que já sabíamos. Por isso, não se trata de cognição nem de hermenêutica, cuja intenção é a de tornar conhecido o desconhecido, tomando como pressuposto que a coisa que se buscava conhecer já existia anteriormente em nós. Junto com a arte, a filosofia também tem condições de despertar o indivíduo de seu torpor, permitindo-lhe vivenciar o “choque de tons afetivos”, essa experiência penosa que o faz dar um salto para frente. Nesse aspecto, o sentimento realiza

² As citações de obras de Alfred Whitehead, a partir do Dicionário de Didier Debaise, vêm caracterizadas por maiúsculas, do tipo “PR”, “CN”, “AP”, e encontram-se mencionadas no final, em Bibliografia, com a devida numeração de página.

um Acontecimento, no sentido que os filósofos – não os teóricos da comunicação - dão a esse termo.

Temos contato afetivo com o mundo exterior. *Eu me torno diferente*. Este tornar-se envolve a constituição de um espaço e de um tempo. A localização espacial e a sequência temporal nos indicam os caminhos que nos vão permitir receber os dados do mundo. Ou seja, o tempo não se fixa a priori, como tampouco o espaço. Eles são construções que dirigem a experiência.

Assim, como bom construtivista, Whitehead procura *encontrar* mas recusa-se a *compreender*. Seus conceitos não têm nenhum sentido independentemente de seu funcionamento prático, que é o de permitir, conforme Isabelle Stengers, “a cada encontro, a cada coisa, a cada modo de existência ganhar o poder de obrigar a sentir e a pensar” [Stengers, 2002, p. 34]. "Deixar Whitehead falar mais longamente, é de fato se expor à que ele o engane, fazendo sair do trilho o trem ordenado de uma explicação para um horizonte aparentemente incongruente" [idem, p. 110]. E isso é exatamente o que acontece com os estudantes, continua ela, quando um curso desperta seu pensamento.

De fato, o próprio Whitehead participava desse processo criativo na Academia, correndo o risco de praticar um “pensamento em tempo real”, recriando a cada passo o sentido ou a necessidade do passo seguinte [Stengers, 2002, p. 110]. Esse caráter metapórico de seu pensamento é confirmado por Isabelle Stengers, quando ela própria aceita embarcar nessa empreitada, nessa “aventura estranha”, que provoca a perda do chão e a experimentação de “uma maneira de pensar que leva ao seu mais alto grau, para fazer convergirem liberdade e pressão, audácia e obrigação [idem, p. 111].

2. A concrecência

As coisas se realizam na forma de *processo*, em que várias entidades tornam-se uma só, de uma pluralidade disjuntiva chega-se a uma unidade conjuntiva, configurando um *novo*. A entidade final é o “elemento divino do mundo”: através dele, aquilo que era disjunção estéril e

ineficiente de potencialidades abstratas alcança, de maneira decisiva, a conjunção eficiente de uma realização ideal [Debaise, 2007, p. 41: PR, p. 98].

Trata-se da concrecência, órgãos seriam como concrecência de células, o exército, concrecência de soldados. Novo é um “novo ser conjunto”, jamais algo que já aconteceu e jamais algo que se repetirá. O mundo não é o mesmo duas vezes, diz Whitehead. Não obstante, a novidade tampouco é absoluta, trata-se sempre de uma recomposição com elementos dados, tal qual metaforicamente pode-se dizer de um caleidoscópio. Não há um começo, nada existe a partir do nada, assim como nada desaparece no universo: antigas existências são engajadas no interior de novos devires [Debaise, 2007, p. 26-27].

Toda criação é conjunção onde novas composições surgem a partir das antigas. E a forma de operação é por meio da publicidade: criação é a publicidade de coisas múltiplas rebatendo na esfera individual privada [Debaise, 2007, p. 65: PR, p. 257] e tem caráter circular: da esfera individual privada, ela rebate para a publicidade do indivíduo objetivado. Neste último caso, operando como *causa eficiente*, em que uma coisa se atualiza na outra, se atrela nela, funcionando como um causador externo que intervém (diferente do primeiro – coisas múltiplas rebatendo sobre o individual - em que domina a *causa final*, ideal).

As entidades “preendem” aquilo que é emitido como publicidade, como dado. Elas o assimilam. O processo todo é uma sucessão de fases. Novas preensões surgem por integração de preensões surgidas em fases anteriores. A incorporação dessas antigas preensões se dá por herança, em que um objeto persiste no tempo e retém certa identidade graças ao caráter genético herdado em ocasiões atuais [Shaviro, 2012, p. 30].

A entidade atual preende, integra, tece ligações com o conjunto do universo; animada por um “princípio de inquietude”, que a faz estar sempre projetada para além de seu estado atual [Debaise, 2007, p. 67], ela incorpora múltiplos, mesmo que diferentes. No fim, há uma consecução do processo de concrecência, que Whitehead chama de “satisfação integral determinada”, quando ela se realiza plenamente, quando ela “se torna *atō*” [idem, p. 67]. (O modelo, evidentemente, é o da metafísica aristotélica, segundo a qual o ser não existe somente

em *ato*, em coisa finalizada, mas também naquilo que pode vir a ser um ato, a saber, em *potência*).

Dessa forma, a entidade não é mais sujeito do devir, ela realizou sua vida. É agora nova entidade disjuntivamente situada no meio da pluralidade que ela sintetiza [Debaise, 2007, p. 26-72: PR, p. 73]. Integrando tudo o que existe, o universo torna-se elemento de sua constituição; ela é as duas coisas: ser-conjunto de uma pluralidade de entidades que ela encontra e uma das entidades atuais no seio da pluralidade disjuntiva, que ela deixa [idem]. Parte do conjunto e elemento disjunto.

No fato de incorporar múltiplos e diferentes, também aqui há uma semelhança com Merleau-Ponty, visto que a nova harmonia que se cria não dissolve as dissonâncias e as oposições são convertidas em contrastes. Mais além, ao estilo da carne do meu corpo integrada na carne do mundo, e sendo uma coisa só, Whitehead diz que nosso corpo ganha os louros da ambiguidade: “às vezes, trato meu corpo como uma simples parte da natureza exterior; às vezes, ao contrário, eu o penso como meu” [Stengers, 2002, p. 99: PAF, p. 153].

Quando fala do rosto, dizendo que é a “expressão de um mundo possível”, lembra-nos de Levinas. Mais ainda, o coloca como o eixo da própria possibilidade de comunicação: “A expressão do rosto do outro coloca a questão da emoção: não aquilo que eu percebo mas *como aquilo que eu percebo me afeta* [Stengers, 2002, p. 129, grifo nosso].

A entidade é, a um só tempo, sujeito e objeto. Ou, como diz Whitehead, sujeito e *superjecto*. Ou ainda, um estado e um desejo. Já, no momento da finalização, esse desejo ou ambição identificam-se totalmente com seu ser, são sua identidade, “um ponto de perspectiva sobre o universo que não mudará mais” [Debaise, 2007, p. 67]. Os traços hegelianos nessa construção são inegáveis.

3. Sujeito, superjecto, sentires e apreensão

A filosofia de Whitehead é a do organismo. Ela difere da filosofia idealista no fato de, por exemplo, no cartesianismo o sujeito criar o pensamento, enquanto que, para ele, é o

pensamento que cria o pensador. Se, para Kant, o mundo emerge do sujeito, em Whitehead, o sujeito emerge do mundo. As operações de um organismo são dirigidas a partir de organismos antecedentes para um organismo imediato, aqueles encaminham coisas múltiplas na constituição de um só superjecto [Debaise, 2007, p. 66]. Um sujeito realiza experiências, isso não lhe é vetado; mas ele é também superjecto das experiências. Ele é as duas coisas, estando sempre aquém e além de sua identidade. E a inadequação é produzida por seu desejo ou ambição imanescentes, “a meta subjetiva que o anima”: o essencial “para a doutrina metafísica da filosofia do organismo é que a noção de uma entidade atual como sujeito não mutante da mudança seja completamente abandonada” [Debaise, 2007, p. 77-78: PR, p. 83].

Por isso, a fórmula sujeito-predicado é equivocada. Ela está baseada num princípio espinozista de que uma substância fundamental permanece a mesma enquanto qualidades secundárias, seus “modos”, lhe são atribuídos e são traduzidos como “afecções”. Ao contrário, diz ele, não há essa substância inalterada mas apenas os modos; somos todos somente modos, variáveis conforme as situações. O sujeito, cf. Debaise, não tem nada a ver com alguém adequado, completo, autônomo mas com alguém tensionado, projetado além de si mesmo [p. 77-78].

Um ser se caracteriza pelos seus *sentires*. Sujeito é aquele que sente, o senciente. Entidades atuais são sujeitos quando demonstram afirmação e gozo de si. Os sentires são orientados e integrados num desejo ou ambição subjetiva, esta é sua causa final. Para chegar a ela, à causa final do devir de uma entidade atual, parte-se da potência para o ato, movido por uma força externa, o próprio ato de sentir, enquanto causa eficiente.

O sentir, para o sujeito, é vivenciado na forma do preender: eu sou o mesmo, mantenho meu caráter apenas se continuar a apanhar a herança do passado [Shaviro, 2012, p. 30]. Isso também o fazem as pedras e as plantas. A diferença é que acolho a herança do passado num nível mais alto e mais reflexivo do que elas [idem].

Whitehead cria o conceito de *preensão* para evitar o uso do termo *percepção*, para ele ainda muito carregado de antropomorfismo; ele rejeita, igualmente, o conceito de mentalidade, que o aproximaria ao cartesianismo. Preensão lembra a idéia do “universo que fotografa”, de

Bergson. Para este, tudo percebeção: as moléculas, as estrelas, a natureza, os seres vivos. Há um fotografar permanente de tudo sobre tudo, um fotografar sem assentamento na película, sem registro em arquivo e sem memória. Também Merleau-Ponty abandonou o termo percepção na última fase de sua produção intelectual, optando, alternativamente, pelo termo “experiência”.

Os seres são, em princípio, apreensão. Eles apreendem o tempo todo. Mas não apreendem igual. Os *data* iniciais e o nexos entre eles podem ter servido a outros sentimentos com outros sujeitos, diz Shaviro, mas a forma subjetiva é novidade imediata: é como aquele sujeito está sentindo o *datum* objetivo [Shaviro, 2012, p. 56]. Nenhum sujeito sente o *datum* da mesma forma que outro, novidade é função da “maneira” e não da essência [idem].

Isso nos remete à questão que nos interessa mais diretamente, a saber, como sentimos o mundo que nos emite continuamente sinais? Como esses sinais são vivenciados internamente, quando nos voltamos a eles? Que efeitos exercem sobre nós? Não exatamente como repercutem do ponto de vista de nossas reações físicas, neurológicas, racionalmente cognitivas, como propôs William James, no clássico *O que é emoção?* Nada disso. Antes, como interferem nas questões existenciais, na nossa sensibilidade para o mundo, no nosso posicionamento diante do outro e do universo ao redor.

Sujeitos apreendem de um objeto que provoca alguma atividade neles. Por esta atividade, uma entidade atual se realiza, efetua sua concreção. Com a apreensão, o sujeito torna-se devir. Ele apreende dados de outras entidades, apreende - enquanto vivo - o morto que está aí. Quando eu passo, em Londres, pela Agulha de Cleopátra, eu a apreendo. Diz Whitehead, que aí eu me renovo a mim mesmo, apreendendo o que eu era um minuto atrás [idem, p. 80]. A terra apreende o sol, a pedra apreende a terra para onde ela cai. A Agulha apreende tudo que está a seu redor.

Mas o ponto de vista não pertence a nós, somos apenas seus ocupantes eventuais. Para ele, a coisa ocupa você mais do que você, a coisa. Conforme, Stengers, não é você que decide a variação de seus pontos de vista mas algo que lhe acomete e que você interpreta de um modo ou de outro. “Aquilo que ‘sabemos instintivamente’ não é porque nossa consciência possui

um ponto de vista, ao contrário, o ‘aqui’ deste ponto de vista é [que é] nosso” [*bien plutôt que le « ici » de ce point de vue est nôtre*, Stengers, 2002, p. 82].

E a apreensão não é a mesma para todos os seres. Um coelho vira a cabeça na direção de um barulho, ele explora sua significação. Também abelhas exploram o ambiente, mas de forma diferente. A hesitação se dá também para o carrapato, a formiga e a aranha. Mas não para com a urtiga e o resedá [idem, p. 45].

Detalhamentos

Em relação à diferença entre a forma de ver o Acontecimento para os filósofos e para os teóricos da comunicação, consultar Marcondes Filho, 2014, Cap. 4.

Ser só é ser “em situação”. Em Heidegger, Ser não é “simples presença”, ele está mergulhado numa situação, ele é um ser “para o qual as coisas estão presentes”. Vejamos como isso se exemplifica na inserção que faz Heidegger de um simples objeto, uma moringa, na *roda do mundo*. No ensaio “A coisa”, Heidegger diz que para a física, por exemplo, a moringa não existe, mas apenas aquilo que a representação admite como objeto possível (como ente). É como o vinho, não passa de um simples líquido. O “ser” dessas coisas jamais aparece. Ora, mas a moringa não é apenas este objeto de tal formato, feito de tal material, ele é algo com capacidade para reter e despejar. Nela, como no vinho, está presente também o céu e a terra (a água vem da terra, atravessa as rochas, recebe do céu a chuva e o orvalho). O vinho é também bebida do sacrifício, da oferenda, nele deuses e mortais permanecem presentes. O ser da moringa (como do vinho) é esse *reunir*, que já não é apenas uma coisa (*Sache*) mas algo mais (um *Ding*). Na língua alemã, o termo *Sache* soa mais imediato e concreto que o termo *Ding*, ambos sinônimos de “coisa”. Como *Ding*, a coisa desdobra seu ser. Uma coisa como uma moringa reúne a um só tempo o céu, a terra, os deuses e os mortais, sendo que cada um dos quatro remete aos demais, ao Quadrupartido. Por exemplo, a terra alimenta, cercando com sua proteção a água, a rocha, a planta e o animal. O céu são as estações, o sol, a lua e através disso liga-se aos quatro e assim por diante. [Ver, para isso, Heidegger, 1954, p. 194ss]

A “nova harmonia” de Whitehead não exclui dissonâncias. “Negociando com ‘antíteses’ ou ‘autocontradições aparentes’, o Deus de Whitehead nem seleciona entre possibilidades alternativas, à maneira da divindade de Leibniz, nem ‘supera’ as oposições na direção de uma unidade mais alta, autorreflexiva e autodiferenciadora, à maneira do Absoluto de Hegel. Antes, o Deus de Whitehead opera ‘uma virada do pensamento que converte a oposição em contraste [Shaviri, 2012, p. 26]. Onde o Deus de Leibniz seleciona ‘o melhor dos mundos possíveis’ excluindo impossibilidades, o Deus de Whitehead afirma, sem preferências ou restrições, a ‘multiplicidade discordante das coisas atuais’” [idem, ibidem]

Rosto como mundo possível. “O rosto do outro não ganha a palma da ambiguidade, diferentemente do nosso corpo, mas [a palma] da dupla especialização, a mais extrema, é o objeto por excelência e é também a expressão de um mundo possível, um mundo em uníssono no qual realizamos o devir [Stengers, 2002, p. 100]

Entidade como um estado e um desejo. Didier Debaise diz: “L’entité était à la fois sujet et superject, état et visée...”. A palavra *visée* que dizer “ato de dirigir a vista, o olhar, a uma meta”. No sentido figurado, *visée* pode ser a direção do espírito a uma meta, a um objetivo que se propõe, portanto, também: ambição, desejo, intenção. [Cf. Dicionário Petit Robert].

Resumo básico do processo, para Whitehead. “L’être est le devenir. Mais comment opère le devenir? C’est une opération que Whitehead appelle de *préhension* : «l’essence d’une entité actuelle consiste seulement en ce qu’elle est une chose qui préhende » [PR,100]. Elle s’approprie, durant ce processus, l’ensemble des autres entités actuelles déjà existantes; elle les fait siennes, les incorpore. Celles-ci deviennent alors *ses* données ou *ses* composantes, le matériau dont la nouvelle entité est faite. C’est l’appropriation continue « du mort [les anciennes entités actuelles] par le vivant [la nouvelle entité actuelle] » [PR,41]. La nouveauté intègre les existences anciennes. Au terme de ce processus d’intégration, l’entité est « reliée de manière parfaitement définie à chaque élément de l’univers » [PR,100]; elle atteint sa satisfaction qui est aussi la fin du processus, la fin de son devenir. Elle est à ce moment pleinement réalisée, intégrant tout ce qui existe, transformant l’univers en élément de sa «propre constitution interne réelle». L’entité est alors «à la fois l’être-ensemble de la pluralité d’entités qu’elle trouve, et l’une des entités actuelles au sein de la ‘pluralité ‘disjonctive qu’elle laisse; c’est une nouvelle entité, disjonctivement parmi la pluralité des entités qu’elles synthétise. Plusieurs entités deviennent une, et il y a une entité en plus » [PR,73]. Les « actes de devenir » ne cessent de s’ajouter les uns aux autres. Rien ne disparaît dans l’univers, tout est conservé; les existences anciennes sont engagées à l’intérieur de nouveaux devenir dont elles sont les matériaux [Debaise, 2007, 26-27];

Sobre os usos do sentir. Segundo o Dicionário Petit Robert, o verbo francês *sentir* pode ser traduzido como: (1) ter sensação, percepção de um objeto; perceber, notar; se dar conta; adivinhar, pressentir; apreciar, gostar; provar; (2) cheirar, feder; indicar, sugerir; se sentir no ar que...; (3) se dar conta, ter a impressão, se ver como.

Sobre as quatro causas em Aristóteles. A causa *material* são os ingredientes fundamentais que constituem o mundo. A causa *formal* é a forma que a coisa toma em oposição à matéria inicial, ainda sem forma. Causa *eficiente* tem a ver com movimento e repouso. Trata-se da passagem de algo que está em potência para a situação “em ato”. Mas, para isso, é preciso que haja a intervenção de uma forma externa, sua causa eficiente, que opera essa transformação. Por fim, causa *final* relaciona-se com a utilidade e responde à pergunta: para que isso serve ou se a coisa tendeu seu objetivo.

4. A fenomenologia

Para Kant, o sujeito estético não compreende nem legisla, apenas sente e responde. Ele não impõe suas formas. Antes, ele é *informado* pelo mundo externo. Conforme Wallace Stevenes, “o mundo preenche o ser antes que a mente possa pensar” [citado por Shaviro, 2012, p. 13]. Logo, ele é contemplativo. Meio pensa, meio é pensado. Algo entre a voz passiva e a voz ativa. “Voz do meio”, diz Shaviro. Para Kant, ele cita, “nós nos detemos em nossa contemplação do belo porque essa contemplação reforça-se e reproduz-se a si mesma” [Kant, 1987, p. 68]. Shaviro chama a isso “autoafecção curto-circuito”: o sujeito contemplado perpetuando-se em e para o sujeito contemplante. Ele só subsiste “na medida em que ressoa com os sentimentos inspirados por aquele objeto”. Ele é autoafectado pelo *datum* que nele entra [Shaviro, idem].

A preocupação de uma fenomenologia whiteheadiana é identificar *o quê* aprendemos do mundo e *como* o aprendemos. Talvez ele pudesse ampliar seu escopo se perguntando “que transformações esses *data* provocam e mim?”, e assim chegaríamos a um interessante diálogo com o metáporo. Mas ele parece se esquivar disso, ao afirmar que “não nos é solicitado nos pronunciarmos *sobre a relação psicológica de sujeitos com objetos* ou sobre o estatuto de cada um deles no reino do real” [Debaise, 2007, p. 31: CN, p. 67]. Mas, efetivamente, não se trata apenas de uma “relação psicológica” mas de um estar no mundo continuamente alterado pela vivência de preensões externas. Ou seja, a questão é antes filosófica e remete diretamente ao fenômeno da comunicação, do qual, contudo, ele se esquivava.

A preocupação de Whitehead é a de que a epistemologia não caia em uma ontologia, a saber, na busca da resposta ao “o que é isso?”, “o que isso quer dizer?”. Três são os momentos desse processo. Inicialmente, há a experiência da preensão: o sujeito preende. Depois, considera-se o *datum*; sua conveniência (ou não) em provocar o nascimento da preensão; é preciso que nós tenhamos um interesse pragmático nele. Por fim, a forma subjetiva, a tonalidade afetiva que lhe atribuo, o que determina a eficácia da preensão no momento da experiência; o fato de incorporá-lo como “fato obstinado”, ao qual não posso fugir [Debaise 2007, p. 47: AI, p. 231]. No processo, há sempre uma margem de indeterminação, um espaço para “decisão” com relação a “*como aquele sujeito sente um datum objetivo*” [Shaviro, 2012, p. 55,

grifo nosso]. Esse é o objeto da *nossa* fenomenologia da percepção, a saber, a da Nova Teoria da Comunicação.

Vista da perspectiva convencional, nenhum dos três passos tem a ver com a percepção. O sujeito que realiza a experiência, que preende, é a “nova entidade atual”; o dado, o fato preendido, é a “antiga entidade atual”. O terceiro momento, o da maneira pela qual a nova entidade integra a antiga é o objeto desta fenomenologia whiteheadiana.

Se fôssemos utilizá-la para estudos comunicacionais, sua fenomenologia se concentraria em passos similares à nossa. Ela se voltaria a observar um objeto externo, a ver até que ponto ele provoca em nós, enquanto observadores, um interesse pragmático, e, no final, o incorporaríamos simplesmente. No nosso caso, é diferente. Nós não incorporamos nada. Tentamos verificar sua capacidade comunicativa, quer dizer, se ele, enquanto acontecimento, poderia provocar em nós – ou nos demais que da cena participassem – um efeito de ruptura, quebra de padrões e constituição de sentido, tornando-o diferente dos fatos triviais não comunicacionais, que atuam apenas para nos abastecer com novas informações do mesmo.

Isabelle Stengers menciona outros três elementos da captura do espírito pela natureza: a duração presente (o quando), o evento percipiente (o onde) e o que faz o acontecimento ser discernido (o como). Tempo, espaço e forma. O fato discernido é aquilo do qual tenho experiência na percepção. A atividade, diz ela, começa quando, por uma razão ou outra, eu me interessar por aquilo que eu seleciono [Stengers, 2002, p. 134]. (Não fica claro, em seu argumento, por que motivo “selecionar” já não é se interessar). Stengers dá um exemplo banal: “Eu sei, que se for à minha janela, eu verei que aqueles que estão rindo continuam sua conversa, ou se distanciam, e eu sei que se eu estivesse à janela dois minutos atrás, teria assistido seu encontro. De tudo isso, eu tenho a experiência pela percepção de sua risada. Isso acontece porque, ademais, eles não me causam um sobressalto, como o teria se ouvisse um rangido de freios desesperados: um dia ou outro, um desses loucos matará não um gato mas uma criança” [Stengers, 2002, p. 60]. Pessoas rindo lá fora são sinais. Se eu for à janela ver, já se tornam informação. Eu seleciono este ato e só o faço porque atrai meu interesse. Um sobressalto causado por uma breca será um novo sinal que atrairá ainda mais minha atenção. Daí, cairíamos fatalmente em *nossa* noção de informação: aquilo que eu capturo do

conjunto de sinalizações (Whitehead diria o conjunto dos *data*) às quais sou submetido pelo mundo externo.

Uma coisa é a natureza, chamada de “discernável”, outra, o discernido, aquilo que nós apreendemos. Um acontecimento por nós discernido está ligado a outros acontecimentos, é um “termo” no seio da estrutura maior. Além dele, há o “fato geral completo”, o discernível, que compreende o discernido. Quando se diz que um certo dado “declara”, está se querendo dizer que essa declaração é feita a nós, uma nossa leitura dela dá à significação do acontecimento – que está ligada a outros acontecimentos - uma dimensão subjetiva. O espírito cogniscente seria o responsável por essa significação. Mas há outra leitura possível. Ela é fornecida pelo todo. Nesse caso, o verbo *disclose* [revelar, divulgar] se ligaria à ideia de que aí alguma coisa é revelada na experiência além das próprias palavras e das coisas [Stengers, 2002, p. 61]. Adentramos, assim, ao campo do extralinguístico, das formas expressivas que se realizam pela vivência de todo o fenômeno, no campo do sutil, do discreto, do sensitivo. Ou, visto de outra perspectiva, a presença do incorpóreo dos estoicos.

Para a leitura whiteheadiana de Isabelle Stengers, somos cativados pela aparente simplicidade do presente, do que estamos vivendo como “agora”. E essa ilusão é ampliada com estados alterados de consciência (intoxicação, haxixe, etc.) [Stengers 2002, p. 77]. De qualquer forma, intoxicados ou não, nossa sensação subjetiva de tempo permanece a mesma. Há um *presente especioso* (cf. William James, “de bela aparência, que parece verdadeiro mas não é”), em que tudo parece normal, a duração é estendida, e a série de acontecimentos sucessivos suscetíveis de serem separados aparecem de modo indiviso. Um número de presentes sucessivos cresce no mesmo episódio. É como se a duração retivesse, nela mesma, a passagem da natureza, diz Stengers [2002, p. 75]. Mas, com isso, “ficamos na lâmina de uma faca” e não na sela sobre a qual veríamos as duas dimensões do tempo [idem].

O presente especioso não parece ser igual à crítica que empreende Bergson ao falar do “processo cinematográfico” de nosso pensamento. Parecem, ao contrário, se oporem. Bergson reclama que ao vermos fatos encadeados, os interpretamos como desconectados: em lugar de nos atermos ao agitar do caleidoscópio, preferimos parar nas figuras que se formam. O presente estendido, especioso, realizaria o contrário. Como nas formas de estados

alterados de consciência, “esticamos” o presente, o vivenciamos de forma expandida. Seria como que uma deturpação da própria duração. Mas a contradição parece em verdade aparente. Pois, o deter-se no presente paralisa o movimento, a sequência inevitável do devir, igual ao mecanismo cinematográfico. Ambas são reações contra a inexorabilidade da mudança.

Datum ou dado é o que é apreendido por uma entidade atual, aquilo que é o objeto de seu sentir. Ele é tanto o material da entidade atual quanto o que orienta a criatividade dessa entidade. Por exemplo, é um sinal físico de luz, ao mesmo tempo que a sensação de frescor de um novo dia que nasce. Entidades atuais são regidas pelos *data*. Estes impõem os limites ao sentir, que não poderão ser transgredidos.

Vimos acima que no final do processo de concrecência, a entidade atual, atingindo sua satisfação, morre ou “torna-se disjunta”. A disjunção é o destino dos devires. A entidade atual, não mais animada pela vida de uma “meta subjetiva”, que a levava – enquanto superjecto - para além dela mesma, se disjunta. Mas a morte está longe de ser desaparecimento. Objetivamente, as entidades atuais são imortais. Ela morre como “sujeito do devir”, mas, enquanto objeto, enquanto *datum*, ela adquire imortalidade. A passagem de sujeito a objeto é o acesso à forma imortal [Debaise, 2007, p. 39]. Mas, mesmo essa imortalidade não significa que ela tenha duração infinita, como supõe o pensamento metafísico, mas o fato de poder ser sempre retomada.

O que morre, para a percepção, é o mundo do revelado na apresentação imediata, aquele que brilha com nuances, “fugitivas, intrinsecamente desprovidas de significação” [Idem, p. 40]. O que permanece é o mundo revelado pela força externa de uma causa eficiente, que torna potência em ato, que atrela uma coisa à coisa seguinte, em que cada evento ressoa sua individualidade sobre as etapas do devir [Idem].

Detalhamento

Um agente aduaneiro vê um passageiro suspeito. É em outro nível que ele percebe a fraude. “O agente da aduana discerne - é seu trabalho - o viajante enquanto eventual portador de mercadorias suscetíveis de serem taxadas, mas ele sabe, também, que quanto ele faz sua pergunta, a declaração que ele antecipa não definirá o viajante

[dessa maneira]. O que ele deve discernir poderia, aliás, e poderá – logo que o viajante fraudulento se juntar à sua família ou a seus cúmplices – se declarar por meio de uma modalidade muito diferente: [com um] “Ufa!...”. O acontecimento aqui é a chegada do viajante. Ele é discernido como “agente vê chegando um passageiro que pode ter qualquer coisa a declarar”. Esse acontecimento, contudo, está ligado a outros acontecimentos que não se declaram, a não ser no modo discernível [Stengers, 2002, p. 61-61].

5. Entidades atuais, objetos eternos e acontecimentos

Gilles Deleuze chamava de singularidade aquilo que seria pré-individual, não pessoal, a-conceitual. É um neutro. Para Shaviro é o ponto de inflexão ou de transformação contínua [2012, p. 19]. Algo parecido é o conceito de *entidade atual* para Whitehead: individualidade nua à qual os procedimentos do pensamento determinam secundariamente as propriedades e as relações [Stengers, 2002, p. 58]. Cada entidade atual cria-se a si mesma por um processo de decisão, aceitando uns dados, rejeitando outros, selecionando diversas potencialidades oferecidas pelos objetos eternos.

Em Whitehead, a entidade atual não tem determinação própria. Sua determinação é dada pela forma como a potencialidade de um objeto eterno ingressa nela. Entidades atuais são “coisas que preendem”. Elas se apropriam do conjunto de outras entidades atuais já existentes e as fazem suas, as incorporam [Debaise, 2007, p. 26-27: PR, p. 100; PR: p. 342], e isso passa a ser “seus dados”. Por surgirem a partir dos dados, elas são “experiências em ato”. Elas herdam dados de ocasiões passadas mas sempre introduzem algo de novo no mundo.

As entidades atuais podem ser formais e objetivas. O sol que está no céu é o sol *formal* mas o que existe no entendimento, enquanto ideia percebida, é o sol *objetivo*. Quando têm uma existência própria, uma significação por si mesma, elas são formais; já, quando têm uma existência externa, quando preendidas por outras entidades, elas são objetivas [Debaise, 2007, p. 64]. A diferença entre formal e objetiva tem a ver com a perspectiva, a partir dela ou em direção a ela. Por exemplo, uma entidade observando-se a si mesma, praticando o gozo de seu próprio modo de ser, sendo sua apreensão de tudo que existe, é *self-enjoyment*, realidade formal; já, sua existência no interior de outra é objetivação, realidade objetiva [idem]. A

primeira, realidade formal, constitui-se de uma vez por todas, é inalterável. Já, a segunda, a objetiva, está continuamente engajada em novos processos [idem].

Satisfação e *self-enjoyment* referem-se a entidades atuais, a atos do devir; evidenciam que todo devir está ligado a uma intensidade. A entidade atual “enche-se de mundo” (processo de intensificação), e, no fim, integra-se a ele [Debaise, 2007, p. 68-69]; mas isso não se aplica a uma planta, equívoco de Deleuze, assinalado por Shaviro, pois a planta canta a glória de Deus preenchendo-se dela mesma mas não é uma entidade atual mas uma “sociedade”, um acontecimento[idem]. Vejamos isso melhor.

6. Acontecimento

Uma pessoa é esmagada no porto de Chelsea. O obelisco de Cleópatra está no porto de Charing Cross e eu me encontro com ele. No espectro solar há nuvens escuras. Em todos os três casos trata-se de *acontecimentos* para Whitehead. Também pedras, pirâmides, rios são acontecimentos. A diferença é que, no primeiro, há dados determinados: um lugar, um horário, uma característica; nos outros, não.

Acontecimento é um “estar junto”, é um *nexus* de ocasiões (ou entidades) atuais, contíguas no espaço e no tempo, interrelacionadas em alguma forma determinada num quantum extensivo [Shaviro, 2012, p. 18]. Nenhum acontecimento se dá isoladamente. Nele, as entidades atuais se associam num processo do tornar-se, que define o próprio nexu. São condensações e determinações da *passagem da natureza*, isto é, do tipo de percepção que vai além do que podemos perceber, que é mais vasta, mais ampla, espécie de horizonte que ultrapassa o objeto de nossa atenção [Debaise, 2007, p. 30]. Essas condensações são, do ponto de vista da percepção, como os “dados imediatos da consciência”, de Bergson: fatores originários. Originários porque vinculados à experiência, à percepção.

O processo do tornar-se, a relação com o tempo torna as entidades atuais continuamente moventes. É aqui que Whitehead refuta a ontologia pelo fato de esta generalizar a percepção visual e valorizar a permanência das coisas. O ser para a ontologia é o ser percebido em sua apresentação imediata, a saber, o ser da presença aqui e agora, imagem projetada de uma

experiência perceptiva específica [Debaise, 2007, p. 38]. Em contraposição, o ser em Whitehead é um ser da passagem, do movimento, do devir e... da permanência [Idem, p. 30] (Mais uma vez, aqui, os ecos da realização hegeliana do Espírito, ou, se se quiser, do igualmente hegeliano “fim da semiose”, de Peirce). Mesmo assim, Whitehead usa-se da categoria bergsoniana de duração. O mundo se constitui como uma corrente ininterrupta de acontecimentos que podem ser seccionados em eventos terminados [Idem, p. 34].

A continuidade é sempre produzida. E provisória. Nada chega ao tornar-se de uma vez para sempre. Os objetos se recriam e se renovam a si mesmos. A consciência reduz-se à sua forma mínima, de “consciência sensível” [Debaise, 2007, p. 30]

Uma ocasião atual não é um acontecimento, pois este último está associado a um processo contínuo, ele faz parte de desenvolvimentos maiores e sua identidade é variável. Já, a entidade ou ocasião atual é todo o inverso disso: nela, em vez de processos lentos tem-se viradas bruscas, preensões avulsas e há uma fixação de sua identidade no devir. Acontecimentos têm extensão e podem ser seccionados, entidades atuais são “preensões sem partes”, sua identidade é fixa.

Whitehead tem também uma definição própria para a palavra *sociedade*. Sociedade pode ser vista como uma forma de organização ou reagrupamento das entidades atuais, quando não são vistas como acontecimento. Em verdade, enquanto “sociedade estruturada”, trata-se mais de um “ambiente” onde as sociedades subordinadas negociam sua existência [Debaise, 2007, p. 35]. Sociedade é uma união de entidades atuais que não ocorre apenas por contiguidade mas pelo fato de todos os elementos herdarem algo comum. São autossustentáveis e são tidas como “coisas que persistem”, como, por exemplo, uma pedra, uma célula, um corpo, que parecem simples mas que, na verdade, são complexas.

A relação entre sociedades e *nexus* é uma relação de magnitude. *Nexus* é a primeira forma de ordem social surgida das entidades atuais. É ainda um reagrupamento, mas condição de existência das sociedades. No reagrupamento há preensões mútuas, de formas variadas. Já, as sociedades implicam, além da herança de um passado comum, uma nova composição, a ordem [Debaise, 2007, p. 71]. Indivíduos são, nesse contexto, *personagens* que representam

papeis e operações repetidas, que praticam uma herança comum em momentos específicos de sua história. Trata-se daquilo que se chamou identidade de uma pedra, uma rocha, uma célula ou uma pessoa.

7. *Objetos eternos*

Não se pode encontrar o vermelho fora dos objetos vermelhos. As cores, as sensações táteis da matéria (lisura, rugosidade), as formas (o cubo, a circunferência), os números, os traços de caráter (bravura, covardia), a carga elétrica, a atração gravitacional são todos objetos eternos. Eles próprios não dizem nada sobre sua ingressão nas entidades atuais; é a existência deles nelas que os justifica. (*Ingressão* é o modo como uma potencialidade de um objeto eterno se realiza numa entidade atual, contribuindo ao caráter definido desta).

Eles funcionam como elementos de potencialização para o processo do tornar-se dos elementos atuais. Eles provêm as qualidades necessárias, as relações que entram nesses objetos: “um objeto eterno *só tem existência pela sua inserção no interior de uma entidade atual*” [Debaise, 2007, p. 41-42], ele só pode ser encontrado dentro da experiência ao ser sentido ou selecionado pelas ocasiões atuais [Shaviro, 2012, p. 39]; na forma de ingressão, ele se introduz e torna-se elemento na existência da entidade [Debaise, 2007, p. 41-42]. São como “advérbios”, o “como” de sua manifestação. Da mesma forma que para os estoicos, um objeto atual só se torna temporal sofrendo a participação das coisas eternas. Há duas séries – objetos eternos e elementos atuais - que são mediadas por algo que combina (a) atualização do que é temporal e (b) intemporalidade do que é potencial. Oferecendo-se para atualizar e determinar as entidades atuais que os selecionam, esses objetos representam o conceito estoico da “quase-causa” [Shaviro, 2012, p. 42].

8. *Sobre a percepção*

O conceito whiteheadiano de percepção aproxima-se dos de James, Bergson e Husserl. Percepção é uma concrecência de sensações [Debaise, 2007, p. 12] e a percepção humana, um tipo de apreensão. Há duas formas de percepção: a apresentação imediata e a da causalidade eficiente. No primeiro caso, percebe-se o mundo “tal como ele se apresenta”,

as sensações imediatas são projetadas no universo. Esse tipo de percepção foi visto, no passado, como o único modo de percepção [Idem, p. 36-37], a percepção sensível, experiência do mundo vivido no instante, sem espessura temporal, mundo como tela para um espectador desencarnado [idem, p. 37]. Sentem-se qualidades: cores, sons, sabores. Era do solipsismo. Corpo atual percebendo coisas atuais.

Aqui cabe uma distinção entre diferentes figuras do tempo. “Ao mesmo tempo” não é igual a “no mesmo instante”. Simultaneidade é diferente de instantaneidade [CN, p. 56/75]. Instante tem a ver com tempo contínuo, decomponível numa sucessão infinita de instantes. Trata-se do tempo abstrato de Bergson. Diz Whitehead, que a experiência sensível só vê a natureza em um instante (presente especioso, visto atrás), mas, o que a experiência sensível fornece ao conhecimento é a natureza durante um período. O que a experiência declara, complementa Stengers, é uma coisa diferente do instante, ela é vinculada à simultaneidade; trata-se de algo do qual temos experiência na percepção da natureza, que se torna algo discernível no “agora”. Nos termos dele, é “uma fatia concreta da natureza, limitada pela simultaneidade, que é um fator essencial declarado pela experiência sensível” [Stengers, 2002, p. 66-67: CN, 53/73].

Em Merleau-Ponty, a coincidência de linhas intencionais permite a criação de um sentido, é o “agora” da rede de intenções. Da mesma forma, Montaigne falava, no final de seus *Ensaíos*, que viver o momento se opõe a “viver o presente”. A vida, para ele, não deve ser uma travessia. Estica-se o instante para torná-lo extensível [Jullien, 2004, p. 122].

9. Apreciação estética

Em princípio, não há o belo. A beleza não é propriedade da flor. O sujeito não conhece a beleza do objeto, ele o sente sem conhecê-lo. Em verdade, uma flor se adequa à forma como nós a apreendemos, da mesma maneira que a orquídea se adapta à forma como a vespa a apreende [Shaviro, 2012, p. 2-3]. A beleza surge quando eu encontro a flor, mas eu não posso afastar sua alteridade, pois é ela que “realiza” a beleza da flor, da mesma forma que é a alteridade que viabiliza a comunicação em Emmanuel Levinas. Alteridade como algo que me

provoca, me põe em xeque e, por isso, me invade promovendo as alterações em mim. Se eu afasto a alteridade, “não acharia mais a flor bela, apenas útil” [idem, p. 4-5].

No estudo da percepção do objeto belo, Whitehead não se interessa pelo próprio objeto. Ele não diz respeito a ele. O que lhe interessa, de fato, é saber *como este objeto o afeta* [idem, p. 5, grifo nosso]. Na apreciação do fenômeno do belo, a comunicação não une aqueles que dela partilham. Encontramos aí um conceito de comunicação, na verdadeira acepção desse termo, em sua forma mais radical, como “comunicabilidade sem conteúdo” [Shaviro, 2012, idem]. Nesta passagem, contudo, Shaviro está falando da estética kantiana. Kant não se ocupa muito disso, a acha equivalente à paixão, um sentimento “gratuito, livre, independente de minhas necessidades”. Ora, mas é aí que está exatamente sua força para arrebatá-nos de nossa indiferença diante do mundo. Seguramente, não se pode pôr no mesmo plano paixão e comunicação, apesar de ambas terem uma relação, senão estética, pelo menos fortemente associada às formas de sentir o outro e o mundo.

Se formos ouvir o que tem a dizer Levinas da paixão, saberemos que entre paixão e comunicação há um abismo, visto que, apesar de partirem dos mesmos pressupostos - impacto diante do inesperado, do estranho, do surpreendente; minha abertura a essa nova experiência; capacidade de ela interferir e minhas sensações, meus desejos, minha vida – a meta final da paixão é a fusão dos seres, seu amalgamento recíproco, e a ruptura com a sociedade maior criando a “sociedade de dois”. Nada mais estranho à comunicação, que não pretende fusão, apropriação, negação de si ou do outro mas apenas uma experiência com o outro que jamais conhecerei e que poderá sempre me provocar um reordenamento de mim, um nova constituição de sentido.

10. Whitehead e a Nova Teoria

Em síntese, se colocarmos a questão - “em que Whitehead efetivamente confirma ou se opõe ao nosso conceito de comunicação?” -, a resposta será mais no sentido de uma convergência do que da divergência.

A noção whiteheadiana de processo supõe que as entidades atuais preendem os *data*, e estes passem a fazer parte delas. Para nosso conceito de comunicação, os *data* podem ser apreendidos mas somente enquanto informação. A comunicação, ao contrário, mantém intocada a alteridade do outro, eu não a incorporo em mim, ele permanece estranho e é isso que promove minha recomposição, minha reordenação a partir dessa confrontação com o outro.

Em segundo lugar, a filosofia do organismo destaca como fato importante saber *o que* apreendemos e *como* isso se dá. Nossa proposta procura ir mais além, querendo conhecer também as transformações promovidas por esse entrechoque de entidades atuais e dados nos atos sucessivos dos sujeitos e dos superjectos.

Há, além disso, terceiro ponto, uma grande divergência entre os conceitos de acontecimento e processo. Se formos seguir a concepção de realização do Espírito Absoluto, em Hegel, onde se diz que termina a dialética e que “a história acaba”, poderemos tender erroneamente a achar que também em Whitehead há um ponto final, uma morte real, que seria seu momento de “satisfação integral determinada”. Apesar de a entidade atual morrer, sua morte será sempre relativa, pois sobrevive como *datum* em outras entidades atuais. Assim, sua fórmula movimento-devir-permanência poderia ser melhor compreendida como movimento-devir-reapropriação infinita.

A questão é que, diferente de Hegel, o objeto, uma vez chegada sua “realização”, sofre uma reapropriação, tornando-se dado para outras entidades atuais. O que Whitehead não considerou é que há uma diferença radical entre vida biológica e vida cultural. A vida biológica termina, o ser morre, seu corpo se decompõe, não resta mais nada. Jamais será um *datum* para outra entidade atual, pois desaparece sem deixar vestígios. Suas obras, contudo, não morrem, sobrevivem a ele e passam a fazer parte de novas entidades atuais, tornando-se, elas sim, seres culturais *com vida*.

Apesar dessas divergências, as proximidades de Whitehead com a Nova Teoria são em maior número. Em primeiro lugar, Whitehead dá mais ênfase ao afeto do que à cognição. Essa precedência é compartilhada por nós, ao sugerirmos que comunicação é antes de tudo um

fato estético e é pela estética que se dão as mudanças nas entidades atuais, que somos. O termo “comunicabilidade sem conteúdo” ou “comunicabilidade sem consenso”, de Shaviro, é, nesse caso, perfeito, tanto para apreciação estética, quando para definir a própria comunicação. A comunicação é algo que me abate, que me seduz, que toma posse de mim sem que eu o tivesse autorizado. O consenso ocorre na minha busca da informação, não da comunicação, que é, por natureza, dissonante do que penso e sinto.

Shaviro fala do “perturbadoramente belo”, do fato de a arte ter condição de mexer com nossos estados de alma pela sua própria existência. Para Whitehead, não é a obra que faz isso, nem mesmo a beleza de uma flor, de uma paisagem, de uma cena ou de uma melodia especialmente tocante. Essas coisas, para ele, não são nada, pois quem produz o belo somos nós. O poeta, diz ele, de fato, louva-se a si mesmo. Nisso há uma aproximação a Martin Buber, para quem a obra de arte é uma aparição que surge diante de seu fruidor, exigindo-lhe um *poder eficaz*. É o homem que a realiza: se ele profere a palavra-princípio Eu-Tu, brotará a força eficaz e surgirá a obra.

Em segundo lugar, o procedimento de estudo e investigação da filosofia do organismo é constituído a partir do interesse em *encontrar* as ocorrências, não há necessidade de querer *compreendê-las*. (Menos ainda, é claro, *explicá-las*). E como ele procede nesse empenho? Sua fórmula é a de despertar o pensamento nos estudantes (Buber diria: “despertar a crisálida”), fazê-los sair do caminho regulado e instituído, provocar o mal-estar, ou, como diz Isabelle Stengers, embrenhar-se numa “aventura estranha”, que nos faz perder o chão.

Pois é essa sua qualidade, de nos arrancar de nossas certezas, de nossas posições assentadas e petrificadas. Seu “pensamento em tempo real” tem raízes kantianas, algo como o empirismo transcendental de Deleuze, em que se busca o atingimento da dimensão dos acontecimentos (na concepção deleuziana) e não dos simples fatos mas por meio do exercício do pensamento *no próprio tempo* em que este pensamento se dá (Kant).

Pensar dessa maneira, “pensar com Whitehead”, como diz o título do livro de Isabelle Stengers, supõe a adoção do movimento permanente, caro também a Bergson. O mundo não é o mesmo duas vezes, nenhuma experiência pode ser repetida, nenhuma vivência se compara com outra. Tudo só acontece uma única vez.

Em terceiro lugar, cabe destacar a importância, igualmente avessa à pesquisa positivista, de considerar a pertinência dos fatores que não são mensuráveis, visíveis, localizáveis mas que interferem no fenômeno. Uma natureza discernível permeia as relações humanas e seus entrecosques, assim como a dos objetos e de outras entidades atuais. Ela dá mostra de sua presença sem jamais estar presente de fato. Elementos “eternos” promovem sua ingressão nos processos e formam sua substância ativa. Há algo no belo, mas não no objeto em si, pois ele nada é. Interessa, antes, a forma como o objeto nos afeta, e, acima de tudo, como, por meio de todo esse processo, cria-se efetivamente, a cada momento, *o novo* nas relações que entidades atuais, objetos eternos, dados, preensões agem em conjunto atualizando o virtual.

Detalhamentos

Sobre o fim da semiose, em Peirce, ver meu ensaio “Os equívocos de Peirce”, em Marcondes Filho, 2004, Excurso 3.

Shaviro e a questão da paixão. “É por isso que a beleza é um engodo, dirigindo-me para fora de mim mesmo. A experiência estética é um tipo de *comunicação sem comunhão* ou *sem consenso*. Ela pode ser dividida ou mantida junto, mas sem juntar as partes que a dividem. Isso é assim porque ela é uma ‘comunicabilidade universal que não é, de fato, baseada num conceito’ (Kant, 1987, p. 79). Como pura comunicabilidade sem conteúdo, a beleza é, portanto, um puro efeito, divorciado de suas causas racionais e materiais. O pintor Francis Bacon transmite bem esta questão quando ele diz que em suas pinturas do ‘grito humano’, ele ‘pretendeu pintar o próprio grito mais do que o horror’ que ele provocava. As pinturas dos gritos de Bacon são perturbadoramente belas, tudo o que não há naquelas situações às quais eles se referem. Um bom sinônimo para o desinteresse estético de Kant pode ser a *paixão*. O escândalo da paixão é que ela é completamente gratuita: ela não tem fundo, nem ocasião própria. Nesse sentido, ela é inteiramente livre (apesar de eu não ser livre a esse respeito). Paixão não tem nada a ver com minhas necessidades atuais, deixa-me sozinho com meu autointeresse ou com o que é ‘bom para mim’. Não parece ser algo meu. Ela me move, me seduz, toma posse de mim [*It moves me, drives me, takes possession of me*], mas a coisa sempre permanece *fora* de mim, fora do meu controle. É algo supérfluo e suplementar, mesmo inescapável. Eu persigo minhas paixões sem considerar meus interesses e necessidades e mesmo em seu detrimento [Shaviro, 2012, p. 6-7, tradução minha]. Na nota 4, dessa mesma passagem ele diz: “a forma definitiva do desinteresse estético ou da paixão seria a assim chamada “síndrome de Stendhal”, no qual o encontro com uma bela obra de arte levaria ao desmaio e a alucinações. [idem]

O poeta louva-se a si mesmo. “a natureza se vê creditada daquilo que, em verdade, deveria ser reservado a nós mesmos: a rosa por seu perfume, o rouxinol por seu canto, o sol por seu brilho. Os poetas se enganam totalmente. Eles devem dirigir seus cantos a si mesmos e deveriam fazer odes de autocongratulação pelo esplendor do espírito humano. A natureza é um tema estúpido, destituído de sons, odores e cores, [feita] simplesmente de matéria que se apressa, sem fim, sem significação [Stengers, 2002, p. 54: SMW, 54/73-74].

Bibliografia da Parte III

- DEBAISE, Didier [2014]. *Vocabulaire Whitehead*. <http://www.academia.edu/229554/2007>, acesso março de 2014.
- HEIDEGGER, Martin [1954]. *Essais et conférences*. Paris, Gallimard, 1958.
- JULLIEN, François [2004]. *Do “tempo”. Elementos para uma filosofia do viver*. Tradução de Maria das Graças de Souza. São Paulo: Discurso, 2004.
- KANT, Immanuel. [1987]. *Critique of Judgement*,. Transl. Werner Pluhar, Indianapolis, Hackett
- MARCONDES FILHO, Ciro [2004]. *O escavador de silêncios*. São Paulo, Paulus, 2004.
- MARCONDES FILHO, Ciro [2014]. *Das coisas que nos fazem pensar*. São Paulo, Ideias e Letras, 2014.
- SHAVIRO. Steven [2012]. *Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*. Cambridge (Mass), & London, MIT Press Edition, 2012.
- STENGERS, Isabelle. *Penser avec Whitehead. Une libre et sauvage création de concepts*. Paris, Seuil, 2002.
- WHITEHEAD, Alfred N. [1933]: *Adventures of Ideas* (Aventures d'idées) –
- WHITEHEAD, Alfred N. [1920]. *Concept of Nature* (Le concept de nature) – 1920, trad. fr. 1998.
- WHITEHEAD, Alfred N. [1926]. *Religion in the Making* – 1926
- WHITEHEAD, Alfred N. [1926]. *Science and the Modern World* (La science et le monde moderne) – 1926, trad. fr. 1994.
- WHITEHEAD, Alfred N. [1929/1978]. *Process and Reality*. New York, The free Press.
- WHITEHEAD, Alfred N. [1929]. *Process and Reality* (Procès et réalité) – 1929, trad. fr. 1995.

PARTE IV – DE REPENTE, DELEUZE CRUZA COM METÁFOROS

1. Da filosofia

O livro de Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é filosofia?* inicia-se separando a filosofia da contemplação, da reflexão e da comunicação [Deleuze & Guattari, 1991, p. 14-15]. Na primeira, os autores veem a necessidade de um afastamento da fenomenologia husserliana, em que um dos postulados mais conhecidos é a proposição de que a consciência deva recuar para aquém do engajamento “e ver o mundo como espetáculo”. Na segunda, uma recusa àquilo que, por exemplo, para Heidegger marca o que seria a filosofia e, para Kant, como sendo reflexão a consciência da relação entre de ideias dadas e nossas diferentes fontes de conhecimento. Por fim, a terceira, a comunicação, sugere um acerto de contas com Habermas.

E relação a este último, a argumentação dos pensadores franceses parece ser a mais débil, a menos estruturada. Segundo eles, “a filosofia tem horror a discussões” [p. 40-41]: “as discussões, o mínimo que se pode dizer, é que elas não fariam avançar o trabalho, já que os interlocutores nunca falam da mesma coisa” [p. 40-41]. Ou seja, de que não haveria a revisão de um conceito anteriormente formulado, dando-lhe uma nova versão... Quando um filósofo critica o outro, dizem eles, “é a partir de problemas e de um plano que não eram aqueles do outro” [idem].

Pode-se considerar esse ponto, como não considerá-lo. As alusões são vagas, imprecisas, eles não se preocupam em demarcar sobre o quê ou sobre quem estão falando. Filósofos, para eles, são a “chaga da filosofia”, pois falam só de si mesmos, criticam sem criar, contentam-se em defender “o que se evanesceu sem saber dar-lhe forças para retornar à vida” [idem, *ibidem*]. Numa alusão a Nietzsche, eles seriam “animados pelo ressentimento”.

Excluindo essas três negações, para Deleuze e Guattari, filosofar é criar conceitos. Por exemplo, o conceito de Revolução Francesa. Ele relaciona-se com seus componentes – Bastilha, queda da Monarquia, jacobinos, Napoleão - por meio de “zonas de vizinhança”, quer dizer, ela os “sobrevoa” [idem, p. 31-32]. É como para os antigos gregos, dizem eles,

em que o conceito seria antes “um pássaro-solilóquio-irônico que sobrevoava o campo de batalha das opiniões rivais aniquiladas” [idem, p. 14-15]. O conceito não pertence à coisa, antes está fora dela. É um tipo de incorpóreo, continuam eles, mesmo “se encarnando” nos corpos. O conceito da revolução não possui energia, é “mera intensidade”.

Depois de *Anti-Édipo*, conceitos, para Deleuze e Guattari, passaram a ser *ações* [Gil, 2008, p. 207]. “Na lógica de Deleuze e Guattari *é o movimento que define o conceito*. Ele é a instância que, no pensamento filosófico, pelo seu duplo e incessante movimento, deve ser considerado, antes de mais nada, como um dispositivo dinâmico e criador do dinamismo. *O conceito é movimento do pensamento*”. [Gil, 2008, p. 209, grifos nossos]; (...) “enquanto 'centro de vibrações', emissor e receptor de intensidades ou de partículas intensivas, o conceito é como uma coisa viva ou um ser vivo [Gil, 2008, p. 208].

Por exemplo, o conceito de pássaro. “O conceito de pássaro não está no seu gênero ou na sua espécie, mas na composição de suas posturas, das suas cores e dos seus cantos: qualquer coisa de indiscernível que é menos uma sinestesia do que uma sineidesia” [Deleuze & Guattari, 1991, p. 32]. É menos um “sentir junto”, planos sensoriais sentindo juntos, que *uma forma* junta, um aspecto, uma espécie, uma ideia que amarra todos os componentes. Diz Gil, que as posturas, as cores, os cantos do pássaro são seus componentes. Deles emanam intensidades, forças, que fazem mover o conceito [Gil, 2008, p. 205]

Além disso, continuam Deleuze e Guattari, o conceito *revela o acontecimento* [Deleuze & Guattari, 1991, p. 32], é algo relacionado a àquele tempo, àquele lugar, àquele circunstância: uma “heccidade”. “De repente, o acontecimento de Outrem, de um rosto...” [idem]. Atuando no sentido de revelar o acontecimento, o conceito irá se referir a um momento específico de uma coisa ou de um ser, não se confundindo com estes. Ele convocará algo novo. O conceito põe em pé um acontecimento que sobrevoa o vivido. Ele corta o acontecimento e o recorta à sua maneira [idem, p. 46]. Uma filosofia será tanto maior quanto mais importantes forem os acontecimentos que seus conceitos “convocam” [idem].

Numa rápida analogia com a filosofia estoica, o conceito seria o incorpóreo que se encarna

nos corpos, no confronto destes - por exemplo, os elementos constituintes da Revolução Francesa - que leva à efetivação de um fato social ou político. Desses fatos e das ocorrências num tempo determinado há a produção de um novo atributo nos corpos afetados, um acontecimento, a Revolução. É o conceito que a revela.

Sobre o plano de imanência

Conceitos relacionam-se com um *plano de imanência*. Enquanto os primeiros interferem na produção de acontecimentos, o segundo é o horizonte em que eles ocorrem. Digamos, é o que vem antes de tudo, o que precede a Revolução, o palco em que ela se instala, a atmosfera formada por ideais revolucionários, discursos inflamados, campanhas iluministas. Os conceitos “ladrilham” o plano, e este, como se fosse um deserto, espécie de suporte, é um meio onde eles se distribuem. O plano “assegura o ajuste dos conceitos com conexões sempre crescentes” [Deleuze & Guattari, 1991, p. 51-52], quando os conceitos asseguram o povoamento do plano. Um é máquina abstrata e os outros, peças dessa mesma máquina [idem, p. 75].

“Uma criança vive na imanência: quando brinca, ela é o avião que desloca e faz rodar no ar assobiando. (...) O devir-avião implica uma zona de indiscernibilidade entre a criança e o avião, em que qualquer coisa do avião se transfere à criança e qualquer coisa da criança se transfere ao avião. (...) Na dança, em particular nas danças em que se atinge o transe (como nos rituais de possessão ou no sufismo*), constrói-se um plano único de movimento que não é mais do que o plano de imanência: 'fusão do espírito com o corpo' (Cunningham), impregnação da consciência pelos movimentos do corpo, pertença de tudo e todos a uma mesma temporalidade (cósmica e não cronológica) [Gil, 2008, p. 211-212].

Plano de imanência é um *medium*. “É preciso que um 'meio' especial permita o movimento dos conceitos. Esse meio – que deve ser fluido para deixar circular os conceitos – é o plano da imanência [Gil, 2008, p. 212]. É algo que nos faz lembrar o conceito de *kbôra*, discutido por Derrida, como algo inacessível, impassível, “amorfo”. Termo aparentado com lugar,

* Sufismo é misticismo arábico-persa através do qual o espírito humano é visto como emanção do divino, ao qual deseja se integrar.

região, local e território, poderia encerrar a idéia de “receptáculo”, mas recebe múltiplas determinações, sem possuir de fato nenhuma como propriedade. Khôra é a soma daquilo que vem se inscrever sobre ele, ele não é assunto, nem suporte presente dessas determinações (Derrida, 1995, p.26). Estranho a qualquer definição, o termo estaria aberto entre o sensível e o inteligível, sem pertencer a nenhum deles, um espaço aparentemente vazio, sem ser exatamente “o vazio”; espécie de “espaço entre dois termos que não se vê mas que possibilita sua articulação”. Em *Timeu* já haveria um “precipício abissal”, um khôra, uma “abertura de um lugar ‘dentro’ do qual tudo viria ao mesmo tempo tomar lugar e se refletir” (Derrida, 1995, p. 32).

De constituição “pré-origenária, *antes* e fora de toda geração, khôra não tem sequer o sentido de um passado, de um presente passado” [idem, p. 69]. Trata-se de um cosmos de onde se extraem as figuras de receptáculo, molde, “mãe”, coisas que não são, apenas “parecem”, pois são “pré-origem”, inseguras, impuras, *não verdadeiras*, um discurso inferior à filosofia. Esta, ao contrário, diz Derrida, fala do pai, do filho, como se um engendrasse o outro. Para isso, este filósofo sugere voltar a uma pré-origem, voltar a um começo mais antigo que o começo, a um “nascimento do cosmos”, que remonte à necessidade. Essa necessidade, nem criadora nem criada, “tão virgem que não tem nem mais a figura de uma virgem”, está antes das oposições, precede e recebe o efeito, acolhe a imagem das oposições, a saber, a filosofia.

Em Deleuze e Guattari, o plano de imanência remete também à questão das epistemes. Aceitar um outro paradigma filosófico é considerar que se possa pensar de outra maneira, que se possa mudar de plano... Para os autores, pode-se desnudar o plano de imanência que um determinado filósofo instaurou, assim como os conceitos que ele criou [Deleuze & Guattari, 1991, p. 73]. Trata-se, para eles, de conjurar o caos. Produzir uma transcendência. Mas, ao mesmo tempo e paradoxalmente, combatê-la.

Por exemplo, a fenomenologia. O plano de imanência não comporta uma fenomenologia como a de Husserl, para quem - segundo os autores - do interior da imanência surge um elemento transcendente. Essa fenomenologia teria sido contaminada pelo universo judaico-cristão, que teria ocupado o lugar do Logos, onde o mundo englobante (Jaspers) seria o lugar de onde surgiria essa transcendência, assinalando que a transcendência libertaria e a

imanência (ou o solipsismo) aprisionaria. Uma libertação, portanto, acoplada a um plano outro, que não o vivencial imediato.

Em realidade, o grande mal-estar que Deleuze sente diante da fenomenologia é o fato de esta não se ocupar com o movimento e o devir. A posição de Husserl é a de simplesmente pleitear um modo de investigação e de conhecimento no qual o pesquisador mantém-se passivo, observando o espetáculo do mundo à sua volta. Para Husserl, não interessa se o mundo gira e se o observador se transforma a cada novo movimento do mundo. O problema, dizem Deleuze e Guattari, é que se o movimento é ignorado ou mesmo cessa, a transcendência desce e “se aproveita para ressurgir, erguer-se novamente, reassumir todo o seu relevo” [p. 63-64]. A primeira oposição contra a fenomenologia, portanto, está em sua inobservância do devir, da transformação e do movimento.

Mas haveria, para eles, uma transcendência “aceitável”, que seria aquela que considera que cada plano de imanência não deva ser o único, o absoluto, o definitivo, mas apenas aquele que toma conhecimento do caos e se propõe a ordená-lo, “reconstituindo o caos que devia conjurar. Dizem eles: você tem a escolha entre a transcendência e o caos...” [p. 68-69].

Tudo muda no Acontecimento

Em se tratando do acontecimento, este pode ser trabalhado de duas formas: como história ou como processo no qual nos instalamos. Segundo Charles Péguy, há duas maneiras de considerar um acontecimento: passando ao longo dele, recolhendo sua efetuação na história, ou remontando-se a ele, instalando-se nele, “como num devir” [Deleuze & Guattari, 1991, p. 143]. Essa passagem resume parte substantiva do pensamento de Deleuze, verdadeiro divisor de águas. Ela resume a oposição entre observar e agir, entre ser coadjuvante e ator principal, entre demarcar um tempo e envolver-se num devir.

Na história, dizem eles, pode ser que nada mude mas no acontecimento tudo muda “e nós mudamos no acontecimento”: “nada houve e estávamos num novo povo, num novo mundo, num novo homem” [idem]. É o caso da revolução. Seu sucesso, dizem Deleuze e Guattari, só reside nela mesma, nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que dá aos homens no

momento em que ocorre. Estes compõem “um monumento sempre em devir”. Para eles, a vitória de uma revolução é algo imanente e se dá nas ligações que cria entre os homens, “mesmo que estes não durem mais do que uma matéria em fusão e deem lugar rapidamente à divisão, à traição” [idem, p. 228].

Há ainda uma terceira figura, além dos conceitos e do plano de imanência, que é a dos *personagens conceituais*, intermediários entre o plano e o conceito. Seriam, por exemplo, Sócrates, Dionísio, Zaratustra. Os autores se referem ao Idiota, na acepção antiga grega, pessoa sem habilidade profissional, ou então, o cidadão privado, individual, que se aparta da vida política. São as figuras de fundamento da metafísica: Platão, com sua *República*, Descartes e as *Meditações*, Hegel e sua *Fenomenologia*, Kant e as *Críticas*.

O personagem conceitual é aquele que faz com que os conceitos se deduzam do plano, ele “provoca o incorpóreo”: ele cria conceitos sobre o plano, “como para traçar o próprio plano, mas as duas operações não se confundem no personagem, que se apresenta ele mesmo como um operador distinto” [Deleuze & Guattari, 1991, p. 99]. Figura por eles mesmos considerada “misteriosa”, com existência fluida, esse personagem parece vir preencher um vácuo costumeiramente denunciado no modo de pensar dos filósofos em questão, a saber, a ausência de qualquer ação individual dos atores, sempre tida como “agenciamentos”, própria do estruturalismo, mas que se depara com o incômodo surgimento de figuras humanas que sobressaem dessa formatação impessoal.

2. Da ciência

Se a filosofia trabalha com um plano de imanência (ou contingência), a ciência opera com um plano de referência: ela congela, desacelera, fixa. Sua operação não é com conceitos mas com *functivos*, que são os limites que se estabelecem para os fenômenos e processos estudados; e que são as variáveis que se estipulam para os mesmos. Eles acreditam que a intenção da ciência - de uniformizar os processos observados e estudados, de universalizar, de ir em busca de uma lei única - tenda a convergi-la mais para a religião do que para a filosofia [Deleuze & Guattari, 1991, p. 161]. Não obstante, ciência não se confunde inteiramente com a religião. A transcendência dilui-se na referência, a figura não pode ter seu uso absoluto, infinito [p.

161-162].

Da mesma forma, ciência separa-se da filosofia. Função não é conceito. No caso deste último, as variações são inseparáveis, amarradas todas num só e mesmo acontecimento. Institui-se aí uma “razão contingente”. Já, a independência das variáveis pertence à função; acima dela encontramos uma “razão necessária” [p. 162].

Quadro 3

	Filosofia	Ciência
Instâncias	pertencimentos a conceitos	séries de functivos
Sistemas-suporte	plano de imanência	plano de referência
Quanto às variáveis	variáveis inseparáveis	variáveis independentes
Quando aos agentes	personagens conceituais enquanto <i>sensibilia</i> * filosóficos, percebem e sentem os conceitos	observadores parciais (não subjetivos): pela percepções ou afecções qualificam um estado de coisas
Modo de proceder	extrai, por conceitos, do estado de coisas, um acontecimento consistente	atualiza, por funções, o acontecimento num estado de coisas
Modelos gregos	Os estoicos: há uma diferença entre estados de coisas ou misturas de corpos (onde se atualiza o acontecimento) e os incorpóreos (espécie de “fumaça” dos estados de coisas)	Os pré-socráticos: física como “teoria das misturas e de seus diferentes tipos”

[Tabela construída conforme indicações das páginas anteriores]

**Sensibilia*: Placa fotográfica, câmera, espelho que captam o que ninguém está lá para ver; elas fazem flamejar os *sensibilia* não sentidos [citando Austin, 1962].

A questão que se coloca, então, é se há conciliação possível entre os conceitos lógico-científicos da ciência e os conceitos filosófico-fenomenológicos da filosofia. Para tanto, Deleuze e Guattari sugerem uma “terceira zona”, autônoma, a dos *conceitos não científicos*, “que suportamos em doses homeopáticas” [p. 185-186]. Poderíamos ter aqui o que Husserl propôs como ciência anexata ou “protogeometria”, uma ciência nem exata como as essências ideais, nem inexata como as coisas sensíveis, mas “anexata e contudo rigorosa”. Nela situa-se o redondo, essência vaga e fluente, diferente da essência fixa do círculo, ao mesmo tempo que das “coisas arredondadas” [Deleuze & Guattari, 1980, p. 454].

De qualquer forma, o conceito tem uma personalidade avessa às quantificações ou determinações da ciência: “não há número, inteiro nem fracionário, para contar as coisas que apresentam suas propriedades, mas uma cifra que as condensa, lhes acumula os componentes percorridos e sobrevoados. O conceito é uma forma ou uma força, jamais uma função em qualquer sentido possível” [Deleuze e Guattari, 1991, p. 186-187]. O problema da fenomenologia – e aqui vai a segunda crítica deles a ela –, este saber que se pretendia ciência rigorosa, lutando contra clichês perceptivos e afetivos, o problema dela teria sido o fato de destacar as percepções e as afecções - que nos fariam “nascer no mundo não como bebês ou como hominídeos, mas como seres de direito, cujas proto-opiniões seriam as fundações deste mundo” [p. 193-194] - sem contudo ir a fundo, girando em torno de seu próprio umbigo, das opiniões, sem “atacar a máquina que produz afecções e percepções” [idem]. Na nossa leitura: sem atingir o plano de imanência.

Em vez disso, ela se centraria no sujeito, em seu “vivido primordial”, sendo a imanência instigada nele mesmo, fato esse que não teria outro destino senão fazê-lo cair novamente em opiniões que acabavam por reproduzir os mesmos clichês. Tal é o estatuto da opinião: ela é reconhecimento, ou seja, contemplação, reflexão, comunicação. Trata-se de um pensamento que se molda sobre uma forma de reconhecimento: eu reconheço uma qualidade na percepção (eu contemplo), reconheço um grupo na afecção (eu reflito), reconheço um rival em outros grupos e em outras qualidades (eu comunico) [cf. p. 189]. Teríamos reconhecimento, não conhecimento. “Evocaríamos a arte mas sem atingir os conceitos capazes de enfrentar o afecto e o percepto artísticos” [p. 193-194].

A opinião deve ser transposta, superada para se chegar ao conceito. A filosofia encontra uma via que conduz ao conceito, dizem Deleuze e Guattari, ela invoca a arte como meio de aprofundar a opinião [idem]. Aprofundá-la, descobrindo opiniões originárias, ou subvertê-la, pela arte, elevando-a “ao movimento infinito que a substituí precisamente pelo conceito” [idem].

Trata-se, portanto, de retomar as acepções de percepção e de afecção de Espinoza e de sua continuação em Whitehead. Corpos interagem. Isso já existe nos “observadores parciais”,

que não são subjetivos, mas sua atualização só se completa no ser vivo. Essas interações produzem uma sensibilidade, se não, uma protossensibilidade, uma protoafetividade. *Percepção* é um estado do corpo quando induzido por outro corpo; *afecção* é a passagem desse estado a um outro, aumentando ou diminuindo a potência ou o potencial, sob a ação de outros corpos [p. 198].

Há um caminho do virtual ao atual, daquilo que era mera possibilidade à sua realização efetiva. A ciência caminha nesse sentido. Ela quer unificar o virtual num sistema ordenado mas, mais do que isso, dizem Deleuze Guattari, ela quer estar próxima ao caos, escavando suas potencialidades, tentando domesticá-lo, indo atrás de seu segredo. Na direção oposta, vai a filosofia. Ela opera com outro virtual, já não mais caótico mas consistente, constituída sobre um plano de imanência, trata-se do acontecimento [p. 202-203]. Esse virtual consistente é composto do que eles chamam de *entretempos*. Algo que escapa à virtualização, que permanece numa espécie de suspensão.

Os autores falam, também, de um “vapor” que se ergue de tudo que o sujeito pode viver, do corpo que lhe pertence, dos corpos e objetos que se distinguem do seu, mesmo do campo físico-matemático que determina o estado de coisas. Esse vapor, dizem eles, investe o campo de batalha, a batalha e o ferimento; seriam os componentes ou as variações do acontecimento puro. As alusões a ele, o contínuo atmosférico de expressões. “Atualizamos ou efetuamos o acontecimento todas as vezes que o investimos, de bom ou mau grado, num estado de coisas, mas o contra-efetuamos, cada vez que o abstraímos dos estados de coisas, para liberar seu conceito” [p. 204].

No exemplo da batalha, cada participante a capta de sua maneira e assim a descreve; não obstante, o Acontecimento “sobrevoa” o campo, ele é neutro em relação a todas as descrições da batalha. Ele é uma “verdade eterna”, distinta das diferentes ocorrências singulares. Estando acima das ocorrências, diz Deleuze, em *Lógica do sentido*, (1969, pp. 133ss.), ele é um neutro, uma espécie de verbo no infinitivo. Situa-se num campo transcendental impessoal e pré-individual, que nada tem a ver com o campo empírico. (cf. Marcondes Filho, 2004, pp. 72-73).

As ocorrências singulares podem ser aprisionadas em sua efetuação momentânea (quer dizer, no momento presente em que se encarna no indivíduo); contudo, uma contraefetuação libera o Acontecimento puro outra vez, fazendo sobrevoar, ficar livre. Por isso, Deleuze fala em acontecimento e “Acontecimento”, sendo este último a instância de ligação (ou Uno) em que todos os acontecimentos se comunicam. Ele é essa passagem de uma dimensão para outra.

3. Da arte

Se os conceitos transbordam as opiniões correntes, os afectos, na produção estética, transbordam as afecções e as percepções comuns. Como na filosofia, a arte “enfrenta o caos” [Deleuze & Guattari, 1991, p. 87]. Se a filosofia pensa, a arte o faz por afectos e perceptos [idem], que juntos constituem um *bloco de sensações*.

Diferentemente da percepção, no percepto algo se autonomiza, se imortaliza. Perceptos transcendem as percepções, tornam-se independentes do estado daqueles que os experimentam. Da mesma forma, os afectos, que deixam de ser sentimentos ou afecções para transbordar os agentes [idem, p. 212]. Numa proposição singular dentro do campo da filosofia, Deleuze e Guattari vão dizer que as sensações, os perceptos e os afectos são *seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido* [idem, ibidem]. Não se trata de algo como os *data* de Whitehead, que ao descrever as entidades atuais diz que após sua realização, elas morrem e se tornam “dados” para outras entidades atuais. Eu, minha obra, minha atuação no mundo, uma vez morto, transformo-me nesses dados que outros se utilizam para realizar sua concrecência e assim por diante.

Para os autores franceses, perceptos e afectos existem na ausência do homem. A arte seria “um ser de sensação e nada mais, existindo em si” [idem, p. 212]. O homem, dizem eles, não passa de um composto de perceptos e afectos. Tal acepção vai de encontro à visão de outros teóricos da estética, que falam de um “encontro feliz” entre um ser percipiente, fruidor, voltado ao objeto artístico, e a obra em si, que ele “realiza”. É o caso, por exemplo, de Martin Buber, para quem “uma forma defronta-se com o homem e anseia tornar-se obra por meio dele. Ela não é um produto de seu espírito, mas uma aparição que se apresenta a ele, exigindo-lhe um poder eficaz. Trata-se de um ato essencial do homem: se ele a realiza, proferindo de

todo o seu ser a palavra-princípio Eu-Tu à forma que lhe aparece, aí então brota a força eficaz e a obra surge”. [Conf. Buber, 1923, p. 58].

Ora, a afirmação de Deleuze e Guattari supõe uma magia intrínseca à obra de arte que a torna fetiche ao ser humano, algo como a aura, que, para Walter Benjamin, é “o aparecimento único de algo longínquo, por mais próximo que ele esteja”, e que, por isso, evidentemente, afasta as pessoas, como na adoração religiosa. Essa mística, que Marx denuncia no fetichismo da mercadoria, seria mera ilusão, a sensação de que as coisas, por si mesmas, têm esse poder de encantar, independentemente do esquema ou do contexto acolhedor ou não de seu fruidor. Tal afirmação inviabiliza até mesmo o conceito de comunicação, visto que acredita que um mero “emissor” já seja comunicação, funcionando independentemente de haver ou não quem realize a cadeia comunicacional.

Dizem eles que o artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei de criação é a de que o composto deva ficar em pé sozinho [Deleuze & Guattari, 1991, p. 213]. De fato, o produto estético, cultural ou artístico, quando dotado de qualidades técnicas suficientes e de força expressiva incomum (ou, como falam Deleuze e Guattari: dotado de “inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica”), ganha vida própria, torna-se “um ser” ou um *dado*, na terminologia de Whitehead, que passa a interferir na vida dos outros, mas, veja-se bem, na medida em que esses outros se apropriem – possam ou queiram se apropriar – dele. Nesse caso precisamos ser husserlianos: não existe a coisa em si, qualquer coisa só existe enquanto percebida (intencionalidade).

Não obstante, Gilles Deleuze e Félix Guattari, partindo de Espinosa, refutam Husserl nesta questão (terceira crítica à fenomenologia). Se Husserl dizia que, pela intencionalidade, a consciência dirige-se à coisa e introduz significação no mundo, Deleuze diz, ao estilo de Espinosa, que a coisa não se dá no interior do indivíduo, é desdobramento de algo externo, do Ser-uno. Não é a consciência que se dirige à coisa mas este algo externo, este Ser-uno, que se desdobra no indivíduo e sobre ele. [Cf. Wahl, 1998, p. 133].

Ora, quando Husserl fala que a coisa só existe se percebida, isso não implica, a nosso ver, a refutação da intencionalidade. O que a refuta é dizer que a consciência introduz significação

no mundo, que seria a segunda parte da lógica, um derivativo husserliano de uma afirmação original - em verdade, de Berkeley - de que se nós não nos voltarmos à coisa, ela, por si, não será nada. Trata-se do *perceber*, nada foi dito ainda sobre o *dar significação*. Uma substância material, diz o bispo anglicano, jamais pode ser conhecida em si mesma; a única coisa a que temos acesso são as qualidades que se mostram no processo perceptivo. Só existe, de fato, o feixe de sensações: *esse est percipi*. E isso vale principalmente para a arte, mas não só para ela, é claro. A parte criticável em Husserl é o “dotar sentido”, que é construído, evidentemente, na trama do mundo. Ora, se a coisa não se dá no interior do indivíduo, sendo desdobramento externo, a correção de Merleau-Ponty ao colocar a questão da carne do mundo dá conta plenamente disso.

Diz Merleau-Ponty, que é pela carne do mundo que se pode compreender o corpo próprio [Dupond, 2008, p. 19], que há algo como um “envolvimento recíproco”, um *ineinander*, entre percipiente e percebido, não tendo nenhum dos dois a primazia. A tarefa do pensamento, continua, não seria, então, a de hierarquizar as ordens do Ser, ou derivar e deduzir uns dos outros, mas de pensá-los “uns nos outros”, pensar um tecido conjuntivo que os une, o entremundo [Dupond, 2008, p. 107-108]. Esse algo externo, Uno-todo de Deleuze é que parece vir, como *deus ex machina*, a se desdobrar no indivíduo e sobre ele. *Avant la lettre*, Merleau-Ponty estaria criticando Deleuze, ao dizer que a filosofia não pode ser formal, não pode chegar ao Ser sem passar pelos seres, pois a prioridade é do mundo percebido sobre as essências. Em lugar de dizer ser percebido e percepção, diz o filósofo, eu faço melhor em dizer ser bruto ou selvagem e “fundação” [Merleau-Ponty, MBN VIII-2, p. 318]. (Considere-se aqui que no termo “fundação”, em Merleau-Ponty, juntam-se o fundante e o fundado. A natureza, enquanto base ontológica, “funda” a história e a cultura. A percepção visual funda a visão, quer dizer, “a capacidade de formar conjuntos simultâneos”; inversamente, história e cultura fundam a natureza, pois, como ele diz, “a natureza no homem só é visível sempre já ‘recuperada’ por uma capacidade de expressão e de criação se sentido que depende da história e da liberdade” [Dupond, 2010, p. 37-38]).

Numa retomada posterior dessa questão, Félix Guattari irá dizer, em seu *Caosmose*, como Mikhail Bakhtin “descreve uma transferência de subjetivação que se opera entre o autor e o contemplador de uma obra – o olhador, no sentido de Marcel Duchamps. Nesse movimento,

para ele, o 'consumidor' se torna, de algum modo, cocriador” [Guattari, 1992, p. 25]. E mesmo, Deleuze, já tinha falado algo diferente em seu *Cinema II: Imagem-Tempo*: “Eisenstein sempre analisa os quadros de Da Vinci e El Greco como se fossem imagens cinematográficas (como Elie Faure faz com Tintoretto). Mas as imagens pictóricas não são por isso menos imóveis em si, tanto assim que é o espírito que deve ‘fazer’ o movimento” [Deleuze, 1985, p. 189]. Com efeito, retornamos a Buber. A obra não se faz sozinha, sem a presença daquele que a realiza; sem ele ela não é nada, não existe. Sequer como entidade mística, nenhum objeto “fica em pé sozinho”, a não ser do ponto de vista físico; jamais metafísico, de sua intervenção no mundo.

Sobre o vazio da arte

Seguindo em frente, Deleuze e Guattari atribuem outros componentes para a plenitude de uma obra estética: o ar, o vazio, já que, para eles, “toda sensação se compõe com o vazio”. Uma tela pode ser totalmente preenchida, realização do *horror vacui*, mas, reproduzindo eles a fala do pintor chinês, “algo só é uma obra de arte se guardar vazios suficientes para permitir que deles saltem cavalos” [Deleuze & Guattari, 1991, p. 214].

Já vimos isso em Bachelard, Barthes, Bergson, Derrida e outros. Gaston Bachelard, por exemplo, dizia que o princípio do silêncio na poesia é um pensamento escondido, um pensamento secreto. A ausência de imagens na literatura e na poesia sugere que o leitor deva dar um tempo, uma pausa, um *break* em sua leitura para poder ver as imagens repercutirem. Necessitamos da parada. Ela é fundamental no processo da comunicação. Para ele, as mais belas imagens literárias não são compreendidas de uma única vez, mas se revelam pouco a pouco num verdadeiro "dever da imaginação" [Bachelard, 1943, p. 8]. Roland Barthes nos sugere que ergamos a cabeça, fechemos os olhos e deixemos o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva, faça com que a imagem, a cena, o conjunto visual atue por si mesmo, opere em você o impacto [Barthes, 1980, p. 39].

Em Bergson, a possibilidade do saber é fundada antes no vazio e na desordem, quer dizer, no Nada enquanto captura daquilo que “na obscuridade se esconde atrás dos elementos da curva real” (Bergson, 1934, pp. 148-9). Trata-se do que ele chama de “segunda ilusão teórica”,

a saber, o fato de passarmos para a abstração aquilo que cabe à prática. Por exemplo, quando temos uma sucessão fatos, uns seguindo outros, nossa especulação acredita ver um contínuo permanente, sem considerar que há um vazio entre eles. Isso pode valer para a prática mas a abstração não pode operar assim, interligando tudo, tapando tocas as brechas. Ela precisa desse vácuo, desse nada. Por fim, em Derrida: “A filosofia e a cultura quase sempre instauraram a ausência no ser humano, que deveria ser superada na perspectiva do tempo linear - tempo do cristianismo, do capitalismo, do hegelianismo. Desconstruindo a metafísica da ausência, Derrida articula, ao contrário, o vazio que nunca deve ser preenchido. Preencher o vazio significaria o estabelecimento da nova identidade”. [Para esta última citação: Milovic, 2006, p.3]

Sobre o material

Perceptos são distintos de percepções, isso já foi visto acima. Estas remeteriam a um objeto, assemelham-se a algo, por exemplo, um sorriso numa tela. Esse sorriso é um composto de materiais – cores, traços, sombra, luz. Na arte, dizem Deleuze e Guattari, não deve prevalecer a semelhança; se isso ocorre, a sensação terá se resumido apenas a seu material. Isso remeteria a um encantamento com o próprio material, com óleos, metais, texturas, espécie de percepto e o afecto deles mesmos [cf. Deleuze & Guattari, 1991, p. 215]. Ao contrário, ela deve se separar do material; é este, diferentemente, que deve *entrar na sensação*, no percepto e no afecto.

Sintetizando: “o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes [idem, p. 216].

Um composto de sensações, assim, não se confunde com as misturas de materiais. Tal ocorre também com a literatura, cujo material são as palavras, dizem eles. Para sair das percepções vividas não basta o recurso à memória, convocando antigas percepções. Na verdade, complementam Deleuze e Guattari, a memória intervém muito pouco na arte. Toda obra de

arte, para eles, é um monumento mas não um monumento que comemora um passado mas um bloco de sensações. Memória só pode ser usada como “fabulação”, no sentido que lhe dá Bergson, em *Duas fontes da moral e da religião*: como algo que dá acréscimo de força ao indivíduo, permitindo-lhe ir além de si mesmo, espécie de “garantia extramecânica de êxito” [Bergson, 1932]. O ato do monumento, assim, não funciona simplesmente reconstituindo atos de lembrança de infância mas operando com “blocos de infância”, os devires-criança no presente.

Literatura, desta forma, não se faz com percepções e afecções, lembranças e arquivos, viagens e fantasmas, mas com perceptos e afetos. Estes dão aos personagens e às paisagens “dimensões de gigantes”, “como se estivessem repletos de uma vida a qual nenhuma percepção vivida pode atingir” [Deleuze & Guattari, 1991, p.221], toda fabulação é fabricação de gigantes, complementam eles.

A parte não humana da subjetividade

O que distingue o percepto da percepção e o afecto da afecção é algo mais do que uma mudança de estado, é o que eles chamam de *dever não humano do homem*. Quando se faz os personagens entrarem em devires-animais ou devires-vegetais, tornando-se pássaros ou árvores não significa exatamente transformar-se no outro mas algo passar de um ao outro [idem, p. 223-224]. Como a bela Remédios, em *Cem anos de solidão*, a filha de Arcadio, “a mulher mais bonita que existiu no mundo” e que virou pássaro. Remédios – conta Gabriel Garcia Marques -, mesmo podendo ter qualquer homem para si, não se envolveu com nenhum dos que a seguiam e dos que morreram por ela. Foi uma garota que cresceu sem malícias ou pensamentos complexos. Queria apenas viver, comer, dormir. Não entendia por que as pessoas complicavam a vida. Achava natural andar nua e ria na cara dos homens que a pediam em casamento. Um dia ascendeu aos céus... Com isso, Remédios “passa” a pássaro, realiza seu dever-pássaro.

Ou então, como no exemplo de Merleau-Ponty que nos conta o caso da vassoura e do esquizofrênico, que, ao ver uma vassoura perto da janela, sente que ela se aproxima dele e

entra na sua cabeça [Dupond, 2010, p. 41]. Algo da vassoura passa nele, é o devir-vassoura do esquizofrênico.

Conforme Deleuze e Guattari, um artista sempre acrescenta novas variedades ao mundo e a arte seria, para eles, a linguagem das sensações, que a arte faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons e nas pedras [Deleuze & Guattari, 1991, p. 227]. Ao escrever, o escritor torce a linguagem, a faz vibrar, abraçar, fender para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação das opiniões [idem].

Trata-se de arrancar o bloco de sensações de um texto trivial para torná-lo uma grande obra literária ou de injetar a sensação no texto para obter o mesmo resultado? Não fica claro como se dá essa segunda possibilidade, de a sensação “entrar” no material, espécie de “dotação de vida” a algo inerte, sopro divino que recai sobre aquilo que eu modestamente produzo.

Contra Merleau-Ponty

Enquanto, na filosofia, o acontecimento sempre se esquia, sobrevoa, tornando-se heterogêneo às suas efetuações, agindo como um virtual atualizado, na arte, alguém ou algo estaria sempre no devir-outro, “incorporando-o” de certa maneira, por meio da sensação. Aqui, a sensação não atualiza um acontecimento virtual, ela lhe dá corpo, vida, universo [idem, p. 228-229]. Os universos, como o universo-Rembrandt, o universo-Debussy, não são virtuais nem atuais, eles são “possíveis”, diferente do acontecimento em que as coisas tornam-se a realidade (do virtual), um “pensamento-Natureza que sobrevoa todos os universos possíveis” [idem].

Num interminável diálogo a distância, Deleuze e Guattari se perguntam, nesta altura, se cabe nesse esquema a posição de Merleau-Ponty, se é possível abrir mão da concepção de experiência, mundo vivido, em suma, se a carne carrega o percepto ou é carregada por ele. Considerando-se o esquema de Merleau-Ponty, o bloco da sensação poderia ser visto como a unidade ou o reversível do sentir/ser sentido, tocar/ser tocado, ver/ser visto, carne do mundo e carne do corpo como correlatos que se intercambiam. Para Deleuze e Guattari, trata-se aqui de uma noção “piedosa e sensual”, mistura de sensualidade e religião... [idem,

pp. 229-230], que coloca um problema radical, pois, carregando o percepto, a carne o materializa e o vincula ao indivíduo. Não se imagina, evidentemente Merleau-Ponty dando privilégio ao percepto, sequer mesmo à carne, visto que seu modelo – como apontado acima – não supõe prioridades. Por isso, o sem-sentido da pergunta feita por Deleuze e Guattari: ninguém carrega ninguém...

Maurice Merleau-Ponty fala também de carne, mas num sentido muito específico, como “corpo vivido”, “corpo animado”, corpo habitado de vida, “matéria comum do corpo vidente e do mundo visível, pensados como inseparáveis, nascendo um do outro, um para o outro, de uma ‘deiscência’, que é a abertura para o mundo [Dupond, 2010, p. 9]. A carne, em Merleau-Ponty, contudo, não é a mesma “carne do mundo”: “é pela carne do mundo que se pode, afinal de contas, compreender o corpo próprio” [Dupond, 2008, p. 19]); ela não é uma “projeção antropológica de nossa carne”: quando falamos da carne do visível, queremos dizer, “que o ser carnal – no sentido da carne do mundo – é um protótipo do Ser, do qual nosso corpo, o senciente sensível, é uma variante muito considerável, mas cujo paradoxo constitutivo está já em todo o visível” [Dupond, 2008, p. 19]. Nesse terceiro sentido, o conceito de carne está associado ao de *elemento*. Diz Merleau-Ponty: “a carne não é matéria, não é substância. Para designá-la, precisaríamos do velho termo ‘elemento’ no sentido em que era empregado para falar de água, ar, da terra e do fogo...” [Dupond, 2010, p. 19: VI 184]. Elementos são um *vínculo secreto* entre as coisas. Algo que nos lembra o termo *medium*.

Matéria comum do corpo vidente e do mundo visível, como dito acima. No sonho, diz Dupond, os elementos formam um “nó de associações”. É o caso do sonho freudiano “O homem dos lobos”, onde há uma borboleta com listras amarelas, associada a peras com listras amarelas, cujo nome, em russo, lembra Gruscha, nome de uma jovem empregada [Dupond, 2010, p. 20]. Para Merleau-Ponty, aí não há três lembranças associadas (borboleta, pera, empregada) mas “um jogo” da borboleta no campo colorido, um ser da borboleta e um ser da pera que se comunicam com o ser linguístico “Gruscha”: são três seres “unidos por pertencimento a uma mesma dimensão ‘elementar’” [VI 294]. Deleuze e Guattari, falando do devir como campo comum e da comunicação por contágio entre a vespa e a orquídea, poderiam reconhecer, ao contrário, essa sutil aproximação com o conceito merleau-pontyano.

Mas não. Para eles, carne não é sensação. O que constitui esta é o devir-animal, o devir vegetal, etc. O ser da sensação não é a carne, mas “mas o composto das forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações” [235].

Em outra passagem de *Caosmose*, Guattari tenta melhor traduzir essa expressão do não humano no homem, comentando como Deleuze e Foucault foram condenados por darem relevo a uma parte não humana da subjetividade, “como se assumissem posições anti-humanistas!” A questão não é essa - diz Guattari - mas a da apreensão da existência de máquinas de subjetivação que não trabalham apenas no seio de 'faculdades da alma', de relações interpessoais ou nos complexos intrafamiliares. A subjetividade não é fabricada apenas através de fases psicogenéticas da psicanálise ou dos 'matemas do inconsciente', mas também nas grandes máquinas sociais, massamediáticas, linguísticas, que não podem ser qualificadas de humanas” [Guattari, 1992, p. 20].

Pois bem, o não humano aqui, então, mostra sua cara. Há “máquinas de subjetivação” em toda parte, desde os ambientes familiares e domésticos até moduladores sociais maiores, possivelmente as instituições, os complexos tecnológicos, as cidades, e também, como ele diz, os meios de comunicação de massa. Esses dispositivos que nos constituem, que agem por nós, falam por nós continuam a realimentar o modo estruturalista de pensar, pelo qual o mundo torna-se objeto de forças cegas, que sem dúvida existem, mas que, por outro lado, duvida das ações consequentes de agentes humanos capazes de detonar movimentos, mudanças, inversões de rotas.

4. Lógica das sensações

No estudo feito sobre Francis Bacon, Gilles Deleuze chega mais perto de nossas preocupações teóricas e especulativas em torno do que é não somente a arte, o objeto estético, mas, também a comunicação. Trata-se da contraposição que ele sugere entre sensação e figuração.

Na primeira, trata-se da Figura, que atingiria o sistema nervoso, nossa “carne”, e teria a capacidade de transitar em diferentes níveis. Na segunda, a Forma abstrata, o impacto se daria no cérebro, no “osso”, e remeteria apenas ao sensacional. Esse retorno constante dos pensadores ao fisiológico trai sua simpatia pelos modelos cientificistas do cognitivismo, seja através das constantes menções de Félix Guattari a Francisco Varela, em *Caosmose*, sejam as alusões de Deleuze ao *homem neuronal*, de Jean-Pierre Changeux, ao cérebro consciente, de Steven Rose, a Rosenstiehl e a Petitot. Para não cair no modelo fenomenológico, a única via parece ser a fisiológica: “Já a imagem, visual ou sonora, tem harmônicos que acompanham a dominante sensível, e entram por conta própria em relações supra-sensoriais [...]: é isso a onda de choque ou a vibração nervosa, tal que não se pode mais dizer ‘vejo, ouço’ mas SINTO, ‘sensação totalmente fisiológica’” [Deleuze, 1985, p. 191]. Pode-se esperar isso de um cineasta como Alain Resnais, que sempre disse, segundo Deleuze, “que o que interessava era o mecanismo cerebral, o funcionamento mental, o processo do pensamento e que estaria lá o verdadeiro elemento do cinema” [idem, p. 272], mas de um filósofo imagina-se um tratamento em outro plano.

Por seu turno, dizem só autores, a sensação opera por dois lados, um voltado para o sujeito (sistema nervoso, movimento vital), e outro, para o objeto (relacionado com um fato, um lugar, um acontecimento) [Deleuze, 1981, p. 42]. Na sensação, as coisas são transmitidas diretamente, evitando-se, assim, como dizia Valéry, “o tédio de uma história a ser contada” [idem, p. 43].

Deleuze classifica a sensação como o contrário do lugar comum, do clichê, do sensacional. Enquanto aquela opera em vários níveis, estes permanecem num mesmo. Por exemplo, a pintura figurativa ou a pintura abstrata. Elas passariam pelo cérebro, não atingiriam o sistema nervoso, não produziram a Figura, mas, ao contrário, permaneceriam num mesmo nível. As transformações que elas operam seriam da forma, não atingindo as deformações do corpo [idem, p. 43-44]. Transitar em diferentes níveis seria ver cada quadro, cada Figura como uma sequência movente ou como uma série e não apenas como um dos elementos dessa série. A sensação, para ele, está em diferentes níveis, diferentes ordens, diferentes domínios [p. 44].

Numa obra estética, há dois tipos diferentes de violência. Uma ancorada no sensacional, outra, na sensação, diz Deleuze. O sensacional seria a figuração primária daquilo que provoca a segunda, uma sensação violenta. Bacon quis pintar o grito, mais do que o horror [idem, p. 45], a sensação mais do que o sensacional. A violência da sensação tem a ver com essa ação direta sobre o sistema nervoso, com a passagem por vários níveis, ou domínios por onde atravessa. Assim é a Figura. Ela não se confunde, “não deve nada” ao objeto figurado [idem, p. 46].

Gilles Deleuze dá uma segunda leitura dos mesmos níveis, não associada ao cérebro propriamente dito, mas aos sentidos. Os níveis da sensação seriam “domínios sensíveis”, remetendo a diferentes órgãos dos sentidos. Cada nível seria independente, possuindo uma maneira própria de remeter um objeto comum representado aos outros níveis. Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um barulho, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria um momento “pático” (não representativo) da sensação. Mas o que é o pático? Em *Cinema II*, Deleuze diz que Eisenstein lembra constantemente que “o cinema intelectual” tem por correlato “o pensamento sensorial” ou a “inteligência emocional”, e se não for assim não vale nada. O orgânico tem por correlato o pático. O mais alto da consciência na obra de arte tem por correlato o mais profundo do subconsciente, conforme o “duplo processo” ou dois movimentos coexistentes [Deleuze, 1985, p. 192].

Portanto, continua Deleuze, caberia ao pintor *fazer ver* uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer aparecer visualmente uma Figura multissensível. Mas essa operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio (aqui, a sensação visual) for diretamente capturada por uma potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa. Essa potência é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição, etc. (...) A última hipótese, portanto, é a relação do ritmo com a sensação, que coloca em cada sensação os níveis ou os domínios pelos quais ela passa [Deleuze, 1981, p. 49-50].

O ritmo, portanto, constitui aquilo que Merleau-Ponty estaria chamando de “elemento”, *vínculo secreto* entre as coisas, matéria comum do corpo vidente e do mundo visível, como no exemplo da narrativa *Homem dos Lobos*. Para Deleuze, o ritmo ou unidade rítmica dos sentidos, só pode ser detectada para além do organismo. Deleuze insiste na recusa do olhar

fenomenológico merleau-pontyano, que, segundo ele, “invoca somente o corpo vivido”, o que está sendo desmentido no início deste parágrafo. Para Deleuze, há algo além de tudo isso: “uma Potência mais profunda e quase insuperável”, o corpo sem órgãos, de Artaud, que José Gil, entende como uma variação do mesmo conceito de plano de imanência tratado aqui.

“O corpo não tem órgãos mas limiões e níveis. (...) O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico. Portanto, quando a sensação atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital. É a “violência vinda do exterior que nos força a pensar” [Pamart, 2012, p. 165].

A Figura, em Bacon, se aproxima de Artaud, é o corpo sem órgãos; o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda que percorre delineando níveis; a sensação é como o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, 'atletismo afetivo', grito-sopro” [Deleuze, 1981, p. 51-52]. Deleuze chama de “histeria” essa onda que percorre o corpo sem órgãos, com amplitude variável [p. 53]. Uma onda que traça zonas e níveis conforme suas variações de amplitude. “Uma sensação aparece no encontro de um determinado nível de onda com forças exteriores. Um órgão será, portanto, determinado por esse encontro, mas um órgão provisório, que só dura o quanto durarem a passagem da onda e a ação da força, e que se deslocará. Para se situar em outro lugar” [idem].

E essa parece ser a característica da arte, qualquer que seja sua manifestação, a de captar forças, não de reproduzir ou inventar formas [p. 62], como na pintura, tornar visível o que não é visível; ou na música, tornar audível o que não se pode ouvir. Uma força precisa se exercer sobre um corpo para que haja sensação [idem]. Mas uma vez a dualidade entre o arrancar sensações da matéria ou injetar sensações nela aparece aqui, deixando o leitor supor que se trata, possivelmente, de uma dualidade homóloga ao par criador-fruidor.

Sobre as opiniões

Objetos estéticos são diferentes das opiniões, vimos isso acima. Para Deleuze e Guattari, em

O que é filosofia?, as opiniões não têm valor, são marcadas por interesses, crenças, obstáculos. Nem a filosofia, nem a arte, sequer a ciência, são “objetos mentais”, “conjuntos de neurônios no cérebro objetivado”. Caso fôssem, dizem eles, e se seus objetos mentais ou “ideias vitais” tivessem lugar, isso seria “no mais profundo das fendas sinápticas, nos hiatos, nos intervalos, nos entretempos de um cérebro inobjetável, no qual, penetrar para procurá-los, seria criar” [Deleuze e Guattari, 1991, p. 267-268].

O “cérebro inobjetável” é quem, de fato, pensa, não o homem. Ele é feito de “conexões e integrações orgânicas”, enquanto que o homem não passa de uma “cristalização cerebral” [idem]. Ao cérebro se atribuem termos como “alma”, “força”, e apenas ela (a alma, a força) conserva, contraindo, o que a matéria dissipa ou irradia [idem, pp. 270-271]. Se nós formos buscar a sensação nas reações e nas excitações que ela provoca, nada encontraremos. A alma ou a força, em princípio, nada fazem, nada realizam. Seu trabalho é apenas conservar, estar presente. Seu resultado é a contração, uma “paixão pura”, uma “contemplação que conserva o precedente no seguinte”.

O plano em que se situa a sensação é o *plano da composição*. Aqui a sensação se forma contraindo o que a compõe e compõe-se com outras sensações que ela contrai. “A sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma a medida que se contempla os elementos de que se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação. A sensação preenche o plano de composição, e preenche a si mesma preenchendo-se com aquilo que ela contempla: ela e *enjoyment*, e *self-enjoyment*. É um sujeito, ou antes um injecto” [idem].

Isso a fenomenologia não alcança, dizem eles, numa 4^a. crítica a este saber: a fenomenologia “ultrapassa o cérebro na direção de um Ser no mundo, através de uma dupla crítica do mecanicismo e do dinamismo, [mas] não nos faz absolutamente sair ainda da esfera das opiniões, conduz-nos somente a uma Urdoxa, afirmada como opinião originária ou sentido dos sentidos” [idem, pp. 267-268].

Falou-se acima que no mais profundo das fendas sinápticas, nos hiatos, nos intervalos, nos entretempos de um cérebro inobjetável, penetrar para procurá-los, seria criar. Pois bem, os

paradigmas arborizados do cérebro, dizem Deleuze e Guattari, dão lugar a figuras rizomáticas, sistemas acentrados, redes de autômatos finitos, estados caoides [p. 275-276]. A criação, segundo eles, estaria “no mais profundo das fendas sinápticas”, seria algo que estaria escondido pelas opiniões, “sob a ação dos hábitos ou dos modelos de reconhecimento”, mas que podem aparecer por processos criadores e suas bifurcações [cf. 275-276]. Em *Cinema II*, Deleuze o explica de outra maneira: “O todo não é mais o logos que unifica as partes, mas a embriaguez, o *pathos* que as banha e nelas se difunde. É desse ponto de vista que as imagens constituem uma massa plástica, uma matéria sinalética, carregada de traços de expressões, visuais, sonoros, sincronizados ou não, zigzagues de formas, elementos de ação, gestos e silhuetas, seqüências assintáticas. É uma língua ou um pensamento primitivos, ou melhor, um *monólogo interior*, um monólogo ébrio, operando por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, atrações...” [Deleuze, 1985, p. 192-193].

Extraí-se daí que algo se cria, algo novo, que não está no campo das opiniões, da Urdoxa, algo que vem do choque (*pathos*) entre as partes, das imagens que se tornam expressões, formas, gestos, etc., num movimento interno marcado pelas figuras de linguagem: “o que constitui o sublime é que a imaginação sofre um choque que a leva para o seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” [idem, p. 190-191].

5. A teoria pós-semiótica de Bárbara Kennedy

Em seu livro *Deleuze e o cinema. A estética da sensação*, Barbara Kennedy propõe uma teoria pós-semiótica e pós-linguística para o estudo das obras cinematográficas. Para ela, filme é processo, é experiência, não é representação: “Qualquer entendimento dos desejos, dos prazeres ou das sensações precisa ser teorizado dentro de um entendimento sobre como o filme opera ontologicamente, como filme, em vez de puramente como um modo de representação” [Kennedy, 2000, p. 10]. Cinema é “captura material”, diz ela, experiência sinestésica da sensação, em que os efeitos, as tonalidades, as intensidades se conectam num nível efetivo, não podendo ser lidos pela ideologia ou pela significação [idem, p. 5 e 28]. Rejeitando o signo semiótico, que se mantém no plano da linguagem, a “máquina abstrata” não representa nada, ela simplesmente constroi a “realidade” de um modo diferente [idem,

p. 68]. Dessa forma, não se trata de saber o que o filme quer dizer mas de ver como o filme efetua conexões “através de uma arena diferente, como a mimética, a pática, a gestual, a cognitiva, a afetiva” [Kennedy, 2000, p. 69]. Como diz Guattari, os agenciamentos “não os conhecemos através de representações mas por contaminação afetiva. Eles se põem a existir em você, apesar de você” [Guattari, 1992, p. 117].

Nesse sentido, Barbara Kennedy aproxima-se das noções propostas por Steven Shaviro em seu *The Cinematic Body*, de 1993, segundo o qual, as questões afetivas do cinema estão em primeiro plano, em contraste flagrante com as preocupações dos críticos tradicionais, centradas na forma, no significado e na ideologia. “O cinema é um *medium* vívido, e é importante falar sobre como ele provoca reações corpóreas de desejo e medo, prazer e nojo, fascínio e vergonha. (...) Também argumento que tais experiências afetivas envolvem direta e urgentemente uma política. O poder trabalha nas profundezas e nas superfícies do corpo, e não somente no mundo descorporificado das “representações” ou do “discurso”. É antes de tudo na carne, muito longe de qualquer nível de suposta reflexão ideológica, que a política se torna pessoal, e o pessoal se torna político [Shaviro, 1993, *Prefácio*].

A teoria pós-semiótica opera com o corpo, um “corpo tecnologicizado” ou agregado, corpo molecular no processo da experiência cinematográfica [Kennedy, 2000, p. 26], corpo que se move em conexão com outros corpos [idem, p. 79]. A partir disso, ela define o que seria uma estética da sensação: “Uma 'estética da sensação' descreve conexões, energias, conexões moleculares da consciência e do sistema nervoso [*nervousness*] dentro da mente/corpo/cérebro daqueles que experienciam o filme como um encontro material. Nesse sentido, texto ou filme, pode-se argumentar, são também corpos” [Kennedy, 2000, p. 53], mais ainda, são um acontecimento que atravessa os corpos [idem, p. 26]

Mas ela não exclui apenas a semiótica e a linguística. Tampouco a psicanálise atende aos requisistos de uma estética da sensação, pois ela prioriza o regime visual ou escópico. Formações icônicas como o cinema, diz ela, não precisam ser explicadas por construções físicas do desejo, “bloqueado na linguagem binária” e nas concepções genitais da sexualidade [idem, p. 43]. Ao contrário, o afeto não pertence ao psiquismo, mas a fonte seria Bergson e Espinoza e está nas configurações “materiais” de energia e matéria [idem, p. 81]. Além do

desejo e do prazer, além de qualquer experiência subjetiva desses sentimentos, essa estética “materialista” operaria como “profundidade”, como “intensidade” sentida primordialmente no corpo [idem, p. 29].

Barbara Kennedy é defensora de uma bioestética (ou neoestética). Para ela, agir sobre esse plano é mais efetivo do que atuar sobre a política, na forma como a conhecemos convencionalmente. Usando o vocabulário guattariano, Kennedy considera a neoestética uma “armação micropolítica que pode fornecer possibilidades criativas para as transformações da consciência, externamente às estruturas políticas” [Kennedy, 2000, p. 38]. Isso ocorreria ao se utilizar o conceito de “devir-mulher”, para ela, a chave de todos os devires em Deleuze e Guattari: “para homens e para mulheres, é a desestabilização da identidade molar e, como tal, é um marcador para um tipo de transformação mais geral do processo, por meio dos processos do molecular” [Kennedy, 2000, p. 92].

Corpos em conexão com outros corpos

Se o filme é captura material - nem texto, nem sentido -, ele é um corpo que performa, uma máquina, um arranjo, diz ela, à pag. 5, uma *assemblage* ou montagem maquínica do molecular [idem, p. 49]. Para Barbra Kennedy, tanto corpo como mente podem ser “tecnologizados”, vistos como coisas que se encaixam, amálgama de diferentes elementos, tanto materiais quanto biológicos, estéticos, farmacológicos ou físicos [idem, p. 48]. E não só isso: ele está também conectado a outros corpos, por exemplo, os espectadores. “Como um sistema vivo, a 'máquina' do cinema precisa ser entendida em termos de suas 'relações' com outras configurações maquínicas, como os espectadores. 'Se os sistemas vivos são 'máquinas', eles precisam ser entendidos em termos de 'relações' e não em partes componentes” [Deleuze, 2002; Kennedy, 2000, p. 70]. Trata-se das “ligações do corpo humano com outros corpos, humanos e não humanos, animados e inanimados, maquínicos e não maquínicos numa trajetória pós-humana” [Kennedy, 2000, p. 26].

Esses corpos, tanto do texto fílmico quanto dos que assistem, constituem uma série de afecções, que “por meio do devir-mulher da cinemática, são experienciados como sensação. As sensações não são imagens percebidas por nós 'externamente' a nosso corpo; antes, [são]

afecções localizadas dentro do corpo” [Kennedy, 2000, p. 119].

Subjetividades

Convencionalmente, “identidade” estava associada a algo molar, à sociedade como um todo. O modo de observação pós-estruturalista fragmenta esse conceito. Subjetividade passa a ser fluxo, multiplicidade, variedade. Do molar passamos ao molecular, e seu componente principal são as forças. Está nessa pulverização espaço de atuação do devir: “Subjetividades são simulacros subsumidos por meio de um engajamento mais profundo com as forças do 'devir', forças materiais, forças moleculares e fibrosas, reenroladas em novos compostos externos à linguagem, no [âmbito] pré-discursivo e pré-pessoal” [Kennedy, 2000, p. 21].

Nesse contexto, o “devir-mulher”, tal como o corpo sem órgãos, enquanto estratégia de desnaturalizar o corpo e vê-lo com pura velocidade e intensidades variáveis, não tem a ver com corpos biológicos. Assim o descreve Bárbara Kennedy: “Devir-mulher é um processo de imanência, uma descrição de uma experiência processual do afeto, como oposto ao sujeito. Devires são sempre movimentos específicos, formas de parada, mobilidade, velocidade e lentidão, pontos e fluxos de intensidade. Tais fluxos de intensidade operam fora da subjetividade e geram subjetividade através de afecto. Este processo afectivo trabalhando na experiência do cinemático é, assim, efetuado por meio de um 'impensado' [*unthought*], através do plano de consistência, através do material do corpo/cérebro num nível mais profundo que o subjetivo”. [Kennedy, 2000, p. 99].

Jean-Michel Pamart, comentando *Cinema II*, de Deleuze, diz que o modelo precedente de análise fílmica se concebia seguindo o modelo do saber, pelo qual o encadeamento formal das deduções permitia estabelecer certas posições de verdade, certas crenças. É ainda o modelo que segue Peirce. Em compensação, a posição de um Exterior absoluto em Deleuze não nos permite mais nos colocarmos confortavelmente na interioridade de um saber. É o que ele chama a ‘problemática’ [Pamart, 2012, p. 187]. (...) “Longe de devolver ao pensamento o saber ou a certeza interior que lhe falta, a dedução problemática coloca o impensado dentro do pensamento, pois ela o destitui de toda interioridade para cavar aí um externo, um inverso irreduzível, que devora nele a substância. O pensamento se encontra levado pela exterioridade

de uma crença fora de qualquer interioridade de um saber” [Pamart, 2012, p. 187-188]. O impensado sugere, curiosamente, uma aproximação à metafísica de Levinas, que atribui apenas à exterioridade (ao Outro, como entidade superior a mim e que me constitui) a possibilidade de meu salto para o infinito.

Do nível mais profundo que o subjetivo deriva Kennedy o conceito de “pós-feminino”, como um desejo de se deslocar para fora da política da diferença ou de uma política de subjetividades de gênero [*gendered subjectivities*] para uma pragmática micropolítica do *devir* em que a subjetividade é subsumida no devir-mulher. Aqui, o termo 'devir-mulher' é, no seu uso da expressão, sinônimo das *forças afetivas do material* [Kennedy, 2000, p. 21, grifo nosso]. Trata-se de um termo abstrato que nada tem a ver com seres reais, físicos, vivos, a saber, com mulheres enquanto pessoas.

Mesmo aqui o paralelismo com a proposição de Emmanuel Levinas não pode ser ignorado. A alteridade *tout court*, a expressão máxima de nossa abertura para o Outro, estaria exatamente naquilo que Levinas chama de *feminino*, que, igualmente, não se confunde com a mulher propriamente dita, mas é uma categoria abstrata de proposição conceitual, em que viabiliza a transformação (Deleuze diria “o devir”), na medida em que é o mesmo que sair de nossa interioridade autossuficiente e entrarmos em contato com aquilo que nos fará rompê-la, como no conceito de *unthought*, visto acima.

Identidade e subjetividade haviam sido priorizadas nas antigas teorias do espectador. O que ela propõe aqui, enquanto experiência fílmica, é a operação com esses elementos assignificantes, diretamente materiais, moleculares, através de sua ocorrência no acontecimento cinematográfico. Este, enquanto, “evento de sensação, processual, estético, articulado além da subjetividade” [Kennedy, 2000, p. 24], ocuparia esse espaço invertendo a lógica de tratamento do filme, a nosso ver - mas, evidentemente, contra Deleuze - num formato fenomenológico. Situando a sensação como um conceito além e, principalmente, de natureza totalmente distinta do prazer e do desejo, como categoria material, associada aos processos físicos, sensoriais e orgânicos, além da subjetividade, tanto Deleuze quanto Kennedy vão atribuir a tal empreendimento uma leitura “mais profunda” dos processos que se desenrolam na mente do espectador.

A questão, na realidade, não é a rejeição absoluta da individuação mas sua relativização, sugerindo que o processo das subjetividades se constitua num plano anterior à qualquer formação do *self*, por meio daquilo que ela chama de “intensidades pré-verbais”. Deleuze, como visto acima, denominou isso de “eventos páticos” ou preensivos, reproduzindo o termo de Whitehead, [cf. Kennedy, 2000, pp. 89-90]. Guattari, por seu turno, tenta explicar essa remissão a processos anteriores em seu *Caosmose*: “Partiremos, antes, de blocos de sensações compostos pelas práticas estéticas aquém do oral, do escritural, do gestual, do postural, do plástico... que têm como função desmanchar as significações coladas às percepções triviais e as opiniões impregnando os sentimentos comuns. Essa extração de perceptos e de afectos desterritorializados a partir de percepções e de estados de alma banais nos faz passar, se quisermos, da voz do discurso interior e da presença a si, no que podem ter de mais padronizado, a vias de passagem em direção a formas radicalmente mutantes de subjetividade” [Guattari, 1992, p. 114]. “[Trata-se da] extração de dimensões intensivas, atemporais, anespaciais, assignificantes a partir da teia semiótica da cotidianidade. Ela nos evidencia a gênese do ser e das formas antes que elas tomem seu lugar nas redundâncias dominantes como a dos estilos, das escolas, das tradições da modernidade” [Guattari, 1992, p. 114]. Esse raciocínio já havia sido exposto em *Mil Platôs*.

Ou seja, experiências podem ocorrer, como ela diz, num nível mais profundo do protosubjetivo [Kennedy, 2000, p. 90], a saber, antes do pensamento lógico ou do esquema discursivo. E isso envolve também a noção que fazemos do “belo”, que na pós-teoria de Barbara Kennedy não tem nada a ver com o bom, o romântico ou qualquer outra noção transcendente mas com sentimentos como duração, movimento, processo contínuo, isto é, temporalidade e ritmo, não com o “choque estático” com excitações do sistema nervoso [idem, p. 30-31]. Sensação, assim, se manifesta com categorias como consonância, dissonância, harmonia em tom, linha, luz, cor e ritmo [idem, p. 114].

O que nos afeta na obra

Uma obra nos afeta por meio das intensidades ou de suas “singularidades”, diz Kennedy. Singularidades, diz ela, são pontos que produzem efeitos de transição, são as formas como a pintura nos atinge individualmente, por exemplo [idem, p. 89]. Citando Vivian Sobchok, ela

diz que Cézanne ou Duchamp nos fazem sentir, mas de forma diferente. Sua capacidade de nos atingir não depende de suas habilidades em captar “ordens extensivas diferentes da realidade” [idem], mas de intensidades que mexem com nossa sensibilidade [in *The Address of the Eye*]. Ela se refere aqui às modulações estéticas, de ritmo, movimento, energia, duração, por meio das quais atinge-se o êxtase, muito além do desejo [idem, p. 102].

Mas, afinal, por que – ou como - o filme nos agrada?. É a pergunta que se coloca Félix Guattari e que nós também fazemos continuamente: “Que processos se desenrolam em uma consciência com o choque do inusitado? Como se operam as modificações de um modo de pensamento, de uma aptidão para apreender o mundo circundante em plena mutação? Como mudar as representações desse mundo exterior, ele mesmo em processo de mudança?” [Guattari, 1992, p. 22]. Barbara Kennedy já deu sua explicação, propondo uma leitura para além das teorias do visual, da psicanálise e da subjetividade de gênero, voltada àquilo que Deleuze havia chamado de “espaços intersticiais”. Ela sugere processos mas se mantém no plano da constatação (ou da proposição). Ela não esclarece a pergunta de Guattari, sobre as modificações no pensamento ou da aptidão para apreender o mundo circundante. Tampouco dá qualquer pista sobre o “como mudar” as representações desse mundo.

6. Sobre a criação de conceitos em comunicação e em estética

Vimos no item 3 que conceitos são usados em filosofia para transbordar as opiniões correntes, na mesma medida que os afectos, nas artes, transbordam as afecções e as percepções comuns. Em ambos os casos há um descolamento do que se chama “senso comum” ou opinião trivial, em busca de formatos em que a interferência da subjetividade vai sendo progressivamente excluída. Deleuze e Guattari nos dois casos estão em busca de um discurso em que a própria coisa fale, ou, melhor dizendo, em que se criem condições para o afloramento da própria coisa, independentemente de nós.

Se nossa tese é a de que a comunicação revela-se de forma mais contundente no evento estético, se é este que tem mais condições de se apresentar diante de nós como um estranho, uma alteridade provocativa, um desafiador pleno capaz de desestabilizar nossas certezas, de injetar ideias novas em nosso universo de pensamento, de propor outros olhares para o

cenário à nossa frente, ou, dito de maneira inversa, se o acontecimento estético é a forma mais perceptível para se ilustrar o fato comunicacional, uma pesquisa no campo da comunicação deve jogar, ao mesmo tempo, com a necessidade de transcender as opiniões e as afecções e percepções.

O campo da comunicação deve fundir, desta maneira, teoria do acontecimento artístico e filosofia, considerando dois momentos da pesquisa comunicacional: a apreensão ou vivência do acontecimento e sua descrição no relato ou na exposição discursiva. No primeiro caso, trata-se de estar presente ou de acompanhar sincronicamente um determinado objeto de estudo, seja ele um acontecimento de rua, uma peça teatral, a exibição de um documentário, a visita a uma instalação artística, a um concerto sinfônico, a leitura de uma obra literária, etc., e avaliar em que medida essa mesma obra pôde “conduzir a cena” e levar a que os participantes entrassem numa espécie de transe ou, pelo menos, forte envolvimento, a ponto de saírem incomodados, alterados, de alguma forma diferentes do que no momento anterior a essa vivência. Não basta, naturalmente, viver o impacto, a emoção circundante, pois, isso, mesmo espetáculos esportivos, exibições pirotécnicas, festas possibilitam. Não basta a sinergia envolvente, de que fala Georges Bataille [Bataille, 1943, p. 102ss]. É preciso algo mais. Se não houver produção de sentido, permanece-se no plano lúdico. Se se puder definir a arte – ou a experiência estética – como um processo de nos arrancar de nossa indiferença, de nossa passividade, em suma, da situação de imobilismo e letargia que a vida cotidiana nos impõe, então que esse movimento também instigue um mal-estar positivo, um questionamento de nossa própria percepção do mundo.

Isso tudo já é bastante conhecido. Contudo, para aquele que pretende estudar o fenômeno comunicacional não basta vivenciar um fato, é preciso reportá-lo. O relato vai então dar conta do outro lado, do outro momento da pesquisa, que é a parte “filosófica”. Este relato do acontecimento joga com múltiplos elementos narrativos: a ficção, a reportagem, os depoimentos, em suma, com vários recursos estilísticos que irão buscar realizar aquilo que Deleuze e Guattari falam do conceito: transcender as meras opiniões, dos dados físicos, e chegar ao campo “metafísico” do relato.

Pelo que vimos no item 1, o conceito é uma coisa viva ou um ser vivo, um “dispositivo

dinâmico”; ele é uma “forma junta” que une posturas, movimentos, tonalidades, de onde emanam intensidades, formas que o fazem mover-se. Ele é a seiva que alimenta o tronco e faz “surgir o acontecimento”. Ao jogo de atores que fazem parte da cena, aplicam-se as noções de “devir” e de plano de imanência: devir como algo da coisa que se transfere a mim e algo de mim passa à coisa, sem que um transforme-se no outro. O contexto ou pano de fundo onde isso tudo se realiza é o plano de imanência; lá se fundem corpos, movimentos, espaços físicos e um espírito que povoa toda a cena. Tudo nasce e morre nessa mesma cena. Evidentemente existe um contexto, uma história, uma cultura que forma o *background sociológico* do que está acontecendo mas isso não tira seu caráter de imanência: o que ocorre ali não remete a nenhum plano transcendental, o acontecimento se dá ali e só ali. Ali ele nasce, ali ele morre. Se houver outro, amanhã, exatamente igual, será exatamente diferente, pois a imanência não tem repetição. Não é possível a iteração em pesquisas comunicacionais.

O conceito deve capturar esse movimento, o processo de devir, o contato dos componentes em seu interagir recíproco, uns captando coisas, fatos, emoções, dos outros e vibrando com elas. Como dizem os autores: mesmo que não dure mais do que uma matéria em fusão e dê lugar rapidamente à divisão, a vitória de uma revolução se dá nas ligações que cria. Ligações singulares, momentâneas, atreladas a esse momento.

Deleuze e Guattari criticam Husserl por este achar que pela proposição de “assistir o espetáculo do mundo”, nossas percepções e nossas afecções nos fariam nascer como seres de direito, “cujas proto-opiniões seriam as fundações deste mundo” [Deleuze & Guattari, 1991, p. 194-195]. A crítica é a de que se ficaria nas meras opiniões, não transcendendo para outro plano, “metafísico”, “da máquina que produz as percepções e afecções”. Eles se referem ao plano de imanência, que já não tem a ver com nossas opiniões mas com a maneira como são engendradas em nós essas percepções. O problema de se ficar nas opiniões é que elas não podem conhecer coisa alguma, no máximo re-conhecem o que já sabiam. O novo está além de mim e sua validade enquanto conceito é o fato de me impactar e me desestabilizar.

De certa forma, o conceito buscar capturar aquilo que “sobrevoa” o Acontecimento, o “neutro” ou verbo no infinitivo em relação a todas das descrições de uma batalha, por

exemplo. Trata-se de um evento situado no campo transcendental impessoal e preindividual, espécie de “verdade eterna” distinta das diferentes ocorrências singulares. Em outra parte, eles chama a isso de “devir não humano do homem”.

Na nossa relação com o objeto estético, dizem os autores, “algo se autonomiza”. E esse algo seriam os afectos e os perceptos. Não dá para supor aqui que eles imaginem que as obras existam por si, independente dos seres que as apreciam ou que sofrem seu impacto. Podemos tentar entender essa afirmação como o fato de que o afecto e o percepto são ocorrências que se dão no jogo entre obra e fruidor, espécie de instância terceira, surgida no momento da apreciação. O que se autonomiza é o acontecimento ali, momentâneo, único e irrepetível. Trata-se de uma mudança de atributo advinda da ação de um incorpóreo produzido no meu encontro com o objeto.

Quando um escritor “arranca o percepto das percepções” ele está produzindo uma obra de arte. Num movimento similar, um filósofo irá arrancar o conceito de suas próprias opiniões, da mesma forma que na pesquisa comunicacional, se irá buscar extrair esse conceito que sobrevoa Acontecimento, superando as meras opiniões.

7. Os conceitos e o Conceito

Temos à nossa disposição dois modos de operar com a realidade: um primeiro que nos leva diretamente ao concreto pela vivência efetiva de coisas e acontecimentos; outro, através de abstrações. No primeiro caso, trata-se da intuição sensível; no segundo, do conhecimento por conceitos. A tradição empirista não separa essas duas formas, considerando-as dois modos de conhecimento em graus diferentes de uma única modalidade fundamental.

Uma virada radical no tratamento dos conceitos acontece com Hegel, que lhes dá um caráter essencialmente dinâmico. Da mesma forma que Deleuze e Guattari, Hegel diz que conceito é movimento e transformação perpétua de si mesmo por si mesmo. Essa transformação não vem do interior de si mesmo mas o si mesmo é afetado com determinações novas, não de forma “aditiva”, acrescentando ao que já existe, mas por seu desenvolvimento dialético. Supostamente, portanto, pela ação da negação de si mesmo através da antítese, que o levará

à nova síntese.

Mais recentemente, o conceito sofre outra transformação, especialmente por influência de Wittgenstein, sendo agora visto em forma de “rede”, operando não mais com os dados mas em diferentes jogos de linguagem. Já não pesa tanto o enunciado do conceito para sua avaliação: “A linguagem, diz Wittgenstein, é como uma caixa de ferramentas: é feita de instrumentos múltiplos com múltiplas funções. Não existe uma maneira correta e outras incorretas de utilizá-la. Tudo depende das situações e daquilo que se busca. Dito de outra maneira, não há regras absolutas da linguagem significativa” [Clément et al, 2000, p. 477]

Na operação do conhecimento, Deleuze não está muito longe de Platão, Descartes e Husserl. Ele sugere três fases: numa primeira, combatem-se os “estratos” (ou as opiniões, a ilusão dos sentidos). Num segundo, chega-se ao caos; no terceiro, atinge-se a imanência a a “univocidade” (à ontologia, em Deleuze) [Gil, 2008, p. 201]. De qualquer forma, para ele, os melhores conceitos são os que nos fazem descobrir novos acontecimentos e inventar novos conceitos outra vez. Daí ele dizer que conceitos seriam “centros de vibrações” em si mesmos e em relação aos outros, tudo ecoando ao redor deles.

Mas não precisamos nos fixar na tradição filosófica e epistemológica de que um conceito deve valer para múltiplos casos. Às vezes não, às vezes ele se aplica a uma única e mesma situação. “O conceito, por si mesmo, não coloca nenhum limite a seu campo de aplicação; sendo da natureza de uma forma, ele é por si disponível para ser operado em qualquer circunstância onde ele encontrar os dispositivos adequados. É aí que reside seu caráter de universalidade. Mesmo um conceito que só se aplicaria, de fato, a um só indivíduo (venha ele de uma constatação empírica ou de um raciocínio sobre as condições de sua aplicação), ele não cessará por isso de ser universal por direito” [Ladrière, 2000, p. 230].

Proust engendrou o conceito de *tempo em estado puro* no último volume de sua obra *Em busca do tempo perdido*. Proust não é filósofo nem físico, é apenas um escritor. Contudo, sua obra é considerada um clássico da literatura universal. Para Deleuze, ele transcende a mera exposição de opiniões arrancando o percepto de todas as coisas que vê e sente (das percepções e das afecções). Mais do que isso. Seu relato é como o de um observador do

mundo, mas não o observador husserliano com suas proto-opiniões fundadoras do mundo, mas como alguém que mal aparece na cena, é quase um invisível, mas extrai, das figuras suas projeções metafísicas, no caso, a temporalidade, fato esse que torna sua obra – assim como a de Balzac – um documento de época, um testemunho “não humano no homem”, um discurso que possui tanta validade quanto os relatos ditos “objetivos” da historiografia, da sociologia ou da antropologia. A ciência da comunicação constroi sua seriedade a partir disso, de seu instrumental, de seu modo de observação e da validade de sua exposição destacando o que de “extra-humano” cabe num relato sobre o Acontecimento comunicacional.

Bibliografia da Parte IV

- AUSTIN, John [1962]. *Sense and sensibilia*. Oxford, Oxford University Press, 1962
- BARTHES, Roland [1980]. *A câmara clara*. Notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BACHELARD, Gaston. [1943]. *L'air et les songes*. Essai sur l'imagination du mouvement. Paris, Corti, 1943.
- BATAILLE, Georges [1943]. *A experiência interior*. Trad. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo, Editora, Ática, 1992.
- BERGSON, Henri [1932]. *Dois fontes da moral e da religião*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- BERGSON, Henri [1934]. *La pensée et me mouvement. Essais et conférences*, Paris, PUF, 1999.
- BUBER, Martin. [1923]. *Eu e Tu*. Trad., Introd. e notas de Newton Aquiles von Zeuben. São Paulo, Centauro, 2004.
- CLÉMENT, Elisabeth., et al [2000]. *La Philosophie de A à Z*. Paris, Haiter, 2000.
- DELEUZE, Gilles. [1969]. *Logique du sens*. Paris, Minuit, 1969. Tradução brasileira: São Paulo, perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles [1981-1982]. *Cine I. Bergson y las imagenes*. Buenos Aires, Cactus, 2009.
- DELEUZE, Gilles [1985]. *Cinéma 2 – L'Image-Temps*. Paris, Minuitm, 1985
- DELEUZE, Gilles [2002]. *Francis Bacon. Lógica da sensação*. Rio de Janeiro, Zahar, 2007
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI [1991]. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Minuit, 1991.
Versão aqui utilizada: *O que é filosofia*. Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI [1980]. *Mille Plateaux*. Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI [1972]. *L'Anti-Oedipe (O Anti-Édipo)*. Paris, Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. [1995]. *Khôra*, Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, Papyrus, 1995
- DUPOND, Pascal [2008]. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris, Ellipses, 2008.
- DUPOND, Pascal [2010]. *Vocabulário Merleau-Ponty*. São Paulo, Martins Fontes, 2010
- MARQUES, Gabriel García [2008]. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro, Record, 2008.
- GIL, José [2008]. *O imperceptível Devir da imanência*. Sobre a filosofia de Deleuze. Lisboa, Relógio D'Água, 2008.
- GUATTARI, Felix, [1992]. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. São Paulo, Editora 34, 2012.
- KENNEDY, Barbara. [2002]. *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*. Edinburg, Edinburg Univ. Press, 2002.

- LADRIÈRE, Jean [2000]. Verbetes “Concept”. In: *Dictionnaire de la Philosophie*. Paris, Albin Michel, 2000.
- MARCONDES FILHO, Ciro. [2004]. *O escavador de silêncios*. São Paulo, Paulus, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. [MBN] Manuscritos depositados na Biblioteca Nacional [cifras romanas: número do manuscrito; cifras árabes: número da página]
- MERLEAU-PONTY, Maurice [1964]. *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964,
- MILOVIC, Miroslav. [2006]. “A impossibilidade da democracia”. In: <http://www.compei.org.br/manaus/arquivos/anais/Miroslav%20Milovic.pdf>
- PAMART, Jean-Michel [2012]. *Deleuze et le cinéma*. L'armature philosophique des livres sur le cinéma. Paris, Kimé, 2012.
- PÉGUY, Charles [1917]. *Cléo. Diálogo da história e da alma pagã*, Pris, Gallimard, 1917.,
- SHAVIRO, Steven. [1993]. *O corpo cinemático*, São Paulo, Paulus, 2015.
- WAHL, Jean [1988]. “Le cornet du sens”. In: Alliez, E. (Org.) *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Le Plessis-Robinson Synthélabo, 1998.

Obras do autor

Livros

- A arte de envenenar dinossauros.** Brasília, Casa das Musas, 2014
- A comunicação para os antigos, a fenomenologia e o bergsonismo.** O princípio da Razão Durante. Nova Teoria da Comunicação, vol. 3, Tomo 1. São Paulo, Paulus, 2010.
- A produção social da loucura.** São Paulo, Paulus, 2003.
- A saga dos cães perdidos.** São Paulo, Hacker, 2000
- Até que ponto, de fato, nos comunicamos.** São Paulo, Paulus, 2004
- Cenários do Novo Mundo.** S.Paulo, Edições NTC, 1998
- Comunicologia ou mediologia?** A fundação de um campo científico da comunicação. (Paulus, No prelo, 2016)
- Da Escola de Frankfurt à crítica alma contemporânea.** O princípio da Razão Durante. Nova Teoria da Comunicação, vol. 3. Tomo 2. São Paulo, Paulus, 2011.
- Das coisas que nos fazem pensar, que nos *forçam* a pensar.** São Paulo, Ideias e Letras, 2014
- Diálogo, poder e interfaces sociais da comunicação.** O princípio da Razão Durante. Nova Teoria da Comunicação, vol. 3, Tomo 4. **São Paulo, Paulus, 2011.**
- Esquecer Peirce.** São Paulo, ECA-USP, 2018.
- Homem & Mulher: Uma comunicação impossível?** São Paulo, Annablume, 2010.
- Ideologia.** S. Paulo, Global,1985
- Jornalismo fin-de-siècle.** S.Paulo, Scritta, 1993
- Massenmedien als politische Handlung.** Frankfurt am Main, H.P. Gerhardt, 1981
- O capital da notícia.** S. Paulo, Ática, 1986
- O Círculo Cibernético: o observador e a subjetividade.** O princípio da Razão Durante. Nova Teoria da Comunicação, vol. 3, Tomo 3. **São Paulo, Paulus, 2011.**
- O conceito de comunicação e a epistemologia metapórica.** O princípio da Razão Durante. Nova Teoria da Comunicação, vol. 3, Tomo 1. **São Paulo, Paulus, 2010.**
- O discurso sufocado.** S. Paulo, Loyola, 1982
- O escavador de silêncios.** São Paulo, Paulus, 2004.
- O espelho e a máscara.** O enigma da comunicação e o caminho do meio. São Paulo/Ituí: Discurso/Ed. Unijuí, 2002.
- O pulsar da vida. A sensualização do pensamento, da existência e do amor .** Ed. Paulus, S. Paulo, 2008 (no prelo).
- O rosto e a máquina. O fenômeno da comunicação visto pelos ângulos humano, medial e tecnológico.** O princípio da Razão Durante. Nova Teoria da Comunicação, vol. 1. **São Paulo, Paulus, 2013. [Prêmio Jabuti, 2014]**
- Para entender a comunicação.** Contatos antecipados com a Nova Teoria. São Paulo, Paulus, 2008
- Perca Tempo. É no lento que a vida acontece.** São Paulo, Paulus, 2005.
- Pierda tiempo. Viviendo despacio transcurre la vida.** Buenos Aires: San Pablo, 2006.
- Quem manipula quem ?** Petrópolis, Vozes, 1986
- Ser jornalista.** A língua como barbárie e a notícia como mercadoria. São Paulo, Paulus, 2009
- Ser jornalista.** O desafio das tecnologias e o fim das ilusões. São Paulo, Paulus, 2009

Sociedade Tecnológica. São Paulo, Scipione, 1994
Super-Ciber. A civilização místico-tecnológica do século 21. S.Paulo, Paulus, 2009
Televisão, a vida pelo vídeo. S.Paulo., Moderna, 1988
Televisão. S.Paulo, Scipione, 1994
Teorias da comunicação, hoje. São Paulo, Paulus, 2016
Violência das massas no Brasil. S. Paulo, Global, 1986
Violência política. S.Paulo, Moderna, 1986

Textos universitários e/ou de uso restrito:

O cinema da violência. S.Paulo, 1987 .
Viagem na irrealidade da comunicação, Grenoble, 1999 (teoria e ficção)
A Sociedade Frankenstein. S. Paulo, 1991

Coletâneas:

A linguagem da sedução. S.Paulo, Com-Arte, 1985; S.Paulo, Perspectiva, 1988
Imprensa e capitalismo. S.Paulo, Kairós, 1984
Política e imaginário nos meios de comunicação. S.Paulo, Summus, 1985
Pensar-Pulsar. Tecnologias, Cultura Comunicacional, Velocidade. Edições NTC, S.Paulo, 1997.
Vivências eletrônicas . S.Paulo, Edições NTC, 1998
The Changing Face of Alterity. Communication, Technology and Other Subjects. Co-organizadores: David Gunkel e Dieter Mersch. Londres: Rowman & Littlefield, 2016.

Antologia:

Dieter Prokop. **Sociologia.** Grandes Cientistas Sociais. S. Paulo, Ática, 1986

Dicionário

Dicionário da Comunicação (Org.) São Paulo, Paulus, 2009. 2ª. Edição ampliada: 2014.

Outras produções

O Teatro do Mundo – A Canção. Série de 57 programas de rádio (Rádio USP, 2003-4).
 Acervo MIS.
 Edição da revista *Atrator estranho* (1992-1998)

Os estudos de comunicação começam a entrar na maturidade. No início, meio século atrás, falava-se de McLuhan, da magia dos novos meios técnicos, da insignificância dos conteúdos, dos meios frios e quentes... Vivia-se uma época de deslumbramento com as capacidades tecnológicas dos grandes sistemas, das redes, do envolvimento de massas inteiras em programas de TV, da adoração de celebridades, do fascínio da cultura de massas. Velhos tempos.

Todos intrigavam-se com a rápida expansão dos aparelhos, depois veio a internet para ocupar todos os espaços, os smartphones, a rapidez dos fluxos e das conexões e, com isso, novas formas de escravidão: a compressão do tempo, a obrigatoriedade de estar sempre acessável, a imperiosidade de ser a qualquer hora localizável. A miséria humana passou a ser publicamente exposta nas páginas pessoais da internet, o desaparecimento do Eu é atestado pelo excesso de selfies...

E nessa embriaguez total com as tecnologias esqueceu-se do principal: a comunicação.

É curioso que a sociedade da comunicação é a sociedade em que menos se comunica, disse certa vez Lucien Sfez. Deixamos de estudar o fenômeno da comunicação e, com isso, a grande potencialidade que ela tem de nos arrancar desse cenário opaco que se transformou nossa realidade.

Este livro é uma tentativa de resgatar o pensamento, a reflexão sobre um mundo que perdeu o contato com a experiência, a vivência, os sentidos. Nele aparecem filósofos que tentam, cada um a seu modo, colocar blocos de uma construção que se propõe a identificar o que aconteceu com nossa percepção. A construir um olhar comunicacional. Há estudos sobre o cinema e sua força de envolvimento, há o trabalho que traz de volta o corpo como conexão com o mundo externo, como uma flor que se abre à luz, ao sol, à natureza, fundindo-se a eles, há o resgate do afeto como primeira manifestação de nosso estar no mundo, há uma leitura crítica de como se constitui o fenômeno estético.

A comunicação se realiza mais plenamente pela estética, pelos sentidos, pelo ficcional. Aí está o caminho. Se não o percorrermos continuaremos a nos encantar eternamente com bolhas de sabão.
