

CINEMA, SUBJETIVIDADE E AS POTÊNCIAS DO FALSO

*Danilo Augusto Santos Melo*¹

RESUMO

Apoiado no conceito nietzscheano de Potências do Falso, Deleuze estende a crítica ao ideal de verdade da filosofia para o cinema, encontrando em Orson Welles, dentre outros cineastas, o maior expoente desta crítica. Acompanhando estas ideias, pretendemos apresentar neste artigo as questões que concernem a uma superação dos sistemas de julgamento que constroem a vida e instalam processos de subjetivação balizados por fronteiras que distinguem e separam o real e o imaginário em função de um modelo prévio de “verdade”. Tal superação é proposta por Nietzsche/Welles através da criação artística, que é acionada pelo aumento da potência de falsificação ou fabulação das fronteiras que regulam nossa relação com a “realidade”. A mais alta potência do falso é, por fim, pensada como a única oportunidade para a arte e para a vida.

PALAVRAS-CHAVE: *cinema; subjetividade; potência do falso; vida; criação.*

¹ Psicólogo. Doutor em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professor adjunto do departamento de psicologia da Universidade Federal Fluminense, Pólo Universitário de Rio das Ostras (UFF-PURO).

CINEMA, SUBJECTIVITY AND THE POWERS OF THE FALSE**ABSTRACT**

Based on Nietzsche's concept of Powers of the False, Deleuze extends the critique of the truth ideal of philosophy to the cinema, finding in Orson Welles, among other filmmakers, the maximum exponent of this critique. By having this in mind, this article aims at presenting the issues regarding such overcoming of the judgement systems which constrain life and set subjectivity processes marked by limits which separate and differ the real from the imaginary due to a previous model of "truth". Such overcoming is proposed by Nietzsche and Welles which is activated by increasing the power of falsification or creation of the frontiers which regulate our relation with the "reality". The highest power of the false is, in the end, thought as the only opportunity towards arts and life.

KEYWORDS: *cinema; subjectivity; power of the false; life; creation.*

INTRODUÇÃO

Encontramos no cinema e na subjetividade ordinária a tendência comum de estabelecer fronteiras entre o real e o ficcional ou imaginário. De um lado, o cinema explora tanto o aspecto realístico das imagens quanto seu aspecto ficcional, isolados ou mesmo em relação. Por outro lado, de um modo geral, a psicologia apoia suas pesquisas sobre o pressuposto de tal separação e valoriza ou busca proporcionar aos sujeitos a prevalência de seu lado racional que os mantém bem ajustados à “realidade”, relegando a imaginação a um segundo plano e mesmo como algo da ordem da desrazão.

No entanto, podemos compreender esta tendência de estabelecer tal fronteira como decorrente de um determinado modo de posicionamento em relação ao mundo e, de maneira mais geral, à vida: ou seja, de uma posição da vida que percebe, age e pensa o mundo e a si mesma a partir da criação de um critério de verdade ou veridicção. Resulta deste critério uma posição de julgamento em relação ao que participa do real e do que não participa, ou do que é da ordem de uma subjetividade ajustada ao real e do que escapa à “boa” razão ou à “verdade”. A verdade tornada critério de julgamento deixa de ser observada nos fatos e adquire o aspecto de uma Forma transcendente, unificada e unificante, que tende a encontrar identidade e a fazer identificações, seja nos personagens de um filme, seja nos múltiplos componentes da “realidade” (indivíduos e coisas): trata-se da forma ou modelo do verdadeiro.

Contudo, é preciso não esquecer que se trata apenas de uma *tendência* a atribuir uma verdade (exterior e anterior, portanto transcendente) a tudo o que existe, e enquanto tal não possui qualquer estatuto ontológico. Neste sentido, o modelo ou forma do verdadeiro deve ser compreendido como uma espécie de reação a algo da realidade que escapa aos “crivos do real” que se expressam pelos sistemas de julgamento instaladores de fronteiras. Isso que escapa ao modelo do verdadeiro necessita de um crivo justamente por dar margem a uma dissolução ou a um embaralhamento das fronteiras que separam o real e o ficcional ou imaginário. Portanto, esta “vontade de crivo” tende a separar aquilo que primordialmente não está separado, mas que se confunde ou se mistura. Logo, podemos compreender todo estabelecimento de fronteira ou separação na realidade como sendo um ato ficcional,

isto é, que a atividade do modelo da verdade, através de seu sistema de julgamento, consiste no ato de produzir ficções. Assim, toda verdade é uma ficção!

Encontramos no cinema e na vida subjetiva esta produção de ficções que separam incessantemente o real do imaginário, submetendo tanto um quanto o outro ao modelo do verdadeiro. Esta submissão do ficcional e do real à verdade implica em cercear a própria potência de inventar ficções, conduzindo a vida e a arte à mera criação de modelos identitários que serão, paradoxalmente, utilizados para julgar a própria vida e a arte. Neste sentido, a operação do modelo do verdadeiro submete o real e a ficção a ideias dominantes que esgotam a potência de ficcionar as próprias ficções e o real, reduzindo o poder de criação na arte e na vida.

A questão que se coloca para a arte e para vida é saber, enfim, como liberá-las do modelo da verdade e fazê-las alcançar a mais alta potência de criação. As indicações que se sucederão doravante seguem as trilhas das filosofias de Deleuze e Nietzsche, com alguns tangenciamentos de conceitos de Bergson e Simondon, passando sobretudo pelo cinema de Orson Welles.

A POTÊNCIA DO FALSO E A CRISE DO MODELO DO VERDADEIRO

A fórmula geral apresentada por Deleuze em seu *Imagem-Tempo* é a necessidade de ultrapassar a fronteira entre o real e o imaginário ou ficcional, compreendendo que não há uma ruptura entre ambos e que tanto o real como a ficção podem estar a serviço do modelo de verdade que expressa ideias dominantes (filme documentário ou ficção). Ultrapassar a fronteira não é extingui-la, mas torná-la incerta, variável, fugidia, de modo que já não sabemos se o que se passa é real ou imaginário. Tomando um conceito emprestado de Bergson, Deleuze diz que é preciso fabular ou ficcionar esta fronteira, libertando o real e a ficção do modelo da verdade por meio da “função fabuladora” (BERGSON, 1978). Se o modelo do verdadeiro limita e submete a ficção, a função fabuladora é o que afirma a ficção como uma potência, uma potência de criação que uma vez liberada nos permite compreender que mesmo a verdade é uma ficção. A função fabuladora é aproximada por Deleuze de uma potência de ficção que em Nietzsche será denominada de “potência do falso” (NIETZSCHE, 2011).

Potência do falso, de ficção, de fabulação, são os dispositivos conceituais que permitirão pensar a vida subjetiva e a arte fora do modelo da verdade. A crise do

verdadeiro implica de saída o colapso da forma da identidade que garante aos seres uma semelhança em relação a si próprios (Eu=Eu), restituindo aos indivíduos e ao mundo uma dessemelhança interna que os põe em devir (eu=outro). É nesta perspectiva que, segundo Deleuze, “o que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real *ou* fictícia, [...] é o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’; [...] a personagem não é separável de um antes e um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia” (1990, p. 183). Isto é, “é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia” (1990, p. 185).

O devir da personagem não se limita a apreensão das formas identitárias como pontos de paradas num antes ou num depois, mas consiste na reunião do antes e do depois na própria passagem, produzindo o que Deleuze denominou de “imagem-tempo direta” (1990, p. 186). Na passagem do tempo que caracteriza o devir, o circuito que garantia a separação entre o real (imagem atual/percepção) e o imaginário (imagem virtual/lembrança) sofre uma quebra, tornando estas distintas imagens coalescentes, isto é, fazendo-as trocarem de papel e tornarem-se indiscerníveis. É, portanto, por um “colapso” (VARELA, 2003) sofrido no esquema sensório-motor (que regula o ajuste entre o plano atual da percepção e o plano virtual da memória) que uma experiência direta do tempo se torna possível na qual somos arrastados por “movimentos aberrantes” (LAPOUJADE, 2015). Na imagem-tempo, segundo Deleuze, “não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente ‘anormais’, essencialmente ‘falsos’” (1990, p. 159). Enfim, se por um lado a forma do verdadeiro insiste em disciplinar o tempo através da espacialização, projetando sobre ele todas as fronteiras e separações que apenas a dimensão espacial suporta e fazendo surgir o tempo cronológico, por outro lado, a força pura do tempo, em seu aspecto crônico, põe a noção de verdade em crise, produzindo uma quebra no sistema de julgamento que regula toda narração em função do critério da verdade. É a potência do falso que libera o tempo de suas amarras cronológicas e “substitui e destrona a forma do verdadeiro”, de modo que a narração passa a afirmar “a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros” (1990, p. 161).

TEMPO CRÔNICO E NARRAÇÃO FALSIFICANTE

Na experiência deste tempo crônico, a narração se torna temporal e falsificante, indo além da indiscernibilidade do real e do imaginário ao colocar “no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso” (1990, p. 161). Com isso, o modelo do verdadeiro desmorona, o que leva à morte do homem verídico e ao surgimento do falsário, daquele que não tem mais compromisso com a verdade. Em *O homem que mente*, filme de Robbe-Grillet, apresenta-se a figura do falsário, que não deve ser confundido com um mentiroso qualquer localizado numa situação específica, “mas um falsário ilocalizável e crônico, em espaços paradoxais” (DELEUZE, 1990, p. 162), que impregna todo o filme suscitando alternativas indecíveis a partir das quais torna-se impossível distinguir o real e o imaginário (*Jean Robin? Boris Varisse? Um herói? Um traidor?*). Outro caso notável no cinema é *Verdades e mentiras* (F for Fake) de Orson Welles, uma trama de falsários que se sucedem desde o falsificador de pinturas de pintores famosos, passando pelo jornalista que falsifica a biografia do pintor falsificador, chegando, por fim, no próprio Orson Welles, que falsifica a própria narrativa dos falsificadores pelo próprio filme que os apresenta. Na filosofia, encontramos uma sucessão de falsários no quarto livro de *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche: o Homem superior, o homem da sanguessuga, o adivinho, os dois reis, a sombra, o último papa, o feiticeiro, o mendigo voluntário, o mais feio dos homens, todos falsários (NIETZSCHE, 2011).

Com a suplantação do homem verídico pelo falsário, a forma do verdadeiro é substituída pela potência do falso, afirmando o falso em sua potência artística e criadora. Enquanto experiência do devir, a potência do falso se expressa apenas por uma sucessão de potências que não param de remeterem-se e penetrarem-se umas às outras. Assim, “contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem, a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. ‘Eu é outro’ substituiu Eu=Eu” (1990, p. 163). Na narração falsificante não há falsário único, pois todo falsário remete a uma cadeia de outros falsários que são suas metamorfoses (atrás de um falsário há sempre outro falsário), e, no limite, o homem verídico não passa também de um falsário, mas um falsário que não afirma sua potência de fabulação, que resiste ao devir que o atravessa tentando se proteger por trás ficção do mundo verdadeiro. O homem verídico expressa, com isso, a mais baixa potência do falso. Por fim, sendo o mundo verdadeiro uma ficção que

deriva de uma baixa potência do falso, compreende-se que por toda parte o que existe são as metamorfoses do falso, as variações da potência da vida.

NIETZSCHE E ORSON WELLES: PARA ACABAR COM O JULGAMENTO DA VIDA

O cinema encontra em Orson Welles o primeiro a libertar uma imagem-tempo direta e submetê-la ao poder do falso. Deleuze investiga este “nietzschianismo de Welles” (1990, p. 168), aproximando sua produção cinematográfica e escrita dos principais aspectos da crítica à verdade da filosofia de Nietzsche. O que mais os aproxima seria, portanto, uma luta contra o sistema de julgamento erigido por todo aquele que se mune de valores supostamente superiores: “o homem verídico não quer finalmente nada mais que julgar a vida, ele exige um valor superior em nome do qual poderá julgar; tem sede de julgar, vê na vida um mal, um erro a ser expiado: origem moral da noção de verdade” (1990, p. 168). Ao comentar o seu filme *A marca da maldade*, Welles faz a seguinte afirmação de um dos personagens: “para mim, Quinlan é a encarnação de tudo aquilo contra o qual eu luto, politicamente e moralmente falando. Sou contra Quinlan porque ele se arroga o direito de julgar – e o que detesto acima de tudo são pessoas que querem julgar segundo sua própria veneta” (BAZIN, 2005, p. 156). Tanto Welles quanto Nietzsche defendem que não há valor que seja superior à vida, pois é a própria vida quem cria os valores e, portanto, ela não tem de ser julgada nem justificada; a vida é uma potência de criação dos valores e sentidos que o homem expressa em seu devir. No entanto, desta criação imanente à vida, surgirá não somente a mais alta potência do falso (a criação artística), mas a mais baixa potência do falso (o homem verídico e o mundo verdadeiro), contra a qual Welles se insurge: “o ‘mundo verdadeiro’ não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação; e se fosse evocável, seria inútil, supérfluo. O mundo verdadeiro supõe um ‘homem verídico’, um homem que quer a verdade” (DELEUZE, 1990, p. 168).

Em sua incisiva crítica ao dualismo platônico, Nietzsche afirma que o desmoronamento do mundo verdadeiro não deixa subsistir o mundo aparente (este ainda impregnado do ideal de verdade): “abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? O aparente, talvez?... Não! *Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente!*” (2006, p. 32). De outra maneira, Nietzsche nos diz que

o mundo que *nos importa* em certa medida é falso, ou seja, não é um estado de coisas, mas o resultado da invenção poética e do arredondamento de uma escassa soma de observações: ele é “flutuante”, como algo em devir, como uma falsidade que está sempre se deslocando, que nunca se aproxima da verdade: pois – não existe “verdade” alguma (1978, p. 120).

Diante disso, Deleuze insiste na questão colocada por Nietzsche, cuja resposta nos oferece a compreensão de um outro modo de constituição de si e do mundo. Então, pergunta Deleuze: quando o ideal de verdade desmorona, “o que resta? Restam os corpos, que são forças, nada mais que forças. Mas a força já não se reporta a um centro, tampouco enfrenta um meio ou obstáculos. Ela só enfrenta outras forças, se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam” (1990, p. 170). Nietzsche recorre à noção de *força* para compreender a criação e a mudança no seio da própria natureza. Para isso, ele estabelece, de saída, que toda realidade corresponde a um conjunto de forças em relação: “a natureza se dá como uma multidão de relações de forças” (1982, p. 181). Mas para compreendermos a natureza como um imenso campo de forças, é preciso considerar, em primeiro lugar, que o “ser” das forças é plural, ou seja, que não existe força isolada, mas a força só pode ser pensada em relação com outra força. Desse modo, para ele não existe qualquer realidade em si na natureza, inclusive os átomos ou as menores partículas por nós percebidas, pois os elementos mais simples revelam já uma complexidade crescente de forças e de variações que alcançam a ordem do infinitesimal.

Por outro lado, resta saber por qual princípio as forças movem-se e se põem em relação umas com as outras. Nietzsche atribuirá às forças um elemento diferencial, como algo simultaneamente complementar e interno à própria força: a *vontade de potência*². Desse modo, atribuir uma vontade ou um querer interno à própria força é o que garante a mobilidade das forças, isto é, o que coloca as forças em relação³, o que

² Adotamos o termo Vontade de Potência para a expressão original *Wille zur Macht*, ao invés de Vontade de Poder. No entanto, o termo “vontade de potência” é atribuído à dinâmica das forças em todos os graus do devir, e não exclusivamente no âmbito humano, ao qual se costuma inferir o sentido político ou econômico do termo “poder”. É preciso ainda não esquecer que Nietzsche é um pensador da imanência, e que por isso o uso do termo “potência” não deve ser confundido com o sentido metafísico presente no pensamento aristotélico. De modo diverso ao de Aristóteles, que trata a potência como um possível a ser realizado por uma “passagem ao ato”, isto é, como algo já dado enquanto possibilidade antes da ação, Nietzsche não separa a potência do ato; ao contrário, para Nietzsche, a potência só existe em ato, ela é o próprio ato, pois a força e a quantidade da força (potência) se expressam na própria ação. Assim, estamos de acordo com Scarlett Marton (1997) ao acreditarmos que este conceito se mantém objeto de interpretações que enriquecem a compreensão dos diversos sentidos que a obra de Nietzsche possibilita.

³ Nietzsche concebe assim a constituição de toda a natureza pela afirmação das vontades umas sobre as outras. Logo, tudo o que existe é resultado desta relação entre vontades, pois, tudo o que *é*, expressa

move a força em direção a outra força. No entanto, não devemos compreender a vontade como um atributo de um “sujeito” que supostamente comandaria ações sobre a matéria em geral, pois “a vontade só pode agir sobre uma vontade, e não sobre uma matéria (os nervos, por exemplo). Chega-se, assim, à ideia de que onde se constatam efeitos, é por que uma vontade age sobre uma vontade” (NIETZSCHE, 1971, p. 55). Dessa forma, a vontade de potência (ou simplesmente a potência) consiste num poder de afetar e de ser afetado das forças em relação; e uma vez que toda relação é necessariamente efetuada (em ato), este poder (de afetar e de ser afetado) é sempre preenchido.

Retornando à questão retomada por Deleuze, a resposta de Nietzsche nos permite concluir que na vida, tudo é questão de forças. No entanto, acontece de haver forças que respondem a outras forças sempre de uma mesma maneira, de modo uniforme e invariável, indicando que há uma tipologia das forças. Orson Welles apresenta este tipo de força em suas realizações cinematográficas, como por exemplo o escorpião em *Grilhões de Passado* que “só sabe picar, e pica a rã que o carrega sobre a água, ainda que por isso vá morrer afogado. [...] o escorpião é um tipo de força que não sabe mais se metamorfosear, segundo as variações do que pode afetar e do que pode afetá-la” (1990, p. 171). Desse modo, torna-se uma força esgotada, que só sabe matar e destruir. A impotência não implica aí que a força não seja grande (quantitativamente), mas indica a sua incapacidade de se transformar (qualitativamente), de ter sua “energia potencial” esgotada para novas individuações⁴.

O tipo que expressa a força esgotada é o tipo declinante, degenerado, decadente, que “representa a impotência dos corpos, isto é, o ponto preciso em que a ‘vontade de potência’ já não é mais que um querer-dominar, um ser para a morte, e que tem sede de sua própria morte, com a condição de passar pela dos outros” (DELEUZE, 1990, p. 171). No entanto, é preciso compreender este tipo a partir das *relações* que o constituem para não cairmos no risco de lhe atribuir uma tendência ou

um grau de potência das vontades em relação. No entanto, ao enfatizar o aspecto relacional da vontade de potência, deve-se compreender que nunca se pode pensar em *uma* força, pois ao assim isolá-la corremos o risco de lhe atribuir seja uma quantidade de potência, seja uma direção de irradiação, seja uma vontade de dominar própria, enfim, tratá-la como um “sujeito” dotado de vários atributos independentes. Porém, não se trata de negá-los, mas pensá-los como determinados sempre em uma relação com outras forças. Sobre o aspecto relacional da vontade de potência cf. MONTEBELLO, Pierre. *Nietzsche. La volonté de puissance*. Presses Universitaires de France, Paris, 2001; e, MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Nietzsche. Physiologie de la volonté de puissance*. Paris: Éditions Allia, 1998.

⁴ Cf. SIMONDON, G. *L'individuation à la lumière des notions de forme et information*. Paris: Ed. Jérôme Millon, 2005.

pulsão endógena de morte, tal como Freud postulou em seu *Além do princípio do prazer*. O ponto de partida para a explicação da morte, da agressividade e da destruição é sempre exterior à força e se expressa pela sua (baixa) potência. Isto é, a busca pela destruição e pela morte é impelida pelo esgotamento do potencial de transformação da vida, pelo bloqueio ou impedimento do seu devir, pela dificuldade ou incapacidade de produzir novas individualizações.

Dentro deste tipo cuja força encontra-se esgotada, e Orson Welles apresenta um quadro de múltiplos “impotentes onipotentes” em seus filmes (Arkadin, Iago, Bannister, Quinlan...), destacam-se dois modos de operar um julgamento sobre a vida: de um lado, o homem verídico, que elege valores superiores (bem, mal, virtude, verdade...) para julgar a vida; de outro, destaca-se o homem de vingança, que julga a vida a partir do ponto de vista do seu esgotamento, de sua doença (o homem doente de si próprio). Nietzsche dirá que são duas figuras do Nihilismo, e que por detrás do homem verídico, que elege valores superiores à vida, há o homem doente, doente da própria vida e que, impotente de se transformar e variar em função das relações com forças que o afetam, busca se vingar destas forças, destruindo-as.

Nietzsche, por outro lado, não compreende a vida como algo que deve ser julgado em nome de qualquer instância superior (A verdade, O bem etc.), mas, ao contrário, enquanto expressão da vontade de potência, a vida deve ser avaliada em função das forças que nela predominam. Assim, ao invés de julgar a vida de um ser, trata-se de avaliar esta vida em função do seu poder de afetar e de ser afetada, ou seja, “o afeto como avaliação imanente, em vez do julgamento como valor transcendente: ‘gosto ou detesto’ em vez de ‘julgo’” (1990, p. 172). Do ponto de vista da avaliação imanente, os tipos ganham uma outra valência: bom e mau. O tipo *mau* é aquele que manifesta uma vida esgotada e impotente em sua relação com as forças que o afetam e o impelem à mudança, reagindo a todo deslocamento. O tipo *bom* é o que expressa uma vida ascendente em sua potência, é aquele que sabe se transformar/metamorfosar de acordo com as forças que o afeta, buscando compor com elas uma potência sempre maior, isto é, aumentando sua potência de viver e criando novas possibilidades de vida, outros modos de existência.

CONCLUSÃO: A CRIAÇÃO ARTÍSTICA COMO A MAIS ALTA POTÊNCIA DO FALSO

Nesta tipologia das forças Nietzsche apresenta duas variações ou dois lados da vontade de potência: de um lado, o querer-dominar, presente no devir esgotado da vida (a mais baixa potência do falso); e de outro, o querer-artista, criador de novas possibilidades de existência, presente no devir ascendente da vida (a mais alta potência do falso). Diante destas duas manifestações da vontade de potência da vida, devemos evitar submetê-las a um sistema de julgamento, mas buscar avaliá-las, pois “certamente não há mais verdade em uma do que na outra; só há devir, e o devir é a potência do falso da vida, a vontade de potência” (DELEUZE, 1990, p. 173). Se o devir é a potência do falso, então podemos avaliar o tipo bom como aquele que se esforça para elevar o falso à sua mais alta potência, ou ainda, elevar a vontade de potência até o devir artista. Neste sentido, Deleuze dirá que “só o bom se deixa esgotar pela vida em vez de a esgotar, colocando-se sempre a serviço do que renasce da vida, do que metamorfoseia e cria. Ele faz do devir um Ser” (1990, p. 173).

Quando fazemos do devir um Ser, retiramos da vida todo centro, toda invariância, toda fixidez, e lhe atribuímos um aspecto movente. Contudo, não basta relacionar o devir da vida ao movimento, mas a uma certa qualidade de movimento. Portanto, devemos evitar julgar o movimento, em si, como algo que estaria do lado da vida e, desse modo, se opõe ao ideal de verdade. A imagem-movimento (DELEUZE, 1983) estará sujeita ao ideal de verdade enquanto o movimento conservar seus centros, enquanto apresentar invariantes, pontos de gravidade, pontos privilegiados e pontos de fixidez, em relação ao qual se move. Por outro lado, Deleuze no diz que “uma mutação cinematográfica se produz quando as aberrações de movimento ganham independência, quer dizer, quando os móveis e os movimentos perdem suas invariantes” (1990, p. 174). Com os movimentos aberrantes⁵, produz-se então uma reversão na qualidade do movimento que, de uma só vez, este deixa de submeter-se à verdade e de subordinar o tempo a seu aspecto cronológico (verdadeiro), liberando sua qualidade crônica. Assim, “o movimento fundamental descentrado torna-se movimento em falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento em falso” (DELEUZE, 1990, p. 174, *grifos do autor*).

⁵ Cf. LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

No movimento em falso, não se trata de multiplicar os pontos de vista exteriores sobre um objeto que é suposto invariável, instalando-se um perspectivismo⁶ onde o ponto de vista é sempre constante e interno ao objeto, de modo que este passa a ser percebido como a metamorfose de uma única e mesma coisa em devir, onde a cada mudança uma nova perspectiva do objeto se constitui. Neste sentido, Deleuze indica que “há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro” (1990, p. 178). O verdadeiro precisa ser metamorfoseado, ficcionado, fabulado, numa palavra, criado! Mas a criação da verdade pensada fora do modelo do verdadeiro, dissolvendo as fronteiras entre o real e o imaginário, retirando o movimento de sua relação com centros de referência, fazendo o tempo sair dos eixos espaciais que o aprisionam a uma métrica... nesta perspectiva, a verdade que emerge coincide com a criação do Novo, alterando o modos de perceber, agir e pensar, produzindo uma mutação subjetiva e cinematográfica, enfim, elevando a vida e a arte à mais alta potência de criação.

Neste grau extremo da vontade de potência, da mais alta potência do falso, Nietzsche encontra o *artista criador*, criador de verdade, de perspectivas, para além de bem e mal, para além do modelo do verdadeiro. Desse modo, “só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação” (DELEUZE, 1990, p. 178). No outro extremo, Nietzsche situa o mais baixo grau da vontade de potência no *homem verídico*. Entre estes extremos, oscilam todos os graus da vontade de potência, passando por diversos personagens conceituais que desfilam em sua obra: o homem de Estado, o homem de Moralidade, o homem de Ciência, o homem Religioso, todos eles correspondendo a uma potência do falso. No cenário da cultura decadente ocidental, o artista é afirmado na filosofia de Nietzsche como uma alternativa, rara por sinal, às variações do niilismo. Mas ele próprio aponta que o querer-artista da vontade de potência poder ser derrotado pelo niilismo e a vida esgotada se apoderar do Novo desde o momento em que é criado, de modo que as Formas já feitas, dominantes, podem petrificar as metamorfoses e transformações, e assim reconstruir modelos e cópias a fim de submeter mais uma vez a vida ao julgamento da verdade. “Frágil é a potência do falso, que se deixa retomar pelas rãs e

⁶ Sobre o perspectivismo em Nietzsche cf. MELO, Danilo. *Subjetividade e perspectivismo: A dissolução do sujeito metafísico a partir de uma lógica das relações em Nietzsche* - Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – Vol. 4, nº 1, pp. 25-36, 1º semestre de 2011.

pelos escorpiões. *Mas esta é a única oportunidade para a arte ou a vida*” (DELEUZE, 1990, p. 179, grifo nosso).

Sobre o artigo

Recebido: 20/08/2017

Aceito: 04/11/2017

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. Conversas com Orson Welles. In: **Orson Welles**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 131-185.
- BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1978.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1- a imagem-movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2- a imagem-tempo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- MARTON, Scarlett. “A terceira margem da interpretação”. In: MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **A doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche**. [Tradução de Oswaldo Giacóia Júnior] – São Paulo: Annablume, 1997, p. 7-48.
- MELO, Danilo. **Subjetividade e perspectivismo: A dissolução do sujeito metafísico a partir de uma lógica das relações em Nietzsche** - Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – Vol. 4, nº 1, pp. 25-36, 1º semestre de 2011.
- MONTEBELLO, Pierre. **Nietzsche. La volonté de puissance**. Presses Universitaires de France, Paris, 2001.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **Nietzsche. Physiologie de la volonté de puissance**. Paris: Éditions Allia, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. Par-delà bien et mal. In: **Oeuvres Philosophiques Complètes. (Tome VII)**. Paris: Éditions Gallimard, 1971, p. 15-212.
- _____. Fragments posthumes: Automne 1885 - automne 1886. In: **Oeuvres Philosophiques Complètes. Écrits Posthumes. (Tome XII)**. Paris: Éditions Gallimard, 1978, p. 75-168.
- _____. Fragments posthumes: Été-automne 1884. In: **Oeuvres Philosophiques Complètes. Écrits Posthumes. (Tome X)**. Paris: Éditions Gallimard, 1982, p. 171-304.
- _____. **Crepúsculo dos ídolos, ou, como filosofar com o martelo**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Assim falou Zaratustra**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SIMONDON, G. **L'individuation à la lumière des notions de forme et information**. Paris: Ed. Jérôme Millon, 2005.

VARELA, Francisco. **O reencantamento do concreto** – São Paulo: Cadernos de Subjetividade, 2003.