

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Imagem cinematográfica e memória no diálogo entre Bergson e Deleuze

Sara Martin Rodrigues

Vitória da Conquista
Fevereiro de 2011

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Imagem cinematográfica e memória no diálogo entre Bergson e Deleuze

Sara Martin Rodrigues

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre Em Memória: Linguagem e Sociedade.

Orientador: Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva
Co-orientador(a): Prof. Dr. Edson Silva de Farias

Vitória da Conquista
Fevereiro de 2011

R6182i	<p>Rodrigues, Sara Mantin Imagem cinematográfica e memória no diálogo entre Bergson e Deleuze. Sara Martin Rodrigues; orientador Maria da Conceição Fonseca-Silva, co-orientador Edson Silva de Farias - - Vitória da Conquista, 2011. 91 f.</p> <p>Dissertação (mestrado - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2011.</p> <p>1. Imagem 2. Cinema 3. Memória 4. Bérqson 5. Deleuze. I. Fonseca-Silva, Maria da Conceição II. Edson Silva de Farias. III. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. IV. Título.</p>
--------	---

Título em inglês: Film image and memory in the dialogue between Bergson and Deleuze

Palavras-chaves em inglês: Image. Cinema. Memory. Bergson. Deleuze

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (titulares), Prof. Dr. Edson Silva de Farias (Titular), Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (titular), Prof. Dr. Pro. Dr. Auterives Maciel Júnior (titular), Prof. Dr. Jorge Miranda de Almeida (suplente), Profa. Dra. Rosa Helena Blanco Machado (suplente).

Data da Defesa: 15 de fevereiro de 2011.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (Uesb)
(Orientador(a))



Prof. Dr. Edson Silva de Farias (UnB/Uesb)
(Co-orientador)



Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (Uesb)



Prof. Dr. Prof. Dr. Austerives Maciel Júnior (UFF)

Suplentes

Prof. Dr. Jorge Miranda de Almeida (Uesb)

Profa. Dra. Rosa Helena Blanco Machado (UNEB)

Local e Data da Defesa de Dissertação: Vitória da Conquista, 15/02/2011

Resultado: APROVADO

“Nós acreditamos na memória porque tudo passou e quem nos garante que isso que imaginamos que passou, passou realmente? A quem devemos perguntar? Este mundo nesta suposição então é uma ilusão. A única coisa verdadeira é a memória. Mas, a memória é uma invenção. No cinema a câmera pode fixar um momento, mas este momento já passou, no fundo o que ele traz é um fantasma deste momento. E já não temos a certeza que este momento tenha existido fora da película. Ou a película é uma garantia da existência deste momento? Não sei. O que disso sei é que vivemos. Vivemos, afinal não há dúvida” (*Depoimento de Manoel de Oliveira, extraído do filme O céu de Lisboa [1995] de Wim Wenders*).

AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva, por se doar de corpo e alma a este Mestrado. Grande parte de nossas conquistas enquanto alunos e pesquisadores se devem ao esforço e competência dela.

Ao Professor e amigo Dr. Edson Silva de Farias, não só pelos brilhantes ensinamentos, mas pela paciência e carinho a mim dispensados.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb), pela concessão da bolsa que possibilitou os meus estudos e a realização da pesquisa que resultou neste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, por ter oportunizado a minha formação em nível de mestrado.

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia à qual está vinculado o Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Aos Professores Dr. Edson Silva de Farias e Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão, pela participação na Banca Examinadora de Qualificação desta Dissertação.

Aos Professores Dr. Auterives Maciel Junior e Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão, por terem aceitado participar da Banca de Defesa desta Dissertação.

Aos professores e colegas do Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade pelo relacionamento saudável e pelo comprometimento de todos com a produção do conhecimento.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Naiana, Guilherme e Mirian, pela presteza sempre que precisei.

À professora Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão, pelas conversas, pela atenção direcionada ao meu trabalho, por participar direta e indiretamente da minha formação e por ter se tornado um exemplo e uma referência pra mim.

Aos Grupos de Pesquisa “Memória, Imagens e Discursos nas Experiências Contemporâneas” e “Cultura, Memória e Desenvolvimento” não só pela experiência acadêmica de trabalho em grupo de pesquisa, como pelos encontros, seminários, conversas e debates que tanto contribuíram para o meu crescimento intelectual.

Aos meus pais pelo amor que dão vida à minha existência.

Aos meus irmãos Marcela e Tiago, aos meus cunhados Robson e Thaís e ao meu sobrinho João Roberto por estarem ao meu lado, pelo carinho e motivação.

À Thiaquelliny e Thiago. Não sei teria chegado até aqui sem a amizade, o cuidado e o companheirismo destes dois.

À Cecília, Rogério, Túlio e Clara pelas longas conversas, pela preocupação um com o outro e pelo encorajamento a seguir em frente quando houve adversidades.

À Luisa Coimbra que tantas vezes foi o meu suporte emocional, me ajudou a vencer a insegurança e a transformar minhas inquietações em pretexto para intensificar minha pesquisa.

À Priscilla Vita por vibrar com cada conquista minha, pelo interesse e admiração pelo meu trabalho e por ser essa amiga que mais parece uma irmã.

À Priscilla Huapaya e Roberta Miranda pela amizade sincera que sempre me fez tão bem e pelas longas conversas teóricas ao telefone.

A todos que me estimularam e acreditaram neste trabalho, acompanharam, contribuíram e torceram por mim, o meu singelo agradecimento.

E por fim, agradeço ao Deus de quem provém a paz que excede todo o conhecimento humano.

RESUMO

Neste trabalho, investigamos de que modo a concepção de memória, traçada a partir da perspectiva teórica inaugurada pelo filósofo Henri Bergson no livro *Matéria e Memória*, colabora para fundamentar as concepções dos dois regimes de imagem desenvolvidos por Gilles Deleuze em *Cinema 1 – A Imagem-movimento* e *Cinema 2 – A Imagem-tempo*. As imagens produzidas em dois momentos do cinema (o clássico e o moderno) se contrapõem na medida em que estabelecem uma relação diferenciada com o tempo e com o espaço, ou, em termos bergsonianos, com o espírito e com a matéria. Se a imagem-movimento se estrutura de maneira esquemática baseada numa lógica sensório-motora, isto é, se ela se desenvolve a partir de um tempo impregnado de espaço, a imagem-tempo chega com uma novidade: o tempo puro, que nada mais é senão aquilo que Bergson chamou duração. Do mesmo modo que se valeu do conceito de duração para constituir parte de sua teoria, Deleuze voltará a beber muitas vezes na fonte bergsoniana para concluir seu pensamento. Interessa-nos observar, particularmente, de que forma a memória participa desse processo. Trabalhamos, portanto, num campo de discussão fundamentalmente teórico, interpretando alguns aspectos da teoria mnemônica de Bergson e cinematográfica de Deleuze no que tange, especialmente, à profunda dependência da articulação conceitual da segunda (acerca das duas noções de imagem) em relação à primeira (acerca do que se entende por memória).

PALAVRAS-CHAVE

Imagem. Cinema. Memória. Bergson. Deleuze

ABSTRACT

At this work, we investigate how the conception of memory, trace from the theoretical perspective initiated for the philosopher Henri Bergson at the book *Matter and Memory*, collaborate to base the conception of the two regimes of image developed by Gilles Deleuze in *Cinema 1 – The image-movement and Cinema 2 – The image-time*. The images produced in two moments of the cinema (the classic and the modern) opposes as they establish one relationship differentiated with the time and with the space, or, in bergsonian terms, with the spirit and with the matter. If the image-movement structured it self into a schematic way based in a logic sensory-motor, that is, if it develops from a time impregnated of space, the image-time comes with new feature: the pure time, that it's nothing more than what Bergson call duration. At the same way Deleuze used the concept of duration to build part os his theory, he return many times to drink of Bergson's source to conclude his thought. We were interested into observe, particularly, witch way the memory participates of this process. We work, therefore, in a camp of discussion fundamentally theoretical, interpreting some aspects of the Bergson's mnemonic theory and Deleuze's cinematographic theory in respect, specialy, to the deep dependence of the conceptual articulation of the second (about the two notions of image) in relation to the first (about what it's meant by memory).

KEYWORDS

Image. Cinema. Memory. Bérqson. Deleuze

SUMÁRIO

Considerações Gerais	11
Como chegamos até aqui	11
1 Memória por Henri Bergson	17
1.1 Cérebro: a memória não está aqui	19
1.1.1 Um convite a agir	19
1.1.2 Diferença entre ação reflexa e ação voluntária	21
1.1.3 Percepção e zona de indeterminação	23
1.2 Entre percepção e lembrança	24
1.2.1 A existência do mundo material independe da percepção	28
1.2.2 O papel da memória na percepção consciente	31
1.3 O reconhecimento e os dois tipos de memória	33
1.4 Duração: o tempo não espacializado	36
1.4.1 Sobre o tempo real, o que dizia Bergson?	36
1.4.2 A contemporaneidade do passado	38
1.5 Lembranças: entre virtualidade e atualidade	40
1.5.1 Representação espacial da temporalidade psíquica	42
1.5.2 A realidade é um <i>continuum</i>	43
2 Intuição e Arte	46
2.1 Inteligência <i>versus</i> intuição	46
2.2 O problema da linguagem	49
2.3 A arte como alternativa: distrair-se para atentar-se	51
2.3.1 Saem os conceitos, entram as imagens	54
2.4 O cinematógrafo interior	55
2.4.1 O corte móvel na duração	57
3 Cinema por Gilles Deleuze	60
3.1 Imagem-movimento: um esquema sensório-motor	60
3.1.1 A importância do movimento	62
3.1.2 Principais variações da imagem-movimento	64
3.1.3 O pós-guerra e a falência do esquema sensório-motor	68
3.2 Imagem-tempo: um esquema temporal	70
3.2.1 Quando o cinema abandona o clichê	71

3.3 Os dois regimes de imagem e os dois tipos de memória	73
3.4 O cristal onde coabitam passado e presente	75
3.4.1 A imagem é tempo e o tempo é memória	77
3.4.2 A pureza da imagem livre do tempo empírico	80
4 Digressões Finais	84
Referências Bibliográficas	89

Considerações Gerais

Como chegamos até aqui

Nossa finalidade com essa dissertação é apresentar resultados de pesquisa desenvolvida no curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, no projeto Memória, Imagens e Discursos nas Experiências Contemporâneas relacionado à linha de pesquisa Memória, Discursos e Narrativas. Gostaríamos, portanto, de iniciar por um breve resumo do caminho que percorremos para chegar à demarcação do recorte ideal para nossa pesquisa.

A primeira idéia que articulava nossa proposta partia de uma perspectiva bastante diferenciada da atual. A princípio, propusemo-nos a estudar o fenômeno da memória coletiva a partir do documentário do cineasta Eduardo Coutinho. Não obstante, os estudos teóricos nos conduziram a um questionamento fundamental acerca do que entendemos por *representação* da realidade. Quando a maioria das fontes bibliográficas nos indicou o cinema documentário como objeto de representação do mundo, pensamos que, sendo a imagem a matéria-prima do cinema, a questão que se colocava era a seguinte: se o mundo é composto de imagens da mesma forma que o cinema o é, onde estaria, então, a diferença ou a semelhança essencial entre essas duas formas de imagem?

Estes foram alguns dos questionamentos que nos perturbaram, de certa maneira, positivamente, pois a busca pelas respostas nos levou a caminhos mais distantes, onde pudemos encontrar os alicerces necessários para a construção de bases teóricas que acreditamos ser, para nós, mais consistentes que aquelas encontradas no início da pesquisa. Insatisfeitos com a noção de representação oferecida por muitos autores da teoria cinematográfica, fomos beber no campo filosófico, onde encontramos Gilles Deleuze, autor que conseguiu fundir, numa mesma teoria, cinema e filosofia. Percebemos, então, que seus textos nos propiciavam uma visão diferenciada da realidade, especialmente no que tange à reversão, feita pelo filósofo, do pensamento

representativo. Suas teorias acerca da diferença e da singularidade nos desafiaram a refletir sobre temas como o pensamento enquanto expressão, logo, intrínseco à linguagem, proporcionando a possibilidade de relacionar imagens filosóficas e cinematográficas.

Cinema é pensamento e os grandes cineastas são pensadores que, ao invés de usarem conceitos como os filósofos, desenvolvem seu pensamento por meio das imagens. Ao fazer tal afirmação, Deleuze parece nos propor duas questões: O que é o pensamento? E em que medida é possível dar a ele novos meios de expressão? Não obstante, essas questões podem ainda ser formuladas de outro modo, a saber: Como o universo extrafilosófico, e em particular o cinema como meio de expressão exemplar, pode levar-nos a compreender a filosofia em seu exercício de criação de conceitos e constituição de problemas? Essa parece ser a principal tarefa de uma nova imagem do pensamento: retirar a filosofia da imobilidade em que esta se encontraria colocada pela filosofia da representação.

Na articulação proposta por Deleuze, o cinema, em particular o moderno, configura-se como um expressivo meio na articulação entre arte e filosofia. Vasconcelos (2006) acredita que essa aliança entre a criação artística e a produção filosófica possibilita formular uma leitura da obra deleuziana em que se imbricam dois conceitos fundamentais: tempo e pensamento. Assim, o tema da imagem do pensamento e sua relação com o tempo será colocado de modo problemático na explicitação da taxionomia do cinema.

A partir da construção do conceito de *imagem-tempo*, uma imagem diferencial que se contraporia à *imagem-movimento*, dogmática ou representativa do pensamento, a teoria deleuziana explica que o cinema clássico não construiu uma imagem direta do tempo, pois só com o cinema moderno o tempo deixou de ser subordinado ao movimento, tornando-se possível pensar nesse modelo de imagem.

Entretanto, por desconhecermos grande parte das influências teóricas que embasaram a filosofia deleuziana, alguns de seus conceitos ainda se nos apresentavam nebulosos e confusos. Tendo decidido focar o interesse da pesquisa no conceito de imagem cinematográfica proposto por Deleuze, buscamos o principal suporte que a sustentasse e, como não haveria de se estranhar, caímos no fértil e admirável solo bergsoniano.

Usualmente conhecido como o filósofo da *duração*, Henri Bergson teve uma parcela significativa no que se refere às influências teóricas sofridas pela filosofia deleuziana aplicada ao cinema. Alguns importantes comentadores, entre eles Badiou (1997), chegam a dizer que Bergson é a principal matriz da filosofia deleuziana, por esta se construir como uma ontologia do virtual, herdeira da metafísica da duração bergsoniana.

Deleuze procura deixar claro seu posicionamento quanto a Bergson: trata-se, para ele, de um filósofo que figura entre os maiores, alguém que soube impor novos conceitos ao debate filosófico. Figura ilustre da filosofia francesa, Bergson está inserido de modo preciso e original em sua época, período fértil da virada do século XIX ao XX, em que a memória, tal como o profundo interesse pelas afasias (interesse que está, por exemplo, nas origens do trabalho de Freud e ainda nos estudos lingüísticos fonológicos de Jakobson) constituem tema central, ao lado, justamente, da discussão em torno da concepção de tempo. Uma de suas frases mais conhecidas mostra bem o ponto de partida da sua filosofia: “Foi a análise da noção de tempo que perturbou todas as minhas idéias” (BERGSON, 1991, p.1254).

Essas idéias tiveram repercussão na crise a que a psicologia fora levada no final do século XIX. Diz Arêas (2007) que as investigações psicológicas em curso, defendiam uma posição teórica dualista segundo a qual imagens residiriam na consciência e, exclusivamente no espaço, estariam os movimentos dos corpos no mundo. Pertencendo ao domínio da consciência e da subjetividade, as imagens estariam em oposição aos movimentos dos corpos, os quais retirariam toda a sua objetividade do espaço exterior.

Os psicólogos, apoiados ou não em certas concepções filosóficas, concebiam, portanto, a consciência como uma espécie de receptáculo passivo das imagens, ou das representações, das coisas e dos objetos dispostos no espaço. Mas o universo material das imagens tal como descrito por Bergson em *Matéria e Memória* pretende recolocar sobre novas bases este problema. Arêas (2007) explica que, segundo a perspectiva inaugurada por Bergson, se estes postulados da psicologia estivessem corretos, como faríamos para passar de uma ordem a outra, isto é, da consciência ao mundo ou do mundo à consciência?

Como explicar que movimentos de repente produzam uma imagem, como na percepção, ou ainda que a imagem produza um movimento como na ação voluntária? Como impedir que o movimento já não seja imagem pelo menos virtual e que a imagem já não seja movimento pelo menos possível? (ARÊAS, 2007, p.98).

Frente à disputa entre materialistas, os quais pretendiam reconstruir com puros movimentos materiais a ordem da consciência, e idealistas, os quais propunham a reconstrução da ordem do universo com puras imagens na consciência, duas filosofias se apresentaram buscando uma nova solução para esse antigo dualismo consciência/mundo. “Toda consciência é consciência *de* alguma coisa”, disse Hurssel. E de outro lado, ecoou o pensamento de Bergson: “Toda consciência é alguma coisa”. E afirma rigorosamente que a consciência não é consciência *de*, ela própria é já alguma coisa. Essa posição, defendida, por exemplo, em *Matéria e Memória*, “resulta em considerar que a própria noção de matéria já implica, para sua definição, a noção de movimento e de imagem” (ARÊAS, 2007, p.98).

Ainda segundo este mesmo autor, em referência ao pensamento bergsoniano, podemos dizer que a matéria, sob todos os seus aspectos, não pode ser pensada como um substrato, como um núcleo de estabilidade e permanência. Ela é, antes, identificável ao movimento e, sendo assim, é também identificável à imagem que é movimento. Em outras palavras, o universo material é composto de imagens-movimento. A matéria, define Bergson (1979, p.2), é um conjunto de imagens; imagens estas que são “mais do que o idealista chama representação e menos do que o materialista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’”.

Enfim, Bergson (1979), frente à crise da psicologia do século XIX e do dualismo ao qual ela remonta, postula a plena identidade das imagens com a matéria, do movimento com a luz, isto é, da imagem-movimento com o universo (plano de imanência das imagens). Este universo, qualificado pelo filósofo como acentrado, aberto e infinito, não se deixa reduzir àquela noção de universo mecanicista que implica sistemas fechados, ações de contato e cortes imóveis instantâneos. Antes, como sugere a perspectiva deleuziana, enquanto plano de imanência das imagens, é “o universo como cinema em si”.

Assim, pudemos traçar um novo caminho para nossa pesquisa. De maneira geral, objetivamos compreender e expor de que modo a memória, a partir da perspectiva teórica inaugurada pelo filósofo Henri Bergson, atua na constituição da divisão entre os dois modos de funcionamento da imagem cinematográfica desenvolvidos por seu discípulo Gilles Deleuze.

Procuramos trabalhar num campo de discussão fundamentalmente teórico, interpretando o conteúdo da teoria mnemônica de Bergson e cinematográfica de Deleuze no que tange, especialmente, à profunda dependência da articulação da segunda em relação à primeira. O procedimento analítico e interpretativo realizado se faz mediante o exercício exegético de leitura e tradução de aspectos da obra destes autores. Neste sentido, a idéia é propor uma leitura da relação entre imagem e pensamento devotada à questão da memória, mas por meio da paráfrase de determinados textos.

Para tal, tomamos como *corpus* a concepção de memória presente no livro *Matéria e Memória* de Bergson e as duas concepções de imagem presentes nos livros *Cinema 1 – A imagem-movimento* e *Cinema 2 – A imagem-tempo* de Deleuze. Secundariamente, no decorrer da discussão, cortejamos outras obras dos referidos autores, em especial *A Evolução Criadora* de Bergson e *Bergsonismo* de Deleuze, as quais nos auxiliaram a desvelar um construto teórico possível mediante a trama conceitual proposta pelos autores.

Ressaltamos que essa dissertação será de caráter introdutório, visto que muitas questões específicas de ambas as teorias não serão aprofundadas. Da relação entre elas, iremos expor alguns desdobramentos que consideramos emblemáticos. Dessa forma, procuraremos nos ater a questões que acreditamos ser mais abrangentes quanto ao seu conteúdo central e funcional. Nosso interesse, contudo, é continuar essa discussão numa futura tese, na qual poderemos desenvolver uma análise mais detalhada. Acreditamos, portanto, que este primeiro passo seja significativo para a construção de nosso embasamento teórico.

No primeiro capítulo, buscamos, fundamentalmente, introduzir algumas noções básicas da teoria da memória de Bergson, nos atendo a questões como: a função do cérebro na percepção, o processo perceptivo e o papel da

memória, o tempo enquanto duração e a relação entre virtualidade e atualidade das lembranças.

No segundo capítulo, nossa atenção esteve voltada para o que Bergson chamou *intuição*. Para ter contato com a realidade, ou seja, com o tempo real (tempo que denominou *duração*), o autor propõe um método chamado intuitivo, o qual estaria em oposição àquilo que comumente usamos para nos relacionar com o mundo: o intelecto. Neste capítulo, trataremos de como a arte, e em particular a sétima arte, pode alcançar um propósito, nesse sentido, “intuitivo”.

Essa questão nos levará ao terceiro e último capítulo, no qual buscamos trabalhar com as bases dos dois regimes de imagem (Imagem-tempo e Imagem-movimento) criados por Deleuze para conceituar as imagens produzidas em dois momentos do cinema (o clássico e o moderno). Nossa intenção aqui foi demonstrar em que medida a memória de Bergson atua e condiciona a criação destes dois conceitos deleuzianos.

Entre outras influências onde a teoria cinematográfica de Deleuze se mostra intimamente articulada à teoria mnemônica de Bergson, como, por exemplo, a questão temporal, uma em particular nos pareceu pungente e de interessante abordagem: tentamos, portanto, concluir nossa discussão trazendo-a a baila: o vínculo estrutural entre os dois modos de funcionamento da memória humana a partir de Bergson e os dois modos de funcionamento dos regimes de imagens cinematográficas criados por Deleuze.

Gostaríamos de esclarecer que, durante a exposição das idéias de Bergson, estarão presentes comentários de Deleuze, o qual, no âmbito deste trabalho, não representa um simples comentarista, pois, se define, antes, um continuador criativo de uma dimensão fundamental da obra de Bergson, dimensão na qual se articulam o problema do conhecimento, o entendimento da filosofia, da ciência e da arte e o nexos com a memória.

1 Memória por Henri Bergson

Em seus estudos sobre a teoria desenvolvida pelo filósofo da duração, Ferraz (2007) levanta a seguinte questão: Se é que as reflexões bergsonianas acerca da memória respondiam às angustias de seu tempo, como ela pode nos interpelar hoje, estando nós aqui situados a mais de um século depois dessa construção filosófica? A resposta, segundo a autora, estaria, curiosamente, no que temos de mais atual: as tecnologias ditas da virtualidade. Tais tecnologias tendem a apoiar e reforçar uma visão fisicalista da memória, o que, para a autora, consolida uma concepção “desespiritualizada” do corpo. Ou seja, consolida a idéia de que a memória é da mesma natureza que a matéria, o que, para Bergson (1979), é inconcebível. Bergsonicamente falando, memória é “espírito”.

Por conta de suas técnicas de mapeamento de sinapses por meio de ressonâncias magnéticas, as neurociências, ao estabelecerem um forte vínculo entre o cérebro e o computador, postula Ferraz (2007), colaboram para a consolidação da figura contemporânea do “sujeito cerebral”. Por conseguinte, em função da predominância crescente de certas concepções como esta oriundas das neurociências, que expandem-se veloz e eficazmente pelos meios de comunicação e pela indústria de entretenimento, o conceito bergsoniano de memória, também intimamente articulado ao de virtualidade, ganha atualmente um interesse especial.

Ferraz (2007, p.46) propõe, para que possamos “dimensionar a redução efetuada da memória à esfera bioquímica do corpo, e, em especial, a uma concepção computacional do cérebro ancorada na teoria da informação”, que nos atentemos a algumas citações extraídas do livro intitulado *Memória*¹, do neurocientista Ivan Izquierdo. Entre estas, destacamos aquela que diz que as memórias, de um ponto de vista operacional, nada mais seriam do que “alterações estruturais de sinapses”, distintas para cada memória ou tipo de memórias.

Concluimos, assim, junto a Ferraz (2007) que, sem haver nenhuma discussão acerca das bases teóricas ou das inúmeras premissas filosóficas

¹ IZQUIERDO, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

inerentes a essa perspectiva, a memória, entendida como processamento de informações pelas sinapses e redes neuronais do cérebro, torna-se, como num passe de mágica, simples função da materialidade do cérebro. E é exatamente neste ponto, onde está situada a problemática bergsoniana envolvendo a relação ou correlação entre cérebro e memória, e buscando entender de que forma ela afeta o sentido de *percepção* – e, sendo assim, o sentido da relação que estabelecemos com o mundo material no qual estamos inseridos – que introduziremos os estudos bergsonianos neste primeiro capítulo.

1.1 Cérebro: a memória não está aqui

Quando escuto: “O cérebro não serve para pensar, mas para agir²” penso que o cineasta Alain Resnais, muito provavelmente, tenha lido Henri Bergson. Ainda no mesmo filme (*Meu tio da América*), outra frase parece vir fortalecer a minha suposição: “Um ser vivo é uma memória que age”. Ora, talvez o que tenha me levado a levantar tal questão seja justamente a originalidade da criação filosófica que Bergson trouxe para os estudos sobre o fenômeno da memória. Crítico agudo das perspectivas técnicas e científicas de sua época, Bergson (1979), como bem observou Ferraz (2007, p.47), “tematizou a relação cérebro/memória de um modo tão luminoso que ainda soa, em pleno século XXI, bastante oportuno”.

Em *Matéria e Memória*, afastando-se da tradição filosófica pautada numa visão espacializada da memória tributária às pesquisas de sua época, Bergson recusa o pensamento que entende o cérebro como órgão da representação, da especulação, do conhecimento puro, remetendo-o incessantemente à ação. Na perspectiva bergsoniana, o cérebro não contém e, portanto, não pode conservar fragmentos do passado. Argumenta o autor que tal visão do cérebro (cara à época) estava ligada a “determinada concepção do tempo, a certa noção do passado derivada de um gesto de abolição do tempo como puro movimento e mudança contínua, ininterrupta, indivisível” (FERRAZ, 2007, p.50). Mostra, portanto, como a espacialização do tempo que marca nossa tradição de pensamento está vinculada a uma idéia igualmente

² Trecho extraído do filme *Meu tio da América* (Mon oncle d'Amérique, 1980) do cineasta francês Alain Resnais.

especializada acerca do cérebro e de suas funções. E pensamos desta maneira, diz Bergson (1979), justamente por acreditarmos na ilusão de que o passado está abolido – ilusão da qual se serve o agir humano.

1.1.1 Um convite a agir

Apesar de o mundo exterior ser composto por imagens que, de acordo com Bergson (1979), são percebidas quando abrimos nossos sentidos e despercebidas quando realizamos a ação oposta, existe uma imagem entre todas essas que prevalece sobre as demais porque a conhecemos não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções, essa imagem é o que comumente chamamos de *corpo*.

Essas afecções se produzem sempre se intercalando entre estímulos que recebo de fora e movimentos que vou executar. Ou seja, parece que cada uma das minhas diversas afecções contém, à sua maneira, um convite a agir, ao mesmo tempo com a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer (BERGSON, 1979, p.11).

Ao conferir ao ser vivo a faculdade de mover-se no espaço, a natureza indica à espécie, através da sensação, os perigos que a ameaçam para que ela possa tomar as devidas precauções e se defender. A possibilidade de agir, de mover-se, é um colocar-se no mundo, um estabilizar-se espacialmente. Até aqui, nenhuma novidade aparente, entretanto, as descobertas bergsonianas vão estremecer alguns dos postulados científicos voltados para a relação entre memória e corpo ou, se quisermos ser mais exatos, entre memória e cérebro.

Em primeiro lugar, o autor diz que o mundo material não faz parte do cérebro, é o cérebro que faz parte dele. Pois, se suprimirmos o mundo material, veremos que também o cérebro e os estímulos cerebrais deverão ser suprimidos, já que estão inseridos nele. Ao contrário do que ocorrerá se suprimirmos o cérebro: o mundo material continuará existindo. Fazendo do cérebro a condição da imagem total, estamos, segundo o filósofo, nos contradizendo, já que essa imagem (o cérebro) é, por hipótese, apenas uma parte desse conjunto de imagens (o mundo material). Dessa maneira, conclui

Bergson (1979), nem os nervos, nem os centros nervosos podem condicionar a imagem do universo.

Contudo, tal conclusão o leva a se perguntar: Se não é o cérebro, ou seja, o corpo, quem produz as imagens que o cercam, se elas não provêm dele, como essas imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo corpo? Sua resposta a essa questão é direta e precisa: elas lhe transmitem movimento. Em contrapartida, esse corpo influi sobre as outras imagens lhes restituindo o movimento. Por isso, Bergson (1979) acredita que o corpo, enquanto objeto destinado a mover objetos, funciona como um *centro de ação*, portanto ele não poderia fazer nascer uma representação. Essa ação é explicada pelo autor da seguinte maneira:

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 (BERGSON, 1979, p.15).

Sendo assim, os objetos que me cercam refletem a ação possível de meu corpo sobre eles e minha percepção traça, precisamente, no conjunto das imagens, à maneira de uma sombra ou de um reflexo, as ações virtuais ou possíveis de meu corpo. Para o conjunto das imagens, Bergson (1979) atribuiu o termo *matéria* e, para essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de certa imagem privilegiada (meu corpo), atribuiu *percepção da matéria*. Lembrando que, apesar de variar com eles, nossas percepções não dependem simplesmente dos movimentos moleculares da massa cerebral, já que esses próprios movimentos permanecem inseparavelmente ligados ao resto do mundo material.

Para melhor esquematizar, retomemos:

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, 1979, p.20).

Dessa maneira, o autor estabelece uma analogia entre a função cerebral e a função de uma central telefônica. Ambas exercem o papel de efetuar a comunicação ou fazê-la aguardar. Sem acrescentar nada àquilo que se recebe, o cérebro constitui efetivamente um *centro*, onde a excitação periférica põe-se em contato com este ou aquele mecanismo motor (ou seja, transmitir ou repartir movimento). Concluimos então, junto ao pensamento bergsoniano, que o sistema nervoso nada tem de um aparelho que serviria para fabricar ou mesmo preparar representações.

1.1.2 Diferença entre ação reflexa e ação voluntária

No mundo material, no qual meu corpo está inserido, todas as imagens atuam recebendo e devolvendo movimento com a única diferença, ressalta Bergson (1979), de que este corpo é uma imagem privilegiada entre as demais, porque parece “escolher”, numa certa medida, a maneira como devolver o que recebe. Sabemos que ele funciona em vias da ação, e somente da ação. Por outro lado, no desequilíbrio de sua relação com os objetos, ou se quisermos ser mais precisos, na impossibilidade de obter, em meio às coisas que o cercam, a qualidade e a quantidade de movimentos necessários para agir sobre elas, minha percepção desaparece. “O que isso significa, senão que minha percepção traça precisamente no conjunto das imagens, à maneira de uma sombra ou de um reflexo, as ações virtuais ou possíveis de meu corpo?” (BERGSON, 1979, p.16).

Estabelece-se, portanto, uma estreita relação de dependência entre a percepção e o corpo. Se mudarmos os objetos de lugar, se modificarmos um mínimo detalhe que seja de sua relação com meu corpo, tudo será alterado também nos movimentos interiores de meus centros perceptivos. Seguindo essa perspectiva, o autor conclui não haver uma diferença de natureza entre a faculdade dita perceptiva do cérebro e as funções reflexas da medula espinhal.

Elas só apresentam, para ele, uma diferença de grau, mas ambas estão ligadas à matéria e à ação, não podendo delas derivar uma representação.

Mas o que acontece, com efeito, pergunta Bergson (1979), na ação reflexa? E responde: a excitação comunica um movimento centrípeto no corpo que, por intermédio das células nervosas da medula, reflete-se imediatamente num movimento centrífugo que determina uma contração muscular. Isso acontece, por exemplo, quando, ao pegar um objeto desconhecendo o fato dele apresentar uma temperatura muito alta capaz de queimar a pele (como um ferro quente), acabamos soltando-o bruscamente num ato reflexo.

Neste caso não vemos a participação cerebral. Na ação reflexa, que se dá de modo involuntário, a mediação é exercida unicamente pela medula. Já no processo em que o sistema cerebral intervém, acontece que em vez de o estímulo periférico propagar-se diretamente para a célula motora da medula, imprimindo ao músculo uma contração necessária, ele se dirige primeiramente ao encéfalo, tornando depois a descer para as mesmas células motoras da medula que intervêm no movimento reflexo.

Ora, quando realiza esse outro trajeto, indo até as células ditas sensitivas do córtex cerebral, o que a ação foi buscar? Pergunta-se o autor que não acredita, de maneira alguma, que ela possa, por meio disso, ter obtido o poder miraculoso de transformar-se em representação das coisas. Bergson (1979) considera essa hipótese inútil e o que percebe, em verdade, é que essas células das diversas regiões do córtex, interpostas entre as fibras centrípetas e as células motoras, permitem ao estímulo recebido atingir à vontade este ou aquele mecanismo motor da medula espinhal e escolher assim seu efeito.

Dessa feita, a diferença parece estar justamente no fato de que, ao ser acionado, o cérebro põe a excitação periférica em contato com este ou aquele mecanismo motor, escolhido e não mais imposto. Dito de outro modo, ele funciona como um instrumento que analisa o movimento recolhido e seleciona o movimento que será executado. Mais uma vez, Bergson (1979) ratifica – e ele não hesita em repetir essa afirmação várias vezes – que o sistema nervoso não é responsável por fabricar ou mesmo preparar representações. Sua função se limita a receber excitações, montar aparelhos motores e apresentar o maior número possível desses aparelhos a uma excitação dada.

1.1.3 Percepção e zona de indeterminação

É interessante notar como os estudos bergsonianos não se limitaram ao campo filosófico. Para entender o funcionamento da memória e sua relação com o corpo, o filósofo foi beber em fontes mais distantes a exemplo da biologia. Para explicar com maior precisão o funcionamento da percepção, ele exemplifica o que acontece com organismos vivos portadores de um sistema motor muito diferente e, segundo o autor, bem menos desenvolvido do que o nosso: os protozoários. Seus prolongamentos variados, diz Bergson (1979), assim como os ambulacros dos equinodermas, são órgãos tanto de movimento como de percepção tátil. Nos celenterados, o aparelho urticante é, ao mesmo tempo, um instrumento de percepção e um mecanismo de defesa. Isso prova que

quanto mais imediata deve ser a reação, tanto mais é preciso que a percepção se assemelhe a um simples contato, e o processo completo de percepção e de reação normal se distingue então do impulso mecânico seguido de um movimento necessário (BERGSON, 1979, p.28).

À medida que a reação torna-se mais incerta, isto é, quando ela oferece mais lugar à hesitação, a distância na qual se faz sentir sobre o animal a ação do objeto que o interessa também irá aumentar. Por meio da visão, da audição, sua relação se estenderá; ele estará em contato e sofrerá influências de um número cada vez maior de coisas e, como bem lembrou Bergson (1979, p.29), “quer esses objetos lhe prometam uma vantagem, quer o ameacem com um perigo, promessas e perigos recuam seu prazo”.

Essa distância, essa parte de independência de que um ser vivo dispõe, é a *zona de indeterminação* que cerca sua atividade. A nomenclatura dada pelo autor está pautada na idéia de o que ser vivo pode avaliar *a priori* a quantidade e a distância das coisas com as quais ele está relacionado. Independente da forma como se dá essa relação, ou seja, independente da natureza íntima da percepção, é possível afirmar, sobre a amplitude da percepção, que ela mede a indeterminação da ação consecutiva e, com isso, concluir que a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe de tempo.

A questão que fica ainda sem resposta é saber o motivo dessa relação do organismo com objetos mais ou menos distantes adquirir a forma particular de uma percepção consciente. Bergson (1979) resume seu percurso dizendo que depois de ter examinado o que se passa no corpo organizado, em que movimentos são transmitidos ou inibidos, metamorfoseados em ações realizadas ou dispersos em ações nascentes, pôde concluir que estes movimentos diziam respeito à ação, e à ação somente, porque pareciam absolutamente estranhos ao processo da representação.

Assim, o autor diz ter analisado a ação mesma e a indeterminação que a cerca, concluindo que dessa indeterminação, aceita como um fato, implicada na estrutura do sistema nervoso e em vista da qual esse sistema parece ter sido construído, bem mais do que em vista da representação, observa-se a necessidade de uma *percepção*, isto é, “de uma relação variável entre o ser vivo e as influências mais ou menos distantes dos objetos que o interessam” (BERGSON, 1979 p.30).

A partir de então, tendo já exposto os motivos que o levaram àquela indagação, o filósofo volta a se perguntar por que e como essa percepção se torna consciência, indo um pouco mais além ao querer entender ainda por que tudo se passa como se essas representações conscientes nascessem dos movimentos interiores da substância cerebral.

1.2 Entre percepção e lembrança

Para uma melhor esquematização metodológica e talvez no intuito de deixar claro – pois procura reforçar durante toda a sua tese – as diferenças de natureza entre percepção e memória, Bergson (1979) dividiu a categoria *percepção* em dois conceitos. O primeiro, a percepção pura, existe, segundo ele, mais de direito do que de fato. É como se o autor tivesse destrinchado o processo perceptivo, mesmo que, para acontecer de fato, ele necessite que suas partes sejam indissociáveis, ou seja, esta é uma separação apenas teórico-metodológica. A importância dessa divisão se dá no sentido de compreender o momento específico em que a memória entra em cena neste processo, isto é, observar o que separa a natureza da lembrança da natureza da percepção.

Segundo Bergson (1979), em estado puro, a percepção estaria “no” mundo, faria verdadeiramente parte das coisas que seriam, portanto, percebidas mais nelas do que em nós. É aquela que teria um ser absorvido no presente e capaz de obter da matéria, pela eliminação da memória sob todas as suas formas, uma visão ao mesmo tempo imediata e instantânea.

Já a percepção concreta e complexa, chamada por Bergson (1979) de *consciente*, seria aquela preenchida por nossas lembranças quando misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos. Essas lembranças, na maior parte das vezes, deslocam nossas percepções reais, fazendo com que retenhamos não mais que algumas indicações, simples *signos*, destinados a nos trazerem à memória antigas imagens.

Em suma, um fundo de percepção imediata (percepção pura) é recoberto, pela memória, com uma camada de lembranças. Uma multiplicidade de momentos são também, por ela, contraídos, o que demonstra que a memória constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, ela é o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas.

Se a *percepção* é o que refletimos de nossa relação com as imagens, a *afecção* é o que absorvemos dela. Por isso, Bergson (1979) assinala que, ao contrário de minha afecção, que está em meu corpo, minha percepção está fora dele. O que fará com que eu perceba os objetos exteriores onde eles se encontram: neles e não em mim. Da mesma maneira, a minha afecção (estados afetivos) é experimentada lá onde se produz, ou seja, em meu corpo.

Retomando o raciocínio bergsoniano, chamamos de mundo material o sistema de imagens do qual meu corpo, que também é imagem, faz parte. Em torno dessa imagem privilegiada que chamo meu corpo, dispõe-se a representação (sua influência eventual sobre as outras) e é onde se produz a afecção (esforço atual sobre si mesma).

Perceba que essa diferença é a mesma que estabelecemos naturalmente, espontaneamente, entre uma imagem e uma sensação. Entendemos que uma imagem é exterior ao nosso corpo quando dizemos que ela existe ali onde se encontra, fora de nós. Quando, por outro lado, estamos nos referindo a um estado interior (a sensação), queremos dizer que essa imagem surge em nosso corpo. É por isso que Bergson (1979) defende que,

mesmo se nosso corpo desaparecesse, a totalidade das imagens percebidas subsistiria, ao passo que não podemos suprimir nosso corpo sem fazer desaparecer nossas sensações.

Contudo, depois de explicar, separadamente, o que seria a percepção e a afecção, Bergson (1979) esclarece-nos que não há percepção sem afecção, pois a percepção acaba por se impregnar de lembranças. A percepção pura, que só existe de direito, não pode existir de fato porque nesse processo misturamos algo do interior de nosso corpo à imagem dos corpos exteriores. A afecção seria, então, aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem.

Por via disso, toda percepção real tem uma ligação fundamental com a afecção, logo, com a memória. Em outras palavras, todo o atual está envolto do virtual que é a memória. Em sentido estrito, percepção e matéria não se distinguem, ambas são imagem e são, também, movimento, pois a realidade da matéria é, para Bergson (1979), em última instância, devir. Mas por conta de não haver, no fundo, percepção sem memória, a *percepção consciente* distingue-se da matéria. Ou seja, ela representaria o momento da fusão, pois, assim como há entre tempo e espaço, subjetivo e objetivo, passado e presente, diferenças de natureza, há também entre memória e percepção.

Por conseguinte, o que percebemos do mundo que nos envolve não são nem propriamente *coisas* (numa concepção realista), nem propriamente *representações* (numa concepção idealista), são imagens, imagens em constantes diferenciações (mudanças, transformações), são, como nomeou Deleuze (2004), imagens-movimento. Sobre esse assunto, lemos já no início do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*:

É falso reduzir a matéria à representação que temos dela, falso também fazer da matéria algo que produziria em nós representações, mas que seria de uma natureza diferente delas. A matéria é, para nós, um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém, menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio do caminho entre a “coisa” e a “representação” (BERGSON, 1979, p.1-2).

O autor constata, dessa maneira, que uma imagem podendo “ser” sem “ser conscientemente percebida”, ou estar presente sem estar representada, evidencia o fato de que entre estes dois termos, presença e representação, está o intervalo entre a matéria e a percepção consciente que temos dela. Ainda para explicar essa questão, Bergson (1979) a examina mais de perto e conclui o seguinte: se na representação houvesse mais do que na presença, ou seja, se fosse preciso acrescentar algo para passar da presença a representação, essa tarefa seria impossível.

Em outras palavras, a passagem da matéria à percepção permaneceria envolvida em um impenetrável mistério. Havendo, pelo contrário, uma diminuição, se a representação de uma imagem fosse menos que sua simples presença, para passar da matéria para a percepção, bastaria que as imagens fossem forçadas a abandonar algo delas mesmas para que sua simples presença a convertesse em representações.

Portanto, a medida de nossa ação possível sobre as imagens, a eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e, de maneira mais geral, nossas funções, é o que Bergson (1979) considerou como “nossa representação da matéria”. Tal representação, que consiste no que escolhemos extrair do objeto (matéria) se dá a partir da percepção. Dessa maneira, a matéria é sempre mais do que a representação que temos dela.

Acreditamos que seja importante frisar este assunto porque percebemos que o filósofo está, a todo tempo, tentando combater um pensamento representativo que se quer proveniente do sujeito. Bergson (1979) nega esse postulado e diz que a representação deve apresentar a lógica objeto-sujeito-objeto. Ou seja, ela nasce do objeto, quando na percepção nos colocamos de início nele, para depois misturarmos algo de nos mesmos (afecção) e constituir uma percepção consciente que refletirá no objeto uma determinada representação acerca dele. Isso quer dizer que o fato de possuir um caráter subjetivo, não obriga a representação a ter nascido no cérebro. Ela não pode ser uma realidade fabricada absolutamente independente do objeto real. A representação é em verdade uma parte desse objeto, pode não ser o todo, mas é uma possibilidade de ser do objeto, uma faceta dele.

Se a representação da realidade brotasse do âmago das sensações pessoais, ou seja, se não nos colocássemos em primeiro lugar no objeto, se

nossos estados afetivos bastassem a si mesmos, se eles fossem capazes de criar, por si só, representações do mundo material, não haveria uma harmonia para o que chamamos de mundo real. Aqueles que pensam assim esquecem de que um fundo impessoal permanece, onde a percepção coincide com o objeto percebido, e que esse fundo é a própria exterioridade.

1.2.1 A existência do mundo material independe da percepção

As imagens do mundo material podem ser algumas vezes “vistas”, o que não condiciona, de maneira alguma, a sua existência. Elas existem, segundo Bergson (1979), independentes de serem ou não percebidas. Partindo daí, Deleuze (2007) nos diz que não há coincidência entre as imagens vistas e as imagens-movimento do universo ou da matéria, isto é, não há coincidência entre o mundo/matéria/imagem (imagens exteriores) e a imagem do mundo (imagens interiores).

O que acontece é que essa percepção impessoal (imagens exteriores) estaria, de acordo com Bergson (1979), na própria base de nosso conhecimento das coisas. Negligenciar a natureza de sua existência, não distingui-la daquilo que a memória acrescenta ou suprime nela, seria, segundo o autor, um dos grandes equívocos que, por conta disso, tem feito da percepção inteira uma espécie de visão interior e subjetiva, diferenciando-se da lembrança apenas por sua maior intensidade.

No entanto, ao dizer que tenho a representação de uma imagem que chamo objeto material, uma dúvida surge: por que ela não pode ser em si o que é para mim? “A razão é que esta imagem, solidária a totalidade das outras imagens, continua-se nas que a seguem, assim como prolongava aquelas que a precedem” (BERGSON, 1979, p.33). As imagens não cessam de agir e reagir entre si, de produzir e de consumir. Não há diferença alguma, ressalta Deleuze (1992), entre as *imagens*, e o *movimento*. O mundo material é composto por imagens-movimento.

A transformação de sua existência pura e simples em representação necessita, visto que a realidade é movimento, que sejam suprimidos de uma só vez o que a segue, o que a precede e o que a preenche, conservando apenas sua película superficial. A representação estaria efetivamente neste isolamento,

mas sempre em estado virtual, neutralizada, no momento em que passaria ao ato, isto é, no momento em que se efetuaria a percepção, pela obrigação de prolongar-se e de perder-se em outra coisa.

Já dissemos que os seres vivos constituem *centros de indeterminação* no universo – indeterminação esta que tem seu grau medido pelo número e pela elevação de suas funções – e que sua simples presença pode significar a supressão de todas as partes dos objetos nas quais suas funções não estão interessadas. Em conseqüência disso, algumas ações exteriores – aquelas que lhes são indiferentes – passarão por ele despercebidas. As outras, por meio de um isolamento, tornar-se-ão *percepções*. “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” (BERGSON, 1979, p.34). O que o autor quer dizer com “luz que se propaga sempre”? Parece-nos que foi a respeito disso que se dirigiu o comentário de Deleuze (1992): se a fotografia existe, ela já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço.

O olho já está nas coisas, ele faz parte da imagem, ele é a visibilidade da imagem. É o que Bergson mostra: a imagem é luminosa ou visível nela mesma, ela só precisa de uma “tela negra” que a impeça de se mover em todos os sentidos com as outras imagens, que impeça a luz de se difundir, de se propagar em todas as direções, que reflita e refrate a luz. (DELEUZE, 1992, p.74).

Para pensarmos em exemplos práticos, nos reportemos à seguinte situação: uma mulher descobre que está grávida e começa a notar que a realidade que a envolve parece conspirar para lembrá-la disso a todo instante. Ela tem a sensação de que, de uma hora para outra, a cidade passou a ter mais mulheres grávidas, as lojas de artigos infantis se multiplicaram, assim como as notícias na TV sobre o assunto. Tudo parece ter acontecido como num passe de mágica, como se a realidade tivesse sido alterada em função dessa sua nova etapa de vida.

De maneira análoga, vemos esse fato ocorrer quando estamos apaixonados. Passamos a notar muitos desconhecidos que se parecem fisicamente com a pessoa amada, objetos parecem ter sido colocados em

nosso caminho para nos lembrar de determinados momentos que tenhamos vivido com ela, vemos mais carros nas ruas do mesmo modelo e cor daquele que ela possui, enfim, o mundo parece estar querendo nos pregar uma peça. Como num caleidoscópio, de repente, abruptamente, a representação que temos do mundo se altera completamente e estamos diante de uma imagem distinta, de uma realidade que parece ser outra. Eis o que disse Deleuze (1992, p.62) acerca disso: “a porta da fábrica não é a mesma quando eu entro, e depois quando saio dela, ou quando passo em frente, desempregado”.

Estes são apenas alguns exemplos, a partir dos quais podemos pensar em infinitos outros porque esse processo está acontecendo continuamente, mesmo que em menores proporções. É o processo perceptivo de que tem nos falado Bergson (1979). Não captamos o real em sua totalidade, nós isolamos algumas de suas partes que nos interessam de alguma maneira. É por isso que toda ação real está acompanhada de uma virtual, ou seja, antes de estar grávida, a mulher não percebia, ou pelo menos não percebia com tal intensidade a ponto de conservar enquanto lembrança, algumas partes da realidade que a cercava, mas isso não quer dizer que elas não existiam, estavam todas lá, em potência, em estado virtual, isto é, na possibilidade duma certa influência do ser vivo sobre elas, na possibilidade de se atualizarem. Bergson (1979) elucida, portanto, que não existe *diferença de natureza* entre o “ser” da imagem e o “ser conscientemente percebido” da mesma imagem, haveria, neste caso, uma simples diferença de grau.

Postas estas afirmações, “como imaginar uma relação entre a coisa e a imagem, entre a matéria e o pensamento, uma vez que cada um desses dois termos possui, por definição, o que falta ao outro?” (BERGSON, 1979, p.38). Para o autor, a resposta estaria na investigação acerca da limitação da percepção, já que ela deveria ser a imagem do todo, mas se reduz, de fato, àquilo que nos interessa. Se eu reunisse todas as minhas percepções de todos os corpos por meus diversos sentidos, teria a imagem completa desses corpos? Pergunta-se Bergson (1979). Mas imediatamente explica que isso não seria possível, pois perceber todas as influências de todos os pontos de todos os corpos equivale a dizer que eu desceria ao estado de objeto material.

Perceber conscientemente significa escolher, e a consciência consiste antes de tudo nesse discernimento prático. As percepções diversas do mesmo objeto que oferecem meus diversos sentidos não reconstituirão, portanto, ao se reunirem, a imagem completa do objeto (BERGSON, 1979, p.49).

Dito isso, nos deparamos com outra questão: o motivo desse isolamento realizado pela percepção pode ser atribuído apenas às nossas necessidades práticas?

1.2.2 O papel da memória na percepção consciente

Já dissemos que, de início, no processo perceptivo, somos colocados efetivamente fora de nós, que nos colocamos de súbito nos objetos tocando, numa intuição imediata, a realidade deste objeto. Essa percepção, em estado puro, faria, portanto, parte das coisas. É o mesmo que dizer que os dados de nossos diferentes sentidos fariam verdadeiramente parte das qualidades desses objetos, percebidas mais neles do que em nós. Por isso, Bergson (1979) explica: não se levando em conta a afecção e, sobretudo, a memória, nossa percepção da matéria não seria relativa nem subjetiva, mas simplesmente cindida pela multiplicidade de nossas necessidades.

Para aqueles que, ao contrário de Bergson (1979), acreditam que a percepção nasceria no cérebro, o objeto material não pode ser nada do que percebemos. A consciência com as qualidades sensíveis estariam de um lado e do outro, como que separadas por um abismo, estaria uma matéria da qual não se pode dizer nada, envolvida num impenetrável mistério. Segundo o filósofo,

Realistas e idealistas coincidem em raciocinar dessa maneira. Estes não vêem outra coisa, no universo material, que não uma síntese de estados subjetivos e inextensivos; aqueles acrescentam que há, atrás dessa síntese, uma realidade independente que corresponde a ela; mas tanto uns como outros concluem, da passagem gradual da afecção à representação, que a representação do universo material é relativa, subjetiva e, por assim dizer, que ela sai de nós, em vez de sermos nós a sair primeiramente dela (BERGSON, 1979, p.54-55).

Em contrapartida, o estudo bergsoniano nos afirma que um conhecimento cada vez mais aprofundado da matéria é possível, pois ainda que, para que se efetue em estado completo, o processo perceptivo adicione à percepção alguma impureza (a afecção), sua matéria-prima não deixa de ser proveniente diretamente do objeto, já que ele nasce “no” objeto. Por isso é que, para o autor, deveremos partir da própria representação, isto é, da totalidade das imagens percebidas.

O que leva minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, a não ir de meu corpo aos outros corpos, ou seja, a estar no conjunto dos corpos em primeiro lugar e depois, aos poucos, se limitar e escolher meu corpo por centro é a experiência da dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações e experimentar afecções.

Se a matéria não tem nenhum poder oculto ou incognoscível, se ela coincide no que tem de essencial com a percepção pura, Bergson (1979) pôde concluir que nosso corpo é, efetivamente, um local de passagem para os movimentos que, a partir da excitação, são recebidos e transmitidos sob a forma de ação reflexa ou voluntária. Isso evidencia o quanto é incoerente afirmar que a substância cerebral é capaz de engendrar representações. Por ser matéria, ela só pode ser o veículo de uma ação e de maneira alguma o substrato de um conhecimento. Daí o motivo de Bergson (1979) sustentar a necessidade de erigir o que chamou de *espírito* em realidade independente, isto é, como algo que seja de natureza diferente da matéria.

Explica o autor que se, no processo perceptivo, os corpos têm por objetivo receber excitações para elaborá-las em reações imprevistas, também a escolha da reação não deve se operar ao acaso. Já dissemos que para responder a essa questão, Bergson (1979) se sustenta na memória, mas de que maneira? Essa escolha se inspiraria em experiências passadas e a reação se faria a partir de um apelo às lembranças de situações análogas à atual. Para não se confundir com o puro capricho, a indeterminação dos atos a cumprir exige, portanto, a conservação das imagens percebidas.

Nossa percepção do mundo exterior se desenvolve primeiramente sobre um fundo de intuição real e, por assim dizer, instantâneo que se torna mínimo comparado a tudo o que nossa memória nele acrescenta. Isso acontece justamente porque

a lembrança de intuições anteriores análogas é mais útil que a própria intuição; estando ligada em nossa memória a toda série dos acontecimentos subseqüentes e podendo, por isso, esclarecer melhor nossa decisão, ela desloca a intuição real, cujo papel não é mais (...) que o de chamar a lembrança, dar-lhe um corpo, torná-la ativa e, conseqüentemente, atual (BERGSON, 1979, p.68).

Dessa maneira, entendemos o que Bergson (1979) queria dizer quando afirmou que a coincidência da percepção com o objeto percebido existe mais de direito do que de fato. Na prática, perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião do lembrar. Acabamos por medir o grau de realidade com o grau de utilidade, pois nosso interesse é fazer com que essas intuições imediatas que coincidem, no fundo, com a própria realidade, erijam em simples signos do real.

Mesmo que em qualquer percepção presente haja a participação das lembranças, ou seja, das percepções anteriores (representações passadas), Bergson (1979) encontra uma divisão interessante para pensar a memória, qual seja: num momento essas representações passadas servem apenas para criar um mecanismo do corpo, um hábito, em outro somos convidados a parar para, de fato, evocar a lembrança de algo.

Sendo assim, o passado sobrevive sob duas formas distintas: em mecanismos motores e em lembranças independentes. O *reconhecimento* (utilização da experiência passada para a ação presente) ora se realiza na própria ação e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora necessita ir buscar no passado, a partir de um trabalho do espírito, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual.

1.3 O reconhecimento e os dois tipos de memória

Sabemos que, considerado um instante único, meu corpo sofre influências dos objetos que o cercam ao mesmo tempo em que age sobre eles. Por outro lado, se olharmos para esse corpo que está colocado no tempo que flui, perceberemos que ele está sempre situado no ponto preciso onde o

passado vem expirar numa ação. Pois a forma mais contraída deste passado, que chamo presente, é o local em que vive meu corpo agindo sobre o mundo.

Em conseqüência disso, essas imagens particulares que chamamos *mecanismos cerebrais* estão, continuamente, realizando a série de minhas representações passadas, ou seja, elas consistem no último prolongamento que essas representações enviam no presente. Logo, os mecanismos cerebrais são nosso ponto de ligação com o real e, portanto, com a ação. O passado, apesar de não deixar de “ser”, está impossibilitado de “agir”, em contrapartida, o presente – que é a forma mais contraída do passado – no qual se situa a imagem *corpo*, tem a possibilidade de ação.

Se cortarmos essa ligação, não destruiremos a imagem passada, mas lhe tiraremos toda a capacidade de agir sobre o real, logo, de se realizar. É nesse sentido, e nesse sentido apenas, que uma lesão cerebral poderá abolir algo da memória. As lembranças dispostas ao longo do tempo vão se transformando, por graus insensíveis, em movimentos que desenham sua ação nascente ou possível no espaço. São estes movimentos que podem ser atingidos pelas lesões cerebrais e não as lembranças propriamente ditas.

Sendo assim, Bergson (1979) acredita existir duas memórias teoricamente independentes. Sob forma de imagens-lembranças, a primeira categoria de memória registra, sem negligenciar nenhum detalhe, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam, atribuindo a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data.

Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí numa certa imagem, a encosta de nossa vida passada (BERGSON, 1979, p.88).

Vimos, no entanto, que toda percepção prolonga-se em ação nascente. Uma vez percebidas, as imagens se fixam e se alinham nessa memória continuando num movimento responsável por modificar o organismo e criar no corpo novas disposições para agir. Forma-se uma série de mecanismos inteiramente montados com numerosas e variadas reações às diferentes

excitações exteriores. Esse esquema sensório-motor, um sistema que organiza reações, preparando o corpo para agir diante da realidade, é ainda uma memória, mas uma memória que difere profundamente da primeira. Estando sempre voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro, essa segunda memória

só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam (BERGSON, 1979, p.89).

Se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente. Então, quando o intuito é evocar o passado em forma de imagem, é necessário abstrair-se da ação presente. Mas o passado remontado dessa maneira é escorregadio, “sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver” (BERGSON, 1979, p.90).

A partir da repetição, a segunda memória organiza os movimentos pelos quais a primeira se desenvolve, montando um mecanismo, criando um hábito do corpo. Estamos cercados por uma gama de objetos os quais, depois de percebidos, provocam em nós uma reação, ou seja, são movimentos pelo menos nascentes. Tais movimentos, ao se repetirem, criam um mecanismo do corpo, adquirem a condição de hábito e determinam em nós atitudes que acompanham automaticamente nossa percepção das coisas. Desses dois tipos de memória ou dessas duas formas de ser da memória, esclarece Bergson (1979), a primeira parece ser efetivamente a *memória por excelência*. A segunda, aquela que os psicólogos estudam em geral, é antes o hábito esclarecido pela memória do que a memória propriamente.

A memória por excelência seria aquela que habita a duração, que se conserva a si mesma em estado virtual, podendo vir a se manifestar por meio de imagens-lembrança, abstraindo-se da ação presente e dando valor ao inútil, ao sonho, o que implica esquecer-se por um momento da praticidade da vida. Quando pensamos na natureza dessa memória acabamos nos dirigindo à

dimensão temporal e ao conceito de *duração* que permeia toda a obra bergsoniana. Contudo, a explicação para o termo foge às definições geométricas: a duração é o próprio real, é o tempo em seu estado puro, mas nosso contato com ela não é imediato, posto que é próprio à constituição intelectual do homem (à estrutura de sua inteligência), por causa de seus interesses pragmáticos, esquecer o tempo e transformá-lo em espaço.

1.4 Duração: o tempo não espacializado

É entre 1896 e 1907 que, segundo Cangi (2007), se encaixa e se desdobra o núcleo central do pensamento de Bergson: a duração. Isto é, de *Matéria e Memória* publicada em 1896 a *A Evolução Criadora* de 1907, o filósofo pretendeu apresentar o falso problema da experiência do tempo como sucessão de instantes autônomos, propondo, em lugar disso, uma imagem do pensamento como duração.

Cangi (2007) defende que essas duas obras estão unidas pela tese de fundo sustentada na idéia de que nada do passado se perde, visto que o presente é a prolongação de todo o passado até o advir. É o mesmo que dizer que o presente nada mais é senão o passado contraído. Assim, a percepção da mudança constante se dá como uma transição contínua e “a forma da experiência resulta perpetuamente remodelada pelo impulso de criação ininterrupto, flexível e infinito que gera e incorpora a irrupção da novidade” (CANGI, 2007, p.88).

1.4.1 Sobre o tempo real, o que dizia Bergson?

Tomando o tempo como tema fundamental de seu pensamento, a filosofia bergsoniana critica o pensamento filosófico e científico quando desconsideram o tempo real. Para estes, o tempo seria esquemático e espacial, incompatível com o tempo que, segundo Bergson (1979), é o próprio tecido do real – é o tempo definido pelo autor como sucessão, continuidade, mudança, memória e criação.

Sobre a sua constatação de que tanto a física quanto a matemática não se ocupavam do *tempo real*, da *duração real*, e que o tempo tratado por elas

era um tempo que não fazia nada e não servia para nada, Bergson (1984) esclarece que essa idéia está implicada na crença de que se houvesse uma inteligência sobre-humana, ela seria capaz de calcular o futuro e o passado a partir dos elementos do presente. Compreendido como uma linha imóvel, com a qual se pretende medir a duração das coisas, esse tempo dos físicos e matemáticos é um tempo espacializado.

A sucessão múltipla dos eventos, representada a partir dessa linha imóvel, evidencia, então, a idéia de multiplicidade e sua íntima relação com o espaço. Isso porque a idéia de multiplicidade remete à idéia de número, que por sua vez, articula-se aos objetos materiais. A estes nos referimos como passíveis de ver e tocar e, se quisermos contá-los, precisaremos representá-los ao mesmo tempo, ter acesso à imagem de todos simultaneamente, o que só se torna possível no espaço. Numa representação intelectual deve haver, necessariamente, a imagem de extensão; em contrapartida, Bergson (1979) admite que por meio de algarismos ou palavras, podemos pensar ou imaginar sem remeter à unidade de extensão alguma.

Ao associarmos a idéia de número e de objetos materiais que se apresentam no espaço, de início, podemos contá-los diretamente pensando-os separadamente, e em seguida, simultaneamente. Porém, se estiver em questão a sucessão múltipla dos eventos do mundo, só poderemos contá-los por um processo de figuração simbólica na qual intervém, necessariamente, o espaço. Enfim, o que representa uma sucessão temporal, é, em verdade, espacial, uma temporalidade essencialmente impregnada de espaço. Este *vazio* no qual os acontecimentos se sucederiam não é o tempo bergsoniano. O filósofo nos convida a desviar nosso olhar e a consideremos os próprios acontecimentos em si, sejam eles psíquicos ou físicos, e só assim encontraremos o tempo real.

Temos o hábito de pensar numa divisão temporal, em que um presente só passa quando um outro presente o substitui. Porém, em menção a tais descobertas bergsonianas, Deleuze (1999) propõe que reflitamos acerca da impossibilidade de advir um novo presente, se o antigo presente não passasse ao mesmo tempo em que é presente. “Como um presente qualquer passaria, se ele não fosse passado ao mesmo tempo que presente?”, pergunta Deleuze (1999, p.45). Sabemos que não seria possível a constituição do passado se ele

já não tivesse se constituído inicialmente, ao mesmo tempo em que foi presente. Para o autor, há aí uma posição fundamental do tempo que corresponde ao mais profundo paradoxo da memória: o passado é contemporâneo do presente que ele foi.

1.4.2 A contemporaneidade do passado

A teoria bergsoniana compreende que passado e presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem. Enquanto o presente não pára de passar; o passado não pára de ser. Por ele, todos os presentes passam e é nesse sentido que há um passado puro, uma espécie de *passado em geral*. Deleuze (1999) elucida que ao invés de o passado seguir o presente, ele apresenta-se como a condição pura sem a qual o presente não passaria. Em suma, cada presente remete a si mesmo como passado.

Em menção ao pensamento bergsoniano, Deleuze (1999) defende que tomar a realidade presa num espaço de tempo é mortificá-la, é descolar o conhecimento da vida. A realidade apresentar-se-ia, então, como um vir-a-ser, um impulso vital, uma *duração*. Duração esta conceituada pelo filósofo como memória, consciência, liberdade. “Ela é consciência e liberdade, porque é memória em primeiro lugar” (DELEUZE, 1999. p.39).

Essa ligação identitária da memória com a própria duração é apresentada por Bergson (1979) pela conservação e acumulação do passado no presente. A memória recobre com uma capa de lembranças um fundo de percepção imediata e contrai uma multiplicidade de momentos em que o momento seguinte contém sempre, além do precedente, a lembrança do que este lhe deixou. E os dois se contraem ou se condensam um no outro, pois um não desapareceu ainda quando o outro aparece.

Apesar desse *continuum*, procedemos como se as lembranças se conservassem inertes em alguma parte, como se o cérebro, por exemplo, pudesse servir de reservatório ou substrato para elas, o que, como já dissemos, é inconcebível. Bergson (1979) demonstrou: enquanto o cérebro é um estado da matéria, estando por inteiro na linha da objetividade onde tudo é movimento – como a percepção que ele determina – a lembrança faz parte, ao

contrário, da linha da subjetividade. Ratifica o autor que seria absurdo misturar as duas linhas, pois bastaria o exame da segunda linha para mostrar que as lembranças só podem se conservar na duração. Como a duração é o prolongamento incessante no presente de um passado indestrutível, conclui-se que a lembrança se conserva a si mesma.

Mas Deleuze (1999) acredita que é na distinção entre objetividade e subjetividade que aproximamo-nos do que ele considerou um dos aspectos mais profundos e talvez, menos compreendidos do bergsonismo: a *teoria da memória*. É fundamental que se entenda, diz ele, que entre a matéria e a memória, entre a percepção pura e a lembrança pura, entre o presente e o passado, deve haver uma diferença de natureza, assim como entre o objetivo e o subjetivo.

Nossa dificuldade em pensar uma sobrevivência em si do passado se dá em decorrência da crença de que o passado já não é, que ele deixou de ser. Encontra-se aí a confusão entre o “ser” e o “ser-presente”. Dissemos que em Bergson (1979) o presente é que não é: ele seria, sobretudo, puro devir. Não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil. Já o passado, deixou de agir ou de ser-útil, mas não deixou de ser. O passado não “era”,

pois ele é o em-si do ser e a forma sob a qual o ser se conserva em si (por oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de si). No limite, as determinações ordinárias se intercambiam: é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele “era” e, do passado, é preciso dizer que ele “é”, que ele é eternamente, o tempo todo. – Essa é a diferença de natureza entre o passado e o presente (DELEUZE, 1999. p.42).

O passado, lugar onde o ser se conserva em si, é de natureza subjetiva (que não deve ser confundida com psicológica), enquanto o presente que é atual, pertence à ordem da objetividade. Todavia, deve-se ter cuidado ao aplicar o termo *subjetividade* às lembranças, visto que esse primeiro aspecto da teoria bergsoniana perderia todo o sentido caso não fosse esclarecido o seu alcance extrapsicológico. O que Bergson (1999) denomina *lembrança pura* não tem qualquer existência psicológica. Por isso ela é dita virtual, inativa e *inconsciente*, ressaltando que esta última característica não designa uma

realidade psicológica fora da consciência, mas uma realidade não psicológica, o ser tal como ele é em si. “Rigorosamente falando, o psicológico é o presente. Só o presente é ‘psicológico’; mas o passado é a ontologia pura, a lembrança pura, que tem significação tão-somente ontológica” (DELEUZE, 1999. p.43).

Apesar de considerar a memória idêntica à duração, uma coextensiva à outra, Deleuze (1999) enfatiza que, para o bergsonismo, tal proposição vale mais de direito do que de fato, pois o problema particular da memória é saber por meio de qual mecanismo, a duração se torna memória de fato, como se atualiza o que é de direito, ou como passamos da lembrança pura (inconsciente ontológico) para a lembrança atualizada (inconsciente psicológico), enfim, como formamos uma imagem-lembrança.

1.5 Lembranças: entre virtualidade e atualidade

Bergson (1979) opõe a multiplicidade qualitativa e contínua da duração (virtual) à multiplicidade quantitativa ou numérica do espaço (atual). Esta segunda seria a imagem ou a matéria, o que não muda de natureza ao dividir-se, o que só tem diferenças de grau e estas, realizadas ou não, são sempre atuais. Isto porque tais divisões já estão presentes na imagem do objeto. Ainda que apenas como possibilidades, as partes da matéria são percebidas atualmente e não virtualmente. Mesmo que haja uma mudança de grau quando novas impressões substituem a idéia atual que temos de tal imagem, sabemos de antemão essa possibilidade e sabemos que ela não significa uma mudança na *natureza* da coisa. Logo, o atual para Bergson (1979), é o objetivo.

O subjetivo seria, em contrapartida, o virtual, ou seja, a duração. Pois a duração divide-se, e a cada vez que se divide ela muda de natureza. Em cada etapa seus elementos estão presentes, mas indiscerníveis, irrealizados. Estes elementos, ao atualizarem-se serão frutos de uma mudança de natureza. É por isso que a duração é o virtual à medida que, no movimento de sua atualização que se faz por diferenciação, se atualiza por linhas divergentes. No processo temporal de atualização há, portanto, continuidade e, pelo fato da atualização se fazer por diferenciações que correspondem às diferenças de natureza, há também heterogeneidade.

Em Bergson (1979), esse movimento de atualização da lembrança acontece num primeiro momento sob uma invocação de um estado presente, em que instalamo-nos de súbito, como que por um salto, no passado em geral, em certa região do virtual, num certo nível de contração do passado. Nisso constitui a invocação à lembrança. Somente após esse processo a lembrança pura tende a se atualizar, a tornar-se imagem-lembrança e, com a atualização, a constituir-se consciência psicológica. Isso significa que não vamos do presente (percepção) ao passado (lembrança), mas, o oposto: vamos da lembrança à percepção.

Quando buscamos uma lembrança que nos escapa, nos colocamos inicialmente num passado em geral, para só depois nos colocarmos em certa região do passado, a partir de um trabalho tateante parecido com a preparação da lente focal de um aparelho fotográfico.

Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos, assim, a simplesmente recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco, ela aparece como uma nebulosidade que viria condensar-se; de virtual, ela passa ao estado atual (BERGSON, 1979, p.148).

Acerca deste trecho de *Matéria e Memória*, Deleuze alerta para que não seja tomado por uma interpretação muito psicológica, lembrando que ao falar de ato psicológico, trata-se de um ato *sui generis*³ pois ele consiste em dar um verdadeiro salto a partir do qual apreenderemos o passado ali onde ele está, em si mesmo, não em nós, em nosso presente. Como já foi dito, há um passado em geral, que não é o passado particular de tal ou qual presente, “mas que é como que um elemento ontológico, um passado eterno e desde sempre, condição para ‘passagem’ de todo presente particular” (DELEUZE, 1999, p. 43).

Todos os passados só são possíveis a partir desse *passado em geral* onde nos colocamos inicialmente. O salto é dado no ser, no ser em si do passado. Seria assim, uma memória imemorial ou ontológica. A lembrança só irá ganhar pouco a pouco uma existência psicológica em seguida, no momento em que então passará de virtual para atual. Mas fomos buscá-la ali onde ela

³ O termo *sui generis*, de origem no Latim, significa, literalmente, "de seu próprio gênero", ou seja, "único em seu gênero".

estava, no ser impassível, e aos poucos lhe demos uma encarnação, uma psicologização.

Ora, se a lembrança pura é simultânea ao presente que ela foi e tende a atualizar-se numa imagem que é contemporânea desse presente, ela não viria apenas duplicar a imagem-percepção? Para esta indagação Deleuze (1999) diz que a resposta seria positiva se estivéssemos tratando de um duplo, o que não pode ser aqui aplicado, visto que a lembrança sempre se atualiza em função de um novo presente, em relação ao qual ela é passado (porque o presente não cessa de passar). Constatamos, então, que há um deslocamento através do qual o passado apenas se atualiza em função de um outro presente que não aquele que ele foi.

1.5.1 Representação espacial da temporalidade psíquica

Bergson (1979), ao voltar-se para a investigação do psicológico, diz ter se deparado com certa sintonia entre a concepção da personalidade e a temporalidade abstrata dos físicos e matemáticos. Aquela sucessão temporal impregnada da homogeneidade espacial que envolve o estabelecimento de intervalos e a fixação de contornos dos objetos materiais assemelha-se com a representação a partir da qual contamos os estados de consciência que se sucedem temporalmente e estabelecemos intervalos entre eles, fixando seus contornos.

Por meio de nossa representação espacial, considerando o tempo como homogêneo, comumente entendemos os estados de consciência como essas coisas materiais que ocupam lugar no espaço, como se eles fossem exteriores uns aos outros. Logo, esse tempo psicológico é como um espaço ideal, onde supomos alinhados todos os acontecimentos passados, presentes e futuros (BERGSON, 1984). Percebendo nossos estados de consciência justapostos simultaneamente um ao lado do outro, concebemos a sucessão.

Essa representação psíquica de uma linha espacial contínua cujas partes se tocam sem se penetrar, ou seja, essa multiplicidade de momentos que são ligados uns aos outros por uma unidade que os atravessa como um fio exprime, simultaneamente, a multiplicidade e a unidade (BERGSON, 1984). A diferença entre tais concepções antagônicas estaria na ênfase em um ou outro

desses aspectos. Por menor que seja o espaço temporal considerado, pela multiplicidade ele será visto como um número ilimitado de momentos. Dito de outro modo, é como se nenhum momento durasse, cada um deles fosse instantâneo. Aqui o psíquico começaria e recomeçaria a cada instante, o que anularia a duração, já que a própria unidade que liga os momentos não pode durar mais que eles.

O filósofo esclarece, entretanto, que entendida dessa maneira, essa unidade seria vista como eternidade, ou seja, uma essência intemporal do tempo, uma eternidade abstrata, pois é vazia; daí a impossibilidade de que coexistisse com ela uma multiplicidade indefinida de momentos. Neste caso, é como se o fluir do tempo fosse fixado por duas concepções que misturam duas abstrações, como o bloquear do escoamento de um rio, compara Bergson (1984), numa imensa cascata sólida, ou numa infinidade de pontos cristalizados, sempre numa coisa que participa necessariamente da imobilidade de um ponto de vista.

1.5.2 A realidade é um *continuum*

Bergson (2005) acredita que os seres humanos devem ser explicados primordialmente em termos do processo evolutivo. A função dos sentidos nos organismos vivos tem sido, desde o início, estimular reações de caráter preservador da vida. Ao invés de fornecer representações de seu ambiente, os órgãos sensoriais, o sistema nervoso central e a mente desenvolveram-se durante eras incontáveis como parte do equipamento do organismo para a sobrevivência, e sempre como auxiliares do comportamento.

Até hoje, diz o autor, aquilo que nos fornecem não são pinturas objetivas do nosso ambiente, mas mensagens que nos levam a determinados comportamentos. Então a forma como concebemos nosso ambiente não pode ser comparada a um conjunto de fotografias detalhadas, pois é altamente seletiva, pragmática e está a serviço de si mesma.

Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, 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 (DELEUZE, 2007, p. 31).

Se tudo está mudando o tempo todo, Bergson (1979) defende que o fluxo temporal é fundamental a toda realidade. Este fluxo é por nós vivenciado dentro de nós mesmos da maneira mais direta e imediata, não por meio de conceitos, tampouco por nossos sentidos. A esse tipo de conhecimento não mediado, o filósofo denomina *intuição*. No entanto, esse conhecimento imediato da natureza íntima das coisas difere do conhecimento que nosso intelecto nos dá a respeito do mundo externo a nós mesmos. A partir de nosso intelecto obtemos os materiais exigidos para a ação. Como desejamos poder prever e controlar os eventos, o intelecto nos apresenta um mundo que podemos apreender e usar, pois está repartido em unidades manejáveis, com objetos separados em medidas delimitadas de espaço e tempo.

Análoga a maneira como um cartógrafo representará uma paisagem viva em termos de uma grade geométrica quadriculada, tudo isso que decidimos nomear realidade não passa de um produto de nossa maneira de lidar com o mundo. Em ambas as situações, os meios para reprodução de sentido são úteis, e nos permitem fazer toda a sorte de coisas práticas que queremos, mas não nos mostra a totalidade da realidade. Até porque essa realidade é um *continuum*. Se o tempo real é um fluxo contínuo, então não existem instantes que nascem e morrem, não há unidades separáveis, logo, o tempo não pode ser delimitado por extensões mensuráveis. Os mecanismos mentais fazem o mesmo com o espaço, pois nele, de fato, não existem pontos ou lugares separados específicos.

O resultado é uma vivência entre dois mundos. Enquanto tudo é *continuum* no íntimo de nosso conhecimento imediato, por outro lado, paralelo a este fluido (ao fluxo perpétuo), temos objetos separados ocupando determinadas posições no espaço por períodos mensuráveis de tempo, os quais nos são apresentados por nosso intelecto. Este, o tempo dos relógios e do cálculo, é sempre resultado de um constructo intelectual, diferente do tempo real com o qual temos experiência íntima direta. Definido por Bergson (1979) como *duração*, o tempo real está naquilo que não apreendemos matematicamente. Instantes parados, paradas imaginadas e somadas não

podem constituí-lo porque ele está muito mais no ato, nos intervalos que unificam e prolongam o instante precedente no instante seguinte.

Assim, a duração, de acordo com Bergson (1984), é uma e várias. Ao unificar sem por isso encerrar-se em uma forma estática e homogênea (sem identificar-se com o espaço), ela é multiplicidade indiscernível, multiplicidade qualitativa, heterogênea, é o tempo onde se desvela toda a criação e é definida, portanto, em oposição ao espaço que é o lugar da repetição e da fixidez das formas acabadas. Essa *potência criadora* é uma imprevisível novidade que a duração carrega consigo capaz de excluir toda repetição.

Em linhas gerais, Bergson considerou o tempo (duração) como a realidade última das coisas, a sua essência. O próprio real é a duração e a característica essencial do Ser é a temporalidade, sendo que o nosso contato com esse real, mediado pelo intelecto e seus interesses pragmáticos, tende a objetivá-lo, transformando-o em espaço. O que existe, pois, são dois processos distintos: um repetitivo, captado pelo esforço científico, próprio à inteligência; outro sempre em vias de renovar-se porque criativo, ou seja, temporal, tal que não se revelaria senão *intuitivamente*.

2 Intuição e Arte

Para fugir do hábito de objetivar o real, Bergson (1991) propõe a *intuição*, não apenas como um método racional e preciso da filosofia, mas também e especialmente como uma faculdade irracional do conhecimento. Neste segundo capítulo, procuramos estabelecer uma relação entre a apreensão do real por meio da arte – e, no que toca nosso interesse de pesquisa, em específico a sétima arte – e o conhecimento intuitivo proposto pelo filósofo.

2.1 Inteligência *versus* intuição

Em *A Evolução Criadora*, Bergson se refere inúmeras vezes à intuição como uma faculdade e um modo de conhecimento que se opõe ao da inteligência ou, conforme os termos usados pelo autor, as duas faculdades que a teoria do conhecimento deve tomar em consideração. Interessa-nos, portanto, destacar, entre essas citações, as que se relacionam a Kant. A caracterização da inteligência, no que se refere ao seu modo de operação, seu campo legítimo de aplicação e seus limites, descrita por Kant⁴, é ratificada por Bergson (1984). No entanto, seu pensamento diverge do kantiano ao postular a existência de outra faculdade, capaz de uma outra espécie de conhecimento. O próprio Kant, conforme o autor, provava, por argumentos decisivos, que, pela dialética, a metafísica é impossível, visto que nenhum esforço dialético jamais nos introduzirá no além.

Bergson (1984) ressalta, porém, o reconhecimento kantiano – e essa seria, para ele, uma das idéias mais importantes e mais profundas da *Crítica da Razão Pura* – acerca de que se a metafísica é possível, é por uma visão, ou seja, por meio de uma intuição superior, a intuição intelectual, enfim, a percepção da realidade metafísica. No entanto, explica Bergson (1984), apesar de Kant acreditar que uma metafísica eficaz seria necessariamente uma

⁴ A respeito do que propõe Kant sobre as faculdades do entendimento e acerca do debate entre o pensamento kantiano e o bergsoniano ver CANGI, Ádrian. *De Bergson a Deleuze – Do mecanismo cinematográfico à imagem moderna do pensamento através do cinematografo*. In: *Imagens da Imanência – Escritos em memória de H. Bergson*, Belo Horizonte: Autêntica, 2007, (p. 92 e 93).

metafísica intuitiva, ele vai concluir que, justamente por isso, a metafísica se torna impossível, ou seja, pela inexistência da faculdade que propicia esse conhecimento supra-intelectual (a intuição). Aí estaria o erro kantiano: “toda a filosofia que eu exponho, desde meu primeiro *Essai*, afirma contra Kant a possibilidade de uma intuição supra-sensível (...) supra-intelectual” (BERGSON, 1972, p.1322).

Dito isso, retomemos a forma como Bergson (1984) defenderá a existência e a importância da faculdade que denominou intuitiva. Definida pelo autor como um colocar-se simpaticamente no interior da realidade, a intuição consiste numa espécie de simpatia pela qual “nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível”, é um modo de conhecimento que pretende liberar-se “de todo pressuposto de relação e de comparação para simpatizar com a realidade” (BERGSON, 1991, p.177).

Ao pontuar que a inteligência e o instinto implicam duas espécies de conhecimento radicalmente diferentes e que é a noção de simpatia que melhor define o instinto, o autor acaba por aproximar intuição de instinto. Esse caráter irracional de um conhecimento não intelectual referente à intuição, fica bem expresso no exemplo do inseto citado pelo filósofo que chega a usar a palavra intuição como sinônimo de instinto associado à simpatia. Diz ele que o inseto apreende por dentro, por uma intuição (vivida mais que representada) que se assemelha sem dúvida ao que chamamos de simpatia adivinhadora.

A partir desse exemplo, Bergson (1991) explica que as duas linhas evolutivas divergentes e bem-sucedidas, instinto e inteligência, estiveram provavelmente juntas na origem, uma dando lugar à outra no decorrer da evolução da vida sem desaparecer, entretanto, naquela linha onde não prevaleceu. Em torno do instinto animal, persistiu uma franja de inteligência enquanto a inteligência humana foi aureolada pela intuição.

Caracterizado como uma vaga nebulosidade em torno do núcleo luminoso da inteligência, esse instinto sobrevive no homem como intuição. A consciência no homem é, sobretudo, inteligência e a intuição acha-se completamente sacrificada à inteligência. Assim, consciência e reflexão, atributos da inteligência, quando acrescentados ao instinto, o amplia e o aprimora, constituindo a intuição. Como elucidou Bergson (1991. p.178), é “o

instinto que se tornou desinteressado, consciente de si mesmo, capaz de refletir sobre seu objeto e de o ampliar indefinidamente”.

Logo, o impulso que eleva a intuição acima do objeto específico de interesse prático que a fazia permanecer sob a forma de instinto é fornecido pela inteligência. Desse modo, a intuição que está presente no homem de forma vaga e, sobretudo, descontínua acaba por constituir-se como o lampejo que lança sua luz sobre o que é obscurecido pela inteligência: “É uma lâmpada quase extinta, que só se reacende vez por outra, por alguns instantes apenas” (BERGSON, 1991. p.268).

Sendo assim, na tradição filosófica, Bergson (1972) distinguiu dois modos de conhecimento. Um deles seria o *intelectual*, relativo, estático, desenvolvido a partir de conceitos, que envolve uma separação entre aquele que conhece e o que é conhecido, o qual, embora se justifique pragmaticamente, é teoricamente limitado, sendo o gerador de problemas filosóficos aparentemente insolúveis. O outro seria aquele que toca o absoluto, que tem a virtude de resolver os problemas gerados pelo anterior, consiste num modo de apreensão imediata a partir de uma visão direta da realidade, é o conhecimento *intuitivo*, traduzido não através de conceitos, mas de um colocar-se no particular, “consciência imediata, visão que não se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência” (BERGSON, 1984, p.27).

O maior problema do método intelectual é, de acordo com Bergson (1984), operar partindo dos conceitos para a realidade, ampliando a sua generalidade sempre que se aplica a um novo objeto. Conceitos estes que, rígidos e pré-fabricados, funcionam como gavetas ou roupas feitas, que escolhemos para colocar o novo objeto: “Será esta, essa ou aquela coisa? E esta, essa ou aquela coisa, para nós, é sempre o já concebido, o já conhecido” (BERGSON, 1991, p. 48). De origem intelectual, tais conceitos são imediatamente claros para quem pode esforçar-se o suficiente; claros à medida que se nos apresentam, simplesmente, numa nova ordem, idéias elementares que já possuímos. E é por isso que a inteligência, “não encontrando no novo mais do que no antigo, sente-se em terra conhecida, ela está à vontade, ela ‘compreende’” (BERGSON, 1984, p.31).

Essa questão levantada pelo autor diz respeito exatamente ao problema da compreensão propiciada pela inteligência e seus conceitos. Para ele, essa compreensão não advém da apreensão do absoluto, o qual só poderia ser alcançado por um modo de conhecimento incomum na condição humana: a intuição. A partir deste sim, ela poderá ocorrer tanto espontaneamente – como no caso da intuição artística – quanto ser preparado por um percurso analítico. E serão justamente as considerações bergsonianas a respeito da intuição artística que nos servirão de caminho para a compreensão da função do método intuitivo.

2.2 O problema da linguagem

Todo o trabalho de estudo bergsoniano a respeito da duração é construído sob o pano de fundo de uma crítica à inteligência e à sua ferramenta das ferramentas, a linguagem. A inadequação dessas faculdades à apreensão do real é demonstrada pelo filósofo ao longo de toda a sua obra. A vertente crítica de suas análises mostra que há, no desenvolvimento da vida humana, ao longo de sua adaptação, um pensamento da matéria como prolongamento da ação, posto que a inteligência, na medida em que se modela por esse desenvolvimento adaptativo, desenvolvimento “para a vida”, será destinada a conhecer a dimensão material do universo, isto é, aplicar-se-á ao mundo material ou aos aspectos físicos dos fenômenos.

Como produto da evolução, a inteligência jamais poderia dar conta do movimento evolutivo como um todo. Mas a crítica vai ainda mais longe, uma vez que aponta que o uso ilegítimo da inteligência se dá na tentativa de conhecer o real (a interioridade dos fenômenos) que é pura temporalidade do devir. Parece-nos, então, que essa foi uma das questões que impeliram o autor a formular uma potência complementar de conhecimento que logo foi desdobrada em método: a intuição.

Tendendo a buscar sempre o estável, a construir um campo de estabilidade em que possamos agir para a vida, a inteligência humana, que é uma faculdade dirigida para a ação, acaba por esconder ou negligenciar a duração, que é uma passagem, um devir, uma mudança que é em si sua própria substância. Desse modo, a relação entre subjetividade e linguagem, na

abordagem bergsoniana, se apresenta como um aspecto problemático. Vejamos: o homem, enquanto ser vivo que age para sobreviver e se adaptar ao mundo – processo no qual a inteligência exerce um papel primordial – não limita sua existência a esses aspectos, mas propõe questões extra-vitais, questionamentos filosóficos e metafísicos como “quem somos”, “porque vivemos”, “o que é que é”, “o que é o Ser”, etc.

Encontra dificuldades, porém, na tentativa de tentar respondê-los através da inteligência, faculdade que, como vimos, pelo seu desenvolvimento natural, nega e oculta o Ser enquanto duração. O problema consiste, pois, na maneira de superar a perspectiva meramente intelectual e a discursividade própria a tal perspectiva que é o papel pragmático da linguagem. Mas em resposta ao problema, a proposta de Bergson (2005) é acrescentar à inteligência a intuição. Se a primeira não está apta ao conhecimento do movimento, da transição, do vir-a-ser, do movente, do que se transforma, enfim, do tempo ou da duração, é necessário pensar num novo método, o qual seria o pensamento em duração, isto é, o pensamento intuitivo. Os limites da inteligência encontram-se, portanto, superáveis através da intuição. Vemos que, por meio dela, há uma recuperação da capacidade humana de conhecer metafisicamente, mas ela precisa ultrapassar a apreensão meramente intelectual. Para tanto, como trabalhar a linguagem?

Uma das maneiras de nos aproximarmos da compreensão do que Bergson (2005) entende por linguagem é pensar numa materialização em som e em signos de um sentido, de um pensamento, de uma realidade espiritual. Enquanto “produto da inteligência concebida como faculdade instrumental” (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p.9), ela congela o sentido e materializa o pensamento para atender às urgências da ação, da adaptação. Contudo, o convencional são os signos e as palavras, não a linguagem.

Natural ao homem, ela surge concomitantemente ao desenvolvimento da espécie humana: “cada palavra de nossa língua é efetivamente convencional, mas a linguagem não é uma convenção, é tão natural ao homem falar quanto andar” (BERGSON, 1991, p.1320). Logo, em sua origem, a linguagem – meio para se estabelecer uma comunicação com vistas à cooperação – envolve uma mobilidade de significados, uma oscilação que vai se diluindo à medida que a

própria linguagem acompanha o desenvolvimento da inteligência e da ciência, movimento que visa uma fixação dos significados:

A mobilidade dos significados e o caráter convencional das palavras estão inscritos na mediação que caracteriza a atividade inteligente (...) a linguagem se desenvolve à medida que se efetiva a intencionalidade pragmática e a sociabilidade – ela envolve necessariamente uma tendência à fixidez dos significados (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p.11).

Sendo assim, a superação da perspectiva intelectual exige uma recuperação da mobilidade dos significados, uma gênese de significados não pautados pela instrumentalidade e pela técnica. Em outros termos, partindo do pressuposto de que a linguagem, em sua origem, é marcada pela mobilidade de significados, devemos realizar uma espécie de retorno, voltar para o resíduo intuitivo/instintivo se quisermos recuperar essa característica. Para Bergson (1991), um exemplo de quem desenvolve bem esse trabalho é a literatura porque, ainda que não possa mudar em essência o caráter da linguagem, sabe tirar proveito da mobilidade originária das significações. Ela recupera esse resíduo que deu nascimento à poesia, depois à prosa, e converteu em instrumentos de arte as palavras que antes eram apenas sinais.

Ora, se o Ser é a duração, e a duração é criadora (um movimento ou uma temporalidade que cria à medida que se faz) e se a filosofia tem que encontrar maneiras de dizer o Ser, Bergson (1999) acredita que na arte ela vai descobrir uma complementação, um auxílio ou uma outra explicitação da sua própria atitude. Mesmo conscientes de que nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, sabemos que muitas imagens diversificadas poderão, pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para o ponto preciso em que há certa intuição a ser aprendida.

2.3 A arte como alternativa: distrair-se para atentar-se

Bergson (1972) definiu as diversas formas de arte como uma espécie de visão mais direta da realidade que, por meio de uma intuição apreendida pelos artistas – homens cuja função é, justamente, ver e nos fazer ver o que nós não

percebemos naturalmente – revela-nos a possibilidade de uma extensão das faculdades de perceber. Reveladores à medida que são capazes de mostrar, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente os nossos sentidos e nossa consciência, percebendo na natureza aspectos que nós não observávamos, os artistas isolam e fixam aquilo que viram na realidade e que nós, agora, não poderemos nos impedir de perceber. E se nós os admiramos é porque já havíamos percebido alguma coisa do que eles nos mostram, ou seja, nós havíamos percebido sem perceber. Ao analisar a teoria bergsoniana visando à relação entre intuição e arte, Johanson (2005), postula:

A obra de arte nos leva de modo indireto, ou seja, por meio de sugestão e em razão dela, a uma visão mais aproximada do que o objeto é em sua própria natureza, isto é, alguma coisa que ainda não é o que é em si mesmo, mas também já não é apenas visão imperfeita e véu de símbolos (JOHANSON, 2005, p. 42).

Ultrapassar esse véu de imagens convencionais e símbolos que envolvem as coisas e os objetos em geral, fugir dos conceitos já estabelecidos, enfim, ser transcendente é, na visão bergsoniana, característica da arte graças a um aprofundamento da percepção. Não significa, no entanto, que haja uma superação da percepção, não é para além do mundo sensível que a obra de arte nos conduz, muito pelo contrário, por ela somos convidados a nos aprofundar ainda mais nesse mundo “na medida exata em que o véu espesso da percepção e da linguagem comum dá, temporariamente, lugar um ao outro, contudo mais fino e translúcido da percepção estética e da linguagem poética” (JOHANSON, 2005, p.42). Não estamos falando aqui de um ultrapassamento no sentido platônico ou de inspiração neoplatônica, ele diz respeito tão-somente ao mundo dos símbolos e da linguagem pragmática para o qual as necessidades da vida e a força do hábito nos impelem incessantemente.

A ampliação do campo perceptivo do artista está relacionada ao fato de ele ser um *distraído*, alguém em quem, diferentemente das demais pessoas, as necessidades da vida prática atuam, em certo sentido, com muito pouco vigor. Sabendo que as necessidades da ação tendem a limitar o campo da visão, Bergson (1984) conclui que, à medida que os sentidos e a consciência dos artistas são menos aderentes à vida, ao olharem para uma coisa, eles a vêem

por ela, e não mais por eles. Dessa forma, os artistas percebem não simplesmente em vistas da ação, como as demais pessoas, percebem por perceber, por puro prazer.

E é justamente por pensar menos em utilizar sua percepção que o artista percebe um maior número de coisas. Em face disso ele é um privilegiado por possuir uma inclinação espontânea à distração que lhe permite essa apreensão direta da realidade. Do mesmo modo que a arte alcança uma percepção mais completa da realidade, um esforço metódico que consista num certo deslocamento de nossa atenção deve chegar ao mesmo resultado.

Quando fala do método intuitivo, Bergson (1984) explica que desviamos nossa atenção do lado praticamente interessante do universo e direcionamo-la para o que, praticamente, não serve para nada. É por essa via que percebemos como, no homem, ao lado de uma percepção normal, a existência de uma faculdade estética demonstra que um esforço desse gênero não é impossível. Vale ressaltar que, de modo algum, isso quer dizer que a atividade artística envolva um esforço que possa ser caracterizado como metódico, ou seja, como aplicação de regras propiciadoras de certo tipo de conhecimento, mas sim que a atividade do filósofo deve consistir numa pesquisa orientada no mesmo sentido que a arte, isto é, deve ser orientada para produzir a *distração* necessária à intuição.

Essa “atenção desatenta”, essa intuição, enfim, do artista, não pode ser compreendida, pois, dentro dos quadros de teorias da passividade, antes disso, deve-se notar que ela diz respeito a uma ação muito própria, que, ao fim e ao cabo, procura conjurar a contemplação – a idéia, enquanto impressão, lembrança obscurecida – e a ação de promovê-la (JOHANSON, 2005, p. 38).

Podemos, então, traduzi-la como a síntese entre tensão e distensão do espírito: tenso quanto à sua intenção de manter sob o olhar, sem enfraquecer, o conjunto do que se pensa, e distenso quanto ao objeto habitual desse pensamento, que é a ação imediata.

2.3.1 Saem os conceitos, entram as imagens

Visto que as idéias bergsonianas postulam que a intuição não pode se encerrar numa representação conceitual, de que forma seria possível expressar as idéias? Pois, se o método intuitivo consiste na inversão do percurso natural do trabalho do pensamento, para se colocar imediatamente, por uma dilatação do espírito, na coisa que se estuda, enfim, para ir da realidade aos conceitos, a intuição, como todo pensamento, acaba por se alojar também em conceitos. A solução bergsoniana para essa questão nos diz que, mesmo que sejam os conceitos indispensáveis para a metafísica, ela deve abandonar entre eles os que sejam prontos, aqueles que estão ali à disposição, os quais manejamos habitualmente, para criar conceitos diferentes.

Afastamos, assim, os conceitos já prontos, procurando, a partir da visão direta do real, criar novos conceitos, por meio dos quais poderemos nos exprimir. Mas, trata-se de criar completamente para cada objeto novo um novo conceito, talvez um novo método de pensar. A novidade estaria, portanto, na especificidade do conceito, já que para cada novo objeto, e somente para ele, deve-se apropriar um novo conceito, de tal modo “que se pode dificilmente dizer que seja ainda um conceito, pois somente se aplica a uma única coisa” (BERGSON, 1984, p.197).

Caracterizados pelo filósofo como representações flexíveis, móveis, quase fluidas, sempre prontas a se moldarem sobre as formas fugidias da intuição, tais conceitos intuitivos que se modelam e se remodelam sem cessar sobre os fatos, são fluidos como a própria realidade. De fato, o que parece fluido, são os significados desses conceitos que não podem ser expressos pelos conceitos tradicionalmente utilizados pela inteligência. Daí porque Bergson (1984) nos indica outro tipo mais fecundo de expressão do pensamento, ou melhor, do dado intuitivo, que é, exatamente, a *imagem*.

Isso não significa, contudo, que as imagens sejam a intuição, mas que derivam imediatamente dela. Para Bergson (1984, p.130), uma imagem é “quase matéria, pois se deixa ainda ver, e quase espírito, pois não se deixa tocar”. Tal característica a coloca num lugar privilegiado e até mesmo superior enquanto modo de apreensão e expressão do dado intuitivo.

Todavia, mesmo essas imagens que se podem apresentar ao espírito do filósofo quando ele quer expor seu pensamento a outro não conseguem representar nem reproduzir o absoluto; elas são incapazes de transmiti-lo àqueles que não são capazes de se dar a intuição a si mesmos. Por isso mesmo, o autor alerta acerca da importância de que, por meio das imagens, aquele que experimentou a intuição provoque certo trabalho que tende a entrar, na maior parte dos homens, os hábitos de espírito úteis à vida, conduzindo a consciência à atitude que deve tomar para fazer o esforço requerido e chegar, ela própria, à intuição. Pois, embora nenhuma imagem substitua a intuição, muitas delas, nas palavras do próprio filósofo, “diversificadas, emprestadas à ordem de coisas muito diferentes, poderão, pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para o ponto preciso em que há uma intuição a ser apreendida” (BERGSON, 1984, p.185).

Observamos até aqui, a ênfase dada pela teoria bergsoniana na sugestão de uma possível eficácia da utilização das imagens no processo intuitivo. A arte tem feito esse trabalho, segundo a perspectiva do autor, de maneira singular, pois, ao se distrair do mundo estático (aquele já conceituado) ela é capaz de criar algo novo, inesperado, aderindo-se ao objeto e apreendendo-o em ato. É o mesmo que dizer que ela se torna o canal de comunicação entre nós e a natureza, entre nós e a realidade das coisas que é, por essência, *duração*.

2.4 O cinematógrafo interior

Já no início do primeiro capítulo de *A Imagem-Movimento*, em referência às descobertas bergsonianas, Deleuze (2004) postula que *movimento* não pode ser confundido com *espaço percorrido*. Enquanto o movimento é presente, é ato de percorrer, o espaço percorrido é passado e é infinitamente divisível. Já o movimento é indivisível ou, pelo menos, não pode se dividir sem mudar de natureza a cada divisão. O que, para Deleuze (2004), já supõe uma idéia mais complexa de que os espaços percorridos pertencem todos a um só e mesmo espaço homogêneo, enquanto que os movimentos são heterogêneos, irreduzíveis entre si.

Essa proposição adiciona outro enunciado à tese bergsoniana: o movimento não pode ser reconstituído com posições no espaço ou instantes no tempo, ou seja, com cortes imóveis. Em *A Evolução Criadora*, Bergson batiza essa fórmula nociva como *ilusão cinematográfica*, mas o curioso, aponta Deleuze (2004), é que um nome tão moderno e tão reticente (cinematográfica) seja dado a mais velha as ilusões.

Quando Bergson (2005) diz que o cinema é o exemplo típico do falso movimento, explica Deleuze (2004), ele o está comparando à percepção natural que, assim como ele, reconstitui o movimento com cortes imóveis. A comparação é explicada da seguinte maneira: de um lado temos o cinema, estruturado por imagens (cortes instantâneos) e por um movimento ou um tempo impessoal, uniforme, abstrato, invisível ou imperceptível que está no aparelho cinematográfico e com que se faz desfilas as imagens. O que o cinema apresenta como imagens são cortes instantâneos submetidos à sucessão de um tempo uniforme e abstrato: o tempo do movimento da câmera.

De outro lado, temos a percepção captando vistas quase instantâneas da realidade que passa e colocando-as ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento. Tanto a percepção, quanto a inteligência e a linguagem procedem, segundo Bergson (2005), em geral deste modo. Seja para pensar o devir, seja para exprimi-lo, ou até para apreendê-lo, é como se acionássemos apenas uma espécie de cinematógrafo interior. Ao reconstituir o movimento com cortes imóveis, fotografias imóveis, vistas imóveis, tanto o cinema quanto a percepção deixariam escapar o movimento real com sua duração concreta.

Mas será mesmo, questiona-se Deleuze (2004), que, para o pensamento bergsoniano, o cinema seria somente a projeção, a reprodução de uma ilusão universal? Após postular que afirmações desse tipo seriam problemáticas, o filósofo responde a essa questão com novos questionamentos: E não seria, de certo modo, a reprodução da ilusão a sua própria correção? Podemos tirar conclusões acerca da artificialidade dos meios pela artificialidade do resultado? O movimento é reproduzido pelo cinema de modo artificial, através de uma composição e recomposição artificial, mas o movimento apresentado, aquele que aparece ao espectador, que é *percebido* por ele, não é artificial. Os meios o são, mas o resultado não.

Apesar de, como disse Aumont (1995), o filme (no sentido material: a película) ser uma coleção de instantâneos, sua utilização normal (a projeção), anula todos esses instantâneos (os fotogramas) em prol de uma única imagem na qual percebemos o movimento. Aquilo que ele nos mostra não é o fotograma, é uma imagem média a que não contribui nem se adiciona o movimento: o movimento pertence, pelo contrario, à imagem média enquanto dado imediato. O cinema nos apresenta, pois, um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel ao qual adicionamos o movimento abstrato, o movimento já se encontra na imagem. Enfim, o que ele nos apresenta não é uma imagem “em” movimento, apresenta-nos, imediatamente, uma imagem-movimento. O cinema inventa a percepção de um movimento puro.

2.4.1 O corte móvel na duração

Sendo o mundo um contínuo transformar-se, Colombo (1991, p.51) elucida que “o cinema, como reprodução do movimento, leva às últimas conseqüências o realismo fotográfico porque reproduz, além das formas, o seu mover-se ininterrupto”. Através da projeção sucessiva de várias fotografias, Bazin (1991) considera que o cinema conseguiu nos libertar da petrificação fotográfica e deu um passo importantíssimo no sentido da verossimilhança absoluta. A dinâmica da realidade passou a poder ser embalsamada, diz ele. O cinema, nessa perspectiva, vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também uma imagem da duração delas, como que uma múmia da duração” (BAZIN, 1991. p. 24).

Mesmo através de sua crítica ao cinema, conclui Deleuze (2004), Bergson (2005) estaria no mesmo plano que ele, e muito mais que pensa. Em razão disso, Deleuze (2004) vai chamar as descobertas bergsonianas de *proféticas*. A descoberta de uma imagem-movimento, tal como Bergson a considera no primeiro capítulo de *Matéria e Memória* e, ainda mais profundamente, de uma imagem-tempo, guarda uma riqueza tamanha, da qual Deleuze (2004) diz não ser certo que se tenha tirado todas as conseqüências.

Para Machado (2009), notável estudioso de Deleuze no cenário nacional, esta é mais uma das torções interpretativas realizadas pelo autor da mesma ordem daquelas nas quais ele se apropria dos pensadores que quer

usar como intercessores. Ao criar um duplo do pensamento bergsoniano, com a modificação própria do duplo, Deleuze (2004) consegue estabelecer uma aliança entre este e o cinema. A partir de fundamentos nietzschianos, os quais defendem que a essência de uma coisa não aparece no início, mas no meio, a crítica de Bergson é situada por Deleuze (2004) em relação apenas ao início do cinema, “a um ‘cinema primitivo’ em que ainda não havia propriamente imagem-movimento por não haver separação da câmera e do projetor, mobilidade da câmera e montagem” (MACHADO, 2009, p.250).

Foi em 1907 com *A Evolução Criadora* que Bergson declarou sua posição crítica, sumária demais por sinal, em relação ao cinema, mas, para Deleuze (2004), é como se o cinema clássico só tivesse conquistado sua essência ou atingido sua maturidade com o filme *O Nascimento de uma Nação* de Griffith, em 1915. Essa idéia é defendida pelo autor pelos seguintes motivos: a princípio, a situação do cinema era: uma tomada de vista fixa e um plano que era espacial e formalmente imóvel e um aparelho de captação de imagens que se confundia com o aparelho de projeção dotado de um tempo uniforme abstrato.

A montagem, a câmera móvel e a emancipação da captação de imagem que se separou da projeção foram os responsáveis pela “evolução” do cinema, evolução esta que representou a conquista de sua própria essência, diz o autor. O plano deixa de ser uma categoria espacial para tornar-se temporal e o corte deixa de ser imóvel para tornar-se móvel, fazendo surgir aí, precisamente, a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*.

Resumindo: através de aparelhos técnicos, o cinema produz imagens e as monta colocando-as em relações e constituindo, assim, uma segunda movimentação. Equivale a dizer que o cinema executa dois movimentos: o primeiro é proveniente da base técnica que permite a captação de imagens. Essas imagens fixas ou fotogramas criam a ilusão de movimento na razão de 24 quadros por segundo. Mas no que consiste, afinal, essa “ilusão”?

O problema estaria exatamente na confusão entre o movimento e o espaço percorrido de uma imagem fixa a outra. O esclarecimento de Deleuze (2004) acerca dessa questão é que tal justificativa seria logo superada já que o fotograma é um regime de modulação, ele não é um molde fixo como a

fotografia, mas uma imagem modulante, uma imagem cambiante que não está encerrada num molde, mas que vai alterando seus caracteres.

Enfim, se o cinema era condenável em seu regime primitivo por funcionar baseado numa ilusão de movimento, ou seja, pela reconstituição de instantes fixos, perdendo assim a alteração qualitativa do movimento (a duração) e mantendo apenas a descrição do percurso executado, isso aconteceu porque ele estava preso quase que somente ao fascínio técnico da captação de imagens. A partir das técnicas de montagem, entretanto, o cinema alcança a duração, pois passará a exprimir mudanças qualitativas saídas dos encontros entre planos.

3 Cinema por Gilles Deleuze

Tendo defendido e explicado a presença dos cortes móveis no cinema, Deleuze irá distinguir dois regimes de imagem que serão desenvolvidos em seus livros *Cinema 1 - A imagem-movimento* e *Cinema 2- A imagem-tempo*, respectivamente, os quais serão trabalhados, ainda que de forma breve e resumida, neste capítulo. Tais regimes não foram determinados por uma diferenciação histórica ou por uma evolução, a diferença entre eles está nos tipos de relações travadas entre o movimento e o tempo através dos tipos de imagens e de suas relações na montagem. Dessa forma, interessa-nos entender como as bases do funcionamento destes dois regimes de imagem se relacionam à divisão teórica estruturada por Bergson para pensar o funcionamento da memória.

3.1 Imagem-movimento: um esquema sensório-motor

A imagem-movimento, atribuída por Deleuze (2004) ao primeiro regime, está relacionada ao cinema clássico. Seguindo o modelo do esquema sensório-motor da percepção humana de base bergsoniana, a montagem das imagens desse cinema se dá num processo de normalização do prolongamento de umas nas outras. Esse é um dos motivos que fizeram com que Deleuze (2004) creditasse a gênese do conceito de imagem-movimento ao primeiro capítulo de *Matéria e Memória*. O autor deixará claro que os elementos do regime da imagem-movimento são construídos a partir de um encontro com as teorias bergsonianas sobre o movimento.

Deleuze expõe em uma de suas aulas⁵ o que pensa acerca de *Matéria e Memória*: trata-se de um livro prodigioso na história da filosofia, pois, diferente da teoria psicológica tradicional, não institui uma divisão entre movimento e imagens, estas como fenômenos da consciência e aquele como o que acontece aos corpos. Deleuze, grande admirador do pensamento bergsoniano, acredita que, a partir dessa obra, uma nova noção filosófica é estabelecida: a de que a imagem é movimento e o corpo é uma imagem entre outras.

⁵ Aula em Vincennes-St. Denis, ministrada no dia 05/01/1981. Disponível em: www.webdeleuze.com.

Ora, já concluímos junto à Bergson (1979) que o que há no universo são imagens-movimento em perpétua variação umas em relação às outras. Cada uma delas age e reage sobre as outras em todas as suas faces e por todas as suas partes elementares. Sendo assim, podemos afirmar que o conjunto das imagens-movimento, conjunto ilimitado formado de blocos de espaço-tempo, constitui o que chamamos de universo material. “A matéria é o universo das imagens-movimento em ação e reação entre si, antes mesmo da distinção entre corpos, qualidades e ações” (MACHADO, 2009, p.253).

Vimos também que o conceito criado por Deleuze (2004) de imagem-movimento para o cinema tem sua gênese nessa idéia a partir da qual o autor pôde constatar um sistema preliminar de variação contínua de imagens agindo e reagindo umas em função das outras: não é a imagem como movimento enquanto deslocamento espacial, mas a imagem sendo igual ao movimento. No entanto, esse universo acentrado que representa o conjunto infinito das imagens-movimento que agem e reagem imediatamente umas sobre as outras em todas as suas faces e em todas as suas partes, é apenas um aspecto de um duplo sistema ou de um duplo regime de imagens.

A teoria bergsoniana das imagens se completa com a proposta de um outro sistema de imagens, de um sistema bastante particular de imagens que surgem nesse universo material: as imagens ou matérias vivas, imagens especiais que se definem por um intervalo, uma separação, um hiato, entre ação e reação, isto é, entre movimentos (MACHADO, 2009, p.255).

Quando essa imagem privilegiada – a imagem viva – passa a ser tomada como centro, haverá um intervalo entre ação e reação e, ao receber o movimento por uma de suas faces, ela reagirá a ele por outra. Este segundo sistema se organiza a partir do primeiro sistema (variação universal), mas tem uma maneira particular de perceber e interagir com ele, subtraindo da totalidade das imagens aquelas que lhe interessam e reagindo a elas. Deleuze (1976, p.159) irá conceituá-lo como “centros de indeterminação que se formam no universo acentrado das imagens-movimento”. Podemos perceber aqui como esse conceito de *centros de indeterminação* da teoria deleuziana da imagem se assemelha ao de *zonas de indeterminação* da teoria mnemônica bergsoniana do qual falamos no primeiro capítulo deste trabalho.

Enquanto imagem vivente, dizíamos, o sujeito será um centro de indeterminação, isto é, executará uma ação nova ainda não determinada. Seu corpo representa o local onde haverá um intervalo entre o movimento recebido e o movimento executado. Este intervalo, entre a ação sofrida por uma imagem e a reação executada como resposta, é a percepção. A repetição de percepções e movimentos pelo menos nascentes semelhantes aos já experimentados, desenvolve no corpo um hábito, um esquema sensório-motor baseado na lógica dessa repetição, uma condição onde a percepção organizou os movimentos que a acompanham. Quando isso acontece, Bergson (1979) diz que a percepção em si torna-se inútil, pois o corpo já está conduzido por ela a uma reação maquinal, a um automatismo (denominado por ele como *reconhecimento automático*). Deleuze (2004) tomou esse esquema sensório-motor como “lei”, isto é, como um modelo a ser seguido pela montagem do regime da imagem-movimento.

3.1.1 A importância do movimento

Retomando o que já foi dito, as imagens exteriores, as imagens-movimento do mundo, não podem ser restituídas por imagens imóveis, as quais lhe retirariam seu caráter fundamental: o movimento. Mas, por que é que o movimento da imagem é assim tão importante? Justamente porque o *todo* das imagens não é estanque, há uma variabilidade inerente a ele. O todo não está imóvel, ele não pára, não há nada que o segure, é transformável. E o movimento é expressão dessa transformação.

Depois de dizer, fundamentado em Bergson (1979), que o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do todo ou de um todo, Deleuze (2004) acrescenta que ele exprime qualquer coisa de mais profundo, a mudança na duração ou no todo. Diferente do conjunto, que é fechado, o todo é aberto e, ao mudar incessantemente, faz surgir alguma coisa de novo. Ou seja, este todo aberto existe na duração, dura e muda; é a duração que não cessa de mudar.

Vejamos: há um movimento vital, que não se dá no espaço e que é transformação e a expressão dessa transformação será a imagem nova, será um corte móvel da transformação, um corte móvel das transformações qualitativas que se dão no tempo. Dito de outra maneira, um corte que se dá

numa imagem a qual tem por essência a mobilidade, é um corte móvel da duração, isto é, do tempo. Isso vai implicar, para Deleuze (2004), na distinção entre dois aspectos do movimento.

Por um lado, ele é o que se passa entre objetos ou partes: é o movimento como translação; por outro, é o que exprime a duração ou o todo: é o movimento como mutação. Pelo movimento, o todo se divide nos objetos e os objetos se reúnem no todo. Os objetos ou partes de um conjunto são cortes imóveis; mas o movimento se estabelece entre esses cortes e remete os objetos ou partes à duração de um todo que muda, exprime a mudança do todo com relação aos objetos: é um corte móvel da duração (MACHADO, 2009, p.253).

Machado (2009) acredita que distinguir objetos, movimento e todo concebido como duração é importante para a análise deleuziana das imagens cinematográficas porque possibilita ao autor definir as três operações básicas da realização de um filme: o quadro, como determinação de um sistema fechado de elementos, o plano como determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado entre os elementos ou partes e a montagem como determinação do todo que dá uma imagem indireta do tempo.

Isto posto, podemos entender como a noção de que o cinema clássico cria o *automovimento* da imagem tem seu eixo construído na passagem de uma imagem à outra composta por processos de enquadramento e, sobretudo, pela montagem, em que cada plano representa um corte sobre um movimento de pensamento comparável àquele que esboçamos em nós mesmos quando agimos diante de uma situação, ou seja, baseado num sistema sensório-motor.

A montagem que determina as imagens-movimento pressupõe, portanto, uma cronologia fundamentada na lógica de sucessão linear dos acontecimentos num tempo espacializado, isto é, a lógica passado-presente-futuro. A montagem, então, é o que dá o todo do filme ao fazer passar os planos de imagens. Ela opera não apenas através do intervalo entre planos, mas também da criação do todo formado pela relação entre esses planos. Além disso, dois outros atos participam da operação dessa movimentação: o enquadramento (ato de fazer um quadro cinematográfico) e a decupagem (determinação do plano cinematográfico).

3.1.2 Principais variações da imagem-movimento

Com base nestes pressupostos, Deleuze (2004) desenvolve as três grandes variedades de imagem-movimento: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. A imagem-percepção recebe o movimento, a imagem-ação o executa e a imagem-afecção ocupa o intervalo que nada mais é senão aquilo com relação a que a imagem-movimento se especifica em imagem-percepção numa extremidade do intervalo, em imagem-ação na outra, e em imagem-afecção entre as duas, de modo a constituir um conjunto sensório-motor.

Notemos como estes conceitos estão intimamente próximos da segunda categoria de memória bergsoniana, aquela que, como vimos, organiza as percepções com vistas à ação e desenvolve um hábito do corpo. Diz Bergson (1979) que as imagens exteriores ao atingirem os órgãos dos sentidos, propagam a sua influência até o cérebro onde o movimento atravessa (percepção), detém-se aí um pouco (afecção), para depois expandir-se em reação voluntária (ação). Eis o que elucida Deleuze (2004, p.97): “não somos outra coisa senão um agenciamento das três imagens, um concentrado de imagens-percepção, de imagens-acção, de imagens-afecção”.

Ao servir-se do esquema sensório-motor como lei, ou seja, ao usar como base o funcionamento do esquema sensório-motor, a montagem faz com que as imagens se relacionem enquanto signos (sinalizando ações, percepções e afecções) e se prolonguem através de ligações localizáveis e automáticas. Se na variação universal as imagens ligavam-se por todas as suas faces e em todas as direções, quando se instaura o regime da imagem-percepção como um intervalo de movimento, as outras imagens variarão em função dela e, dessa forma, farão a imagem-percepção, necessariamente, prolongar-se em outras imagens. Grosso modo, a imagem privilegiada ou centro de indeterminação será uma imagem-percepção que, com a imobilização relativa das partes perceptivas, ganha tempo para organizar reações e executar uma ação nova, ou seja, desencadear uma imagem-ação⁶.

⁶ Deleuze explica detalhadamente este processo na aula do dia 02/11/1983 em Vincennes-St. Denis. Disponível em: www.webdeleuze.com.

Deleuze (2004) acrescenta ainda que por meio do esquema sensório-motor da montagem, três processos imagéticos serão responsáveis pela formação das imagens-movimento: o primeiro é a *especificação*, no qual diante de uma situação real, procede-se um enquadramento que especifica o que a personagem vê (imagem-percepção), o que sente (imagem-afecção) ou o que faz (imagem-ação); o segundo é a *diferenciação*, no qual os tipos de relações entre os objetos e ações serão escolhidos e ordenados pela decupagem; e o terceiro é a *integração*, no qual a montagem dará um sentido final que as relações entre os objetos e ações não tinham por si só, constituindo, assim, o todo que muda.

Falar em relação automática no encadeamento de imagens é o mesmo que falar de dois aspectos: a proximidade entre os três tipos de imagem e a aspiração ao *verídico*. Lembrando que verídico aqui não serve para designar verdadeiro ou ficcional, supõe, na realidade, uma aspiração a uma naturalidade no desenrolar dos fatos, isto é, na fórmula causa/conseqüência como está conceituada pelos sujeitos no mundo. O termo verídico está ligado, pois, aos conceitos já postos que, ao servirem de substrato para a narrativa fílmica a conferem normalidade, podendo torná-la mais aceitável e de fácil assimilação porque está baseada numa lógica preexistente (ou seja, “acontece no filme da mesma maneira que já acontece no mundo real”).

Exatamente por isso, Deleuze (2004) postula que, assim como o esquema do *reconhecimento automático* no processo perceptivo em Bergson (1979) está pautado num automatismo, o encadeamento automático de uma imagem-percepção numa imagem-ação no esquema sensório-motor da montagem, irá gerar um *automovimento* das imagens, visto que o funcionamento deles é semelhante (existe uma lógica sensório-motora nos dois esquemas).

Sejamos mais específicos: em resposta a estímulos exteriores, a percepção de algo se prolonga automaticamente em procedimentos motores. Assim, em menção ao funcionamento do reconhecimento automático em Bergson (1979), Deleuze (2007, p.59) fala sobre três características essenciais: 1) ele “opera por prolongamento” (os movimentos prolongam a percepção para tirar dela efeitos úteis); 2) é um reconhecimento sensório-motor – “basta ver o objeto para entrarem em funcionamento mecanismos motores automáticos

acumulados numa memória motor”; e 3) “passa-se de um objeto a outro, conforme um movimento horizontal ou associações de imagens, permanecendo, porém, num único e mesmo sistema de referência”.

No primeiro capítulo dessa dissertação dizíamos que Bergson (1979) diferenciou dois tipos de memória no homem, o reconhecimento automático coincide com a segunda memória que descrevemos – aquela ligada ao hábito. Esta memória acumula mecanismos motores que, ao se constituírem, mostraram-se úteis e, portanto, foram guardados. O acúmulo desses mecanismos cria um hábito do corpo, um esquema sensório-motor que pode ser, a qualquer momento, acionado pela percepção. Aí se estabelece um automatismo, visto que a percepção é prolongada automaticamente em mecanismos motores.

Por outro lado, há também uma sucessividade linear, pois uma imagem se prolonga numa imagem seguinte através de relações *localizáveis*. Ressoando no cinema da imagem-movimento, isso vai constituir o que Deleuze (2004) chamou de *narração orgânica*: depois de enquadrar imagens-percepção, imagens-ação ou outros tipos, a câmera as prolonga por um fio sensório-motor que deve funcionar como a percepção humana, com o intuito de não confundir o espectador, ou seja, com o objetivo de criar uma identificação com a forma com que ele percebe o mundo.

A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação. É uma narração verídica no sentido em que aspira ao verdadeiro, até mesmo na ficção (DELEUZE, 2007, p.157).

O termo *orgânica* referencia justamente o reconhecimento automático do processo perceptivo e os prolongamentos motores tipicamente humanos característicos do esquema sensório-motor que o regime da imagem-movimento tem como “lei” para a montagem. Enfim, o todo do filme mudará a partir de um automovimento das imagens responsável por torná-lo lógico, não confundindo o espectador e fazendo-o se identificar com o movimento expressado na medida em que é muito próximo da sua forma de perceber o mundo. A noção desse efeito de verdade aplicado às passagens de uma imagem a outra está muito próxima de outra noção deleuziana: a de racional.

Diz o autor que os cortes do cinema da imagem-movimento serão chamados *racionais*.

O cinema dito clássico age, antes de mais nada, por encadeamento de imagens, e subordina os cortes a esse encadeamento. Segundo a analogia matemática, os cortes que repartem duas séries de imagens são racionais, no sentido de que constituem ora a última imagem da primeira série, ora a primeira imagem da segunda. (...) Em suma, os cortes racionais sempre determinam relações comensuráveis entre séries de imagens, e constituem com isso toda a rítmica e a harmonia do cinema clássico, ao mesmo tempo que integram as imagens associadas numa totalidade sempre aberta (DELEUZE, 2007, p.254-255).

De acordo com as relações comensuráveis e os cortes racionais que organizam a seqüência ou o encadeamento das imagens-movimento, o tempo aqui é, essencialmente, objeto de uma representação *indireta*. Assim, ao relacionar e determinar relações comensuráveis entre planos, os cortes racionais são o prolongamento racional e automático das imagens para a criação de um todo passível de ser racionalizado.

Bazin (1991) usou o termo *invisível* para designar a montagem na qual os cortes descrevem o movimento de uma forma tão natural e racional que parece que desejam suprimi-la, torná-la imperceptível. “Os cortes dos planos não têm outro objetivo que o de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena” (BAZIN, 1991, p.67). Os pontos de vista mostrados pelo filme são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático. Os cortes racionais de Deleuze (2004) se assemelham bastante à montagem invisível da análise feita por Bazin (1991). Ambos formam um mundo prolongável, sendo o intervalo entre imagens entendido como o fim de uma imagem ou o início da outra.

Já afirmamos, junto a Deleuze (2004), que o regime da imagem-movimento concebe o tempo sob sua forma empírica, isto é, como a sucessão de presentes na linearidade passado-presente-futuro, onde o passado é um antigo presente e o futuro um presente por vir (mesmo quando são apresentados lembranças ou sonhos, volta-se ao presente e explica-se onde se estava provisoriamente). Além do mais, Deleuze (2007, p.156) destaca: “é certo que tal regime inclui o irreal, a lembrança, o sonho ou o imaginário, mas

por oposição”. A linearidade se explica, então, pelo fato de serem relações localizáveis, encadeamentos atuais (ligados ao presente), conexões legais, causais e lógicas.

Nesse sentido, podemos dizer que, no regime da imagem-movimento, o tempo é suposto pelo movimento de encadeamentos separados e é indireto, pois resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço. Tempo indireto porque é externo, é um tempo atingido através dos movimentos relacionados estabelecidos pelo corte racional da montagem baseada na narração orgânica, na qual a câmera age como um centro perceptivo “para um espectador capaz de conhecer ou perceber o móvel, e de determinar o movimento” (DELEUZE, 2007, p.50).

3.1.3 O pós-guerra e a falência do esquema sensório-motor

Por volta do final da Segunda Guerra Mundial, experiência grande e traumática, as pessoas se encontravam perplexas diante de si mesmas, questionando a maneira como haviam conduzido o curso da vida. O cinema não foi exceção nesse sentido e sofreu, segundo Deleuze (2007), uma crise em relação à natureza da imagem que produzia. Surge então na Itália, terra devastada pela miséria e assombrada pelo medo e pela insegurança, um cinema que chamaria a atenção de todos: o neo-realismo.

A Guerra não era algo compreensível ou inteligível e a imagem desse novo cinema nascia de um ilogismo característico. Para Deleuze (1988, p.16), o próprio pensamento moderno “nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico”.

Assim, durante a irrupção dos filmes neo-realistas Deleuze (2007) observa a falência dos esquemas sensório-motores (nossa capacidade de criar ações ou histórias encadeadas) e a emergência de ações desconexas para mostrar quão ilógico podem ser nossas vidas e nossas misérias. “As ilusões mais saudáveis caem por terra”, diz o filósofo. Por toda a parte, a primeira coisa a ser comprometida são as ligações das situação-ação, ação-reação, excitação-resposta” (DELEUZE, 2007, p. 206).

Creio que essa é a grande invenção do neorealismo: já não se acredita tanto na possibilidade de agir sobre as situações, ou de reagir às situações e, no entanto, não se está de modo algum passivo, capta-se ou revela-se algo intolerável, insuportável, mesmo na vida mais cotidiana (DELEUZE, 1992, p.70-71).

Com o nascimento deste cinema em que os personagens não sabem mais reagir às situações que os ultrapassam, porque é horrível demais, ou belo demais, ou insolúvel, Deleuze (2007) percebe uma tendência cinematográfica a abandonar o regime da *imagem-movimento* em lugar de uma *imagem-tempo*, imagem esta capaz de capturar tanto a pureza do momento quanto a concentração da eternidade, o que já não resulta nem pode resultar do prolongamento da percepção na ação. O tempo leva a imagem para além do movimento. A essa ruptura ele atribui a emergência, nesses novos filmes, de todo tipo de cortes irracionais, de relações incomensuráveis entre as imagens.

O que aconteceu, de acordo com Deleuze (2007), foi que a quebra ou o afrouxamento dos vínculos sensório-motores deu lugar a situações ópticas e sonoras puras que formaram um regime diferente do primeiro. Tais situações substituíram as imagens-ação, imagens-percepção e imagens-afecção; o personagem agora não está mais percebendo-sentindo-agindo, pois

Por mais que se mexa, corra, agite, 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, está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação (DELEUZE, 2007, p.11).

Quando pensa a transformação da imagem-movimento em imagem-tempo, Deleuze (2007) realiza um processo de emancipação da instância temporal, exatamente na medida em que o tempo se torna independente do movimento, estando o mesmo liberado da “tirania do presente”. O tempo passa a ser concebido não mais como uma linha, mas como um emaranhado. O que aponta para aquilo que o autor designou como o mais profundo paradoxo da teoria mnemônica bergsoniana: o passado é contemporâneo do presente que ele foi.

Não significa dizer que o movimento tenha cessado, mas a relação entre movimento e tempo se inverteu. O tempo não resulta mais da composição das imagens-movimento, ao contrário, é o movimento que decorre do tempo. A montagem não desaparece necessariamente, mas muda de sentido. A imagem mantém novas relações com seus próprios elementos óticos e sonoros. O sentido do filme não depende mais da sucessão cronológica dos acontecimentos, do movimento de causa e efeito para entender o tempo, pois as imagens duram na temporalidade e é dessa duração que resulta o movimento e, conseqüentemente, o sentido. Isso significa que apesar de ter como base a imagem-movimento, nesse novo regime a ação depara-se com situações que não mais provocarão reações automáticas.

3.2 Imagem-tempo: um esquema temporal

A montagem parece ser um elemento essencial na diferenciação entre os dois regimes de imagem, vejamos o que Deleuze (2007) pensa acerca do assunto: Para o regime da imagem-movimento, diz ele, a montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo. Já no caso do regime da imagem-tempo, ela continua sendo um elemento essencial, mas muda de sentido porque ao invés de “compor as imagens-movimento de tal maneira que delas saia uma imagem indireta do tempo, ela decompõe as relações numa imagem-tempo direta de tal maneira que desta saiam todos os movimentos possíveis” (DELEUZE, 2007, p.159).

Sendo assim, podemos afirmar que o tipo de concepção da relação entre movimento e tempo instaurada pela montagem é o que diferencia os dois regimes. O primeiro aspecto da imagem-tempo que irá questionar a ação são os elementos chamados por Deleuze (2007) de *opsignos* e *sonsignos*⁷, os quais fazem nascer a necessidade de ver e ouvir, proliferando ainda os espaços vazios ou desconectados. Estes novos signos, ao romperem com o esquema sensório-motor da montagem clássica, exigem o esforço criativo dos

⁷ Sobre a definição e para um maior aprofundamento teórico acerca do que seja os *opsignos* e os *sonsignos*, ver “*Opsignos e sonsignos: objetivismo e subjetivismo, real-imaginário*” in Deleuze, G. *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 2007, (p.9).

autores na construção de novos estilos. Visto que o prolongamento motor já não interessa a esses autores, é necessário dar vazão a novos tipos de prolongamentos.

A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de violência, 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, 2007, p.30).

O resultado será, então, uma mudança radical na forma de relacionar o todo e os planos na montagem. Estes não mais se sucederão por vínculos racionais do esquema sensório-motor, mas por outros tipos de relações mentais entre imagens. O todo, por sua vez, não será mais uma totalidade aberta como no primeiro regime; agora ele é o fora, uma espécie de memória-mundo. Foi por isso que o filósofo atribuiu ao regime da imagem-tempo uma imagem *direta* do tempo.

3.2.1 Quando o cinema abandona o clichê

Deleuze (2007) defende a idéia de que uma imagem sensório-motora da coisa é um *clichê*. Servindo-se mais uma vez de Bergson (1979), o autor ressalta que no processo perceptivo sempre subtraímos algo da coisa, ou seja, percebemos sempre menos, a partir daquilo que estamos interessados em perceber, ou melhor, “que temos interesse em perceber devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas” (DELEUZE, 2007, p.31). Comumente percebemos apenas clichês e vivemos, portanto, no que o autor chamou de sociedade do clichê. Diz ele:

Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em esconder-nos qualquer coisa na imagem (DELEUZE, 2007, p.32).

Existe, para Ferraz⁸ um forte vínculo entre a perspectiva do conceito filosófico de clichê exposto na conclusão do livro *O que é a filosofia?* escrito por Deleuze e Guattari, e a de Nietzsche em *Além do bem e do mal* no que diz respeito aos hábitos sedimentares da gramática e à configuração simplificadora e esquematizante da linguagem como proteção contra o caos do não-sentido, o que significa, ao mesmo tempo, o empobrecimento em relação ao que é particular e singular.

Ao emprestar familiaridade à estranheza das coisas, os sentidos disponíveis, aqueles que já estão dados e socialmente partilhados, achatam, camuflam a singularidade de cada ser ou situação, recobrem a experiência, dirigindo-a para lugares comuns e abafando o que nela poderia haver de disruptor e inaugural. Pode-se dizer, assim, que filosofar, na perspectiva deleuziana, equivale ao ato de suspender as certezas, o dogmatismo da opinião e a comunicabilidade imediata porque pautada no que soa familiar. Em lugar disso, deve haver a criação e a busca de outras linguagens e formas de expressão.

Ainda com base na mesma autora, percebemos que esse tema que denuncia o caráter empobrecedor, simplificado e homogeneizante da linguagem e do senso comum está enraizado na questão nietzschiana da profundidade da máscara. Ao dizer que “tudo o que é profundo ama a máscara”, Nietzsche (2000, § 40), ultrapassa a velha dicotomia superfície/profundidade e afirma que, para que possamos fazer passar algo das forças e afetos inominados e selvagens que nos atravessam, é necessário que o que há em nós de mais singular e próprio crie superfícies expressivas avessas aos clichês.

Podemos dizer que, funcionando da mesma maneira que os conceitos pré-fabricados da filosofia que objetivam a realidade engessando-a ao tirar a sua mobilidade característica, as *imagens-clichê* do cinema não passam de chavões, não acrescentam nenhuma novidade. Por outro lado, o curioso é que é da natureza da imagem estar sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. Isso pode ser alcançado, segundo Deleuze (2007), quando nossos

⁸ Texto “Imagem e clichê: reflexões intempestivas” de Maria Franco Ferraz disponível em <http://ciadefoto.com.br/blog/wp-content/uploads/2010/03/IMAGEM-E-CLICH%C3%8A-20091.doc>

sistemas sensório-motores são quebrados ou bloqueados. Nessa situação pode aparecer um outro tipo de imagem:

uma imagem ótico-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 ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal (DELEUZE, 2007, p.31).

Deleuze (1992) classifica o trabalho do cineasta francês Jean Luc Godard como uma tentativa de restituir às imagens exteriores a sua integralidade, fazer com que não percepcionemos menos, fazer com que a percepção seja igual à imagem, restituir às imagens tudo o que elas têm. Por conseguinte, restituir às imagens tudo o que elas têm e que a percepção oculta. Enfim, libertá-las dos vínculos sensório-motores, fazendo com que elas deixem de ser imagem-ação para se tornar imagem ótica e sonora pura. É preciso que a imagem escape ao mundo dos clichês, diz Deleuze (2007, p.35), que se abra em “relações poderosas e diretas, as da imagem-tempo, da imagem-legível e da imagem pensante”.

3.3 Os dois regimes de imagem e os dois tipos de memória

Acreditamos ter chegado num ponto fundamental acerca da relação entre os regimes de imagem do cinema deleuziano e o funcionamento da memória pensado por Bergson (1979). Já constatamos que a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo se deu, justamente, a partir de uma quebra no esquema sensório-motor. Essa idéia está, portanto, muito próxima das noções criadas por Bergson (1979) para diferenciar os dois tipos de reconhecimento humano. Dessa feita, apesar de já termos discorrido sobre o *reconhecimento* bergsoniano, é interessante que voltemos a ele para que possamos destacar alguns aspectos dos quais se serviu a teoria deleuziana.

O que Bergson (1979) denominou *reconhecimento atento* se difere do *reconhecimento automático* porque nele os movimentos não se prolongam, mas retornam ao objeto para enfatizar certos contornos seus e extrair alguns traços característicos, por isso, a descrição sempre recomeça, a fim de

destacar outros traços e contornos. Ou seja, o objeto permanece o mesmo, mas passa por diferentes planos.

Estes dois tipos de reconhecimento estão vinculados aos dois tipos de memória dos quais nos falou o autor. O reconhecimento automático estaria ligado à memória na qual o passado sobrevive enquanto mecanismos motores de experiências vividas que se mostraram úteis e por isso, conservaram seu automovimento eficiente. Já o reconhecimento atento se refere àquela memória que funciona enquanto reservatório de lembranças independentes coexistindo. Acerca deste assunto, Bergson (1979) exemplifica: quando passeio pelas ruas de uma cidade pela primeira vez, a cada esquina hesito, não sabendo onde vou.

Estou na incerteza e entendo por isso, que alternativas se colocam a meu corpo, que meu movimento é descontínuo em seu conjunto, que não há nada, numa das atitudes, que anuncie e prepare as atitudes subseqüentes. Mais tarde, após uma longa permanência na cidade, irei circular por ela maquinalmente, sem ter a percepção distinta dos objetos diante dos quais eu passo (BERGSON, 1979, p.103).

Ora, eu começo num estado em que só distingo minha percepção, em que preciso pensar nas atitudes que irei tomar, em que estou, de fato, percebendo atentamente, e acabo num estado em que talvez já não tenha consciência senão de meu automatismo, explica Bergson (1979). O hábito de utilizar um objeto, ou, em outras palavras, o hábito de se relacionar com o mundo material acaba por organizar em nós, ao mesmo tempo, movimentos e percepções.

O que está na base do reconhecimento é a consciência desses movimentos pelo menos nascentes que acompanham a percepção como um reflexo. A educação dos sentidos, que culminará num reconhecimento automático, consiste precisamente em criar um “conjunto das conexões estabelecidas entre a impressão sensorial e o movimento que a utiliza. À medida que a impressão se repete, a conexão se consolida” (BERGSON, 1979, p.104). Porém, ainda que nosso corpo analise a repetição de percepções semelhantes para montar aparelhos motores, nossa vida psicológica anterior

continua existindo, com toda a particularidade de seus acontecimentos localizados no tempo, ela sobrevive.

Constantemente inibida pela consciência prática e útil do momento presente, isto é, pelo equilíbrio sensório-motor de um sistema estendido entre a percepção e a ação, essa memória aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens (BERGSON, 1979, p.107).

Em geral, o que deveremos fazer, então, para remontar o curso de nosso passado? De que modo poderemos descobrir imagens-lembrança desconhecidas, localizadas e pessoais que se relacionariam ao presente? A resposta está exatamente nessa “fissura” ou em qualquer outro aspecto que perturbe a ação automática de nosso corpo, até mesmo um esforço pessoal que corresponda a uma libertação da ação a que nossa percepção nos indica, pois esta nos lança para o futuro e o que devemos fazer nessa situação é em verdade o inverso: devemos retroceder ao passado.

Indo na mesma direção do funcionamento da memória, o cinema quando tomado pela imagem-tempo, quebra um esquema de percepção baseado numa lógica sensório-motora. Com o intuito de atingir a imagem, de fazer com que ela seja imediatamente real, este novo cinema trabalha a imagem de modo que o modelo e o discurso não a sobreterminem. Então temos, de um lado, participando do regime da imagem-movimento, o reconhecimento motor prolongando as percepções, afecções e ações (fazendo um automovimento das imagens num todo coeso) e, de outro, junto à imagem-tempo, o reconhecimento atento retomando, repetindo e bifurcando descrições.

O afrouxamento dos vínculos sensório-motores e a necessária busca de outras formas de prolongar as imagens podem ser considerados o princípio da construção do conceito de imagem-tempo. Mas essa é apenas uma etapa que se define por atribuir à composição dessa imagem duas características: as situações ópticas e sonoras intensas e os tipos de relações que o reconhecimento atento traça. Se restringir a esta definição, contudo, seria insuficiente para formar o conceito de imagem-tempo. Daí a importância de se chegar à imagem-cristal, à descrição cristalina, ao tempo e ao pensamento apresentados diretamente.

3.4 O cristal onde coabitam passado e presente

Segundo Machado (2009), Deleuze (2007) aprofunda o conceito de imagem-tempo a partir do que chamou de *imagem-cristal*. Nessa imagem, em oposição à imagem-movimento que só possui atualidade, existe uma relação coalescente entre o atual e o virtual.

Quando a imagem não mais se prolonga em movimento, como no cinema clássico, ela se torna uma unidade indivisível entre uma imagem atual e sua imagem virtual. Na imagem cristal, atual e virtual – termos de origem bergsoniana – são distintos, diferem por natureza, mas, em última análise, tornam-se indiscerníveis, inassinaláveis (MACHADO, 2009, p.276).

Grosso modo, imagem-cristal significa: uma imagem atual (visível e límpida) que tem uma imagem virtual (invisível e opaca) que lhe corresponde como um duplo ou um reflexo, ou seja, elas estão cristalizadas uma na outra. Deleuze (2007) chamou a atenção para a ideia de “circuito” presente nessa imagem. Diz o filósofo que na imagem-cristal se estabelece uma espécie de circuito entre uma imagem atual e uma imagem virtual distintas, mas indiscerníveis. Logo, a imagem-cristal que surge no cinema moderno tem estes dois aspectos: o pequeno germe cristalino e o imenso universo cristalizável. É uma imagem constituída pela operação mais fundamental do tempo real (não-cronológico): se o passado não pode se constituir depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, então é necessário que a cada instante o tempo se desdobre em presente e passado que, por natureza, diferem um do outro.

O tempo consiste nessa cisão que, por um lado faz passar todo o presente e por outro, conserva todo o passado. É essa cisão que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Entretanto, o cristal, onde vemos jorrar o tempo não-cronológico é constituído, dizíamos, por duas imagens distintas - a atual do presente que passa e a virtual do passado que se conserva - que apresentam-se indiscerníveis justamente por serem distintas, já que não se sabe qual é uma e qual é outra, como uma imagem mútua onde coexistem a subjetividade do virtual e a objetividade do atual.

Temporalmente, vemos agora um labirinto em lugar de um rio, um emaranhado em lugar de um fluxo. Não há uma ordem do tempo, mas uma variação infinita. É o tempo da alucinação, sem antes nem depois, flutuante. Nesse momento o cinema se coloca para além do bem e do mal, da subjetividade e objetividade, do racional e irracional, do real e imaginário. Um cinema que é capaz de “falsificar” as situações (não num sentido pejorativo, mas de colocar-se acima das categorias da lógica, do que tomamos por real, ou seja, dos conceitos já prontos) e criar sempre novas possibilidades, lançando-nos no horizonte da conquista do virtual e de uma nova subjetividade.

Na imagem-cristal a descrição deixa de pressupor uma realidade e a narração de remeter a uma forma do verdadeiro. Deleuze (2007) retoma Nietzsche para quem o mundo verdadeiro não existe, e se existisse seria inacessível, inevocável. E se fosse evocável, seria inútil, supérfluo, pois o sistema de juízos sofre uma grande transformação, porque passa às condições que determinam as relações dos quais dependem as aparências.

3.4.1 A imagem é tempo e o tempo é memória

Ora, o cinema do tempo tomou o lugar do cinema da ação ou, melhor dizendo, a imagem-tempo substituiu a imagem-movimento e nos apresentou, no cristal, o tempo em pessoa. Deleuze (1992, p.70) frisou que “uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens”. Sendo assim, com o quê então a percepção irá relacionar-se depois de ter se tornado puramente óptica e sonora? Já não é mais com a ação, responde ele, cortada de seu prolongamento motor, a imagem atual entra em relação com uma imagem virtual, imagem mental ou em espelho.

Mas no que os termos atual e virtual contribuem para designar essa nova imagem? Oriundo da teoria bergsoniana, o conceito de virtualidade refere-se ao tipo de convivência das lembranças coexistentes da memória (um dos tipos de memória distinguida ao falar do reconhecimento atento guardava todas as lembranças coexistindo virtualmente).

Indo numa direção oposta, a atualidade apresenta-se como presentes (instantes) que se desenvolvem numa sucessão linear, na linha reta de um tempo cronológico. Em razão disso, no cinema da imagem-movimento, que tem

como base o atual, o tempo é atingido indiretamente. Nele, passado e futuro são apenas dimensões do presente, seja como instantes que já passaram ou instantes que ainda virão.

A pureza temporal só será encontrada a partir da imagem-tempo, na qual o passado é contemporâneo do presente, porque “todo o passado coexiste com o novo presente em relação ao qual ele é agora passado” (DELEUZE, 1988, p.144). Há aqui um rompimento com o tempo linear e podemos dizer, então, que o “tempo puro” atingido por essa nova imagem de forma direta é o que Bergson (1979) chamou de *memória por excelência*, a memória de fato, aquela que habita e se conserva na duração. Essa memória não retém o passado como sucessão de instantes em linha reta. Para descrevê-la, Bergson (1979) usa o esquema de um *cone* em que o presente é o estado mais contraído de todo o passado. Deleuze (2007) o explica da seguinte maneira:

Entre o passado como pré-existência 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’. Conforme a natureza da lembrança que procuramos, devemos saltar para este ou aquele círculo. Claro, tais regiões (minha infância, minha adolescência, maturidade, etc.) parecem-se suceder. Porém, elas só se sucedem do ponto de vista dos antigos presentes que marcaram o limite de cada um. Inversamente, elas coexistem, do ponto de vista do atual presente que cada vez representa o seu limite comum, ou mais contraída dentre elas (DELEUZE, 2007, p.122).

Algo completamente bergsoniano disse Fellini⁹ (aliás, alguns de seus filmes são emblemáticos nessa questão): construídos como a memória, somos, concomitantemente, a infância, a velhice, a maturidade. O tempo, ao se desdobrar, a cada instante, em presente e passado (presente que passa e passado que se conserva), deixou de ter um perfil cronológico. Na imagem-cristal, ele é passado virtual (todos os lençóis ou regiões do passado coexistindo) e é também presente atual (pontas de passado contraídas).

⁹ Pode-se encontrar essa referência à declaração de Fellini e sua relação, estabelecida por Deleuze, com o bergsonismo em *Conversações* – p.66 e em *Imagem-Tempo* – p122.

O que mudou, portanto, na concepção de passado com o surgimento da imagem-cristal no cinema? O passado não é sucedido pelo presente que ele não é mais, agora ele se conserva e coexiste com o presente que passa. E o presente nada mais é senão a imagem atual que tem uma imagem virtual como seu passado contemporâneo. O que forma a imagem-cristal é efetivamente a indiscernibilidade entre essas duas imagens.

Neste novo cinema, uma cena atual possui, virtualmente, tudo o que já foi mostrado ao longo do filme e mais ainda, toda a memória-mundo está lá enquanto possibilidade de ser atualizada, em virtude de sua pré-existência. Sendo assim, podemos observar dois aspectos nessa nova imagem: 1) o presente e seu próprio passado como “limite interior de todos os circuitos relativos” e 2) “circuitos virtuais mais e mais profundos, que a cada vez mobilizam todo o passado, mas nos quais os circuitos relativos banham ou mergulham para se desenhar atualmente e trazer sua colheita provisória” (DELEUZE, 2007, p.102).

O que acontece é que não só as características do filme apresentado são reunidas no limite interior da imagem-cristal, como também e ao mesmo tempo, ele é ultrapassado e extravasado por circuitos vastos da memória-mundo. Assim, esse novo tipo de imagem é descrito por Deleuze (2007, p.102) como um “invólucro último, variável, deformável, nos confins do mundo, para além dos movimentos do mundo”. Do mesmo modo é o procedimento de nossa existência atual que oferece a cada momento de nossa vida, atualidade e virtualidade, isto é, ela é por um lado percepção e, por outro, lembrança. Citando *A Evolução Criadora*, Deleuze (2007, p.100) diz: “aquele que tomar consciência do contínuo desdobramento de seu presente em percepção e em lembrança (...) será comparável ao ator que desempenha seu papel, se escutando e olhando encenar”.

Então vejamos: visto que a imagem-cristal é aquela que reúne uma imagem-atual e sua imagem-virtual, ela pode ser considerada uma imagem *bifacial*, dupla por natureza, comenta Deleuze (2007). Ao criar uma *ilusão objetiva*, essa imagem nos oferece a indiscernibilidade entre o que é virtual e o que é atual. No entanto, isso não quer dizer que ela suprima a distinção das duas faces, o que acontece é que designar um papel e outro torna-se impossível.

Assim, o autor do cinema cristalino concebe um novo tipo de operação cinematográfica em que cada imagem já trás algo de novo. Quando constatamos que o atual já possui um virtual latente, podemos falar de imanência, da possibilidade do surgimento do novo e do singular através do contato com as multiplicidades envolvidas. Conseqüentemente, a imagem-cristal é aquela que pode dar vazão a todos os movimentos possíveis.

Se a imagem-cristal tem em vista a emergência do novo, não há a expectativa sensório-motora, isto é, essa imagem não gera uma previsibilidade com relação ao plano seguinte, pelo contrário, o que ela trás é exatamente o imprevisível da nova cena. O trabalho do diretor consiste agora em buscar na cena seguinte um diferencial em relação à cena atual. O corte servirá aqui para estabelecer uma diferença de potencial entre duas cenas.

O filme deixa de ser “imagens em cadeia... uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras, e das quais somos escravos” (...) Entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira (DELEUZE, 2007, p.217).

Não há, pois, a tirania do presente no filme do processo cristalino. Reencadeamentos pelos quais ele passa o fazem incidir na complexidade intensiva da memória-mundo. Absorvida pelos constantes redirecionamentos e reencontros, a personagem da narrativa cristalina inevitavelmente está sempre recomeçando.

3.4.2 A pureza da imagem livre do tempo empírico

O filme Cidadão Kane de Orson Wells é considerado por Deleuze (1992) o marco inicial da imagem-tempo. Inaugurando novas formas estéticas na montagem e linguagem fílmica, Cidadão Kane revoluciona a maneira do pensar e fazer cinema. As palavras do filósofo nos dizem:

Welles parece-me o primeiro a construir uma imagem-tempo direta, uma imagem-tempo que não resulta mais simplesmente do movimento. É um avanço prodigioso que será retomado por Resnais (DELEUZE, 1992, p.69).

Em menção ao filme que acabamos de citar, Augusto (2004) divaga a respeito da profundidade de campo, a qual ilustra diretamente uma região de passado, que se define pelos aspectos ou elementos óticos tirados dos diferentes planos em interação. “Cada um tem seus acentos próprios e seus potenciais, e marcam tempos críticos da vontade de potência de Kane, segundo a lembrança de cada um dos personagens que recorda” (AUGUSTO, 2004, p.104).

O inevitável de Kane fica explícito nos esforços dos personagens em reproduzir suas lembranças referentes a ele. Por mais que narrem, expliquem ou explicitem, por mais que enumerem ou tentem qualificar, explicar, conceituar, ainda assim não conseguem transpor a essência de Kane. A infância do personagem, pertencente obviamente a regiões longínquas do passado, aparece na tela intercalada às lembranças mais próximas do presente. Não há critério lógico espaço-temporal para ditar a montagem. Na história de Kane, a cronologia é corrompida, não há sucessão orgânica para os acontecimentos. É o Kane do ontem e do anteontem inseparável do Kane de muito antes, e ainda assim lacunar em relação ao Kane do hoje. São faces pretéritas do personagem que se mostram como vontades de potência, como eternas possibilidades do “ter sido” influenciando constantemente um “vir-a-ser”.

O herói que contemplamos no decorrer do filme, “age, anda e se mexe: mas é no passado que ele próprio se mexe e move: o tempo não está mais subordinado ao movimento, mas o movimento ao tempo” (AUGUSTO, 2004, p.105). O Kane do presente está doente deitado numa cama e sua última palavra antes da morte é “rosebult”. Assim como a natureza de Kane torna-se obscura ao espectador mesmo depois de tantos relatos passados, torna-se também indecifrável o enigma em torno de rosebult.

Fazendo da narrativa fílmica um pretexto para a descoberta do enigma, o autor parece nos convidar ao mais profundo abismo da incerteza e dúvida frente à natureza humana. Não sabemos quem de fato foi Kane, porque o mais próximo que nos foi permitido chegar apresenta-se como a dimensão mnemônica das possibilidades de quem ele poderia ter sido. Tudo orbita em

torno de um real em potencial, de um passado sempre incerto e ambíguo, no qual mergulhamos de súbito sempre que necessitamos entender o presente.

Sabemos, porém que a pureza da nova imagem, que implica a ausência de um tempo empírico, de encadeamentos racionais, de critérios lógicos, de verdades, torna-se uma imagem que rompe o vínculo com o mundo (o mundo que nos habituamos a olhar), posicionando-se num nível superior ao promover o impensado no pensamento, o intelecto voltando-se contra si mesmo, exercício muito próximo, senão idêntico ao da intuição. Esclarecemos que não é de maneira alguma na cabeça ou no espírito do espectador que se produz a indiscernibilidade entre real e imaginário, presente e passado, atual e virtual, mas constitui o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza, imagens mútuas, imagens-tempo.

O cinema foi capaz, enquanto mecanismo, de restituir ao movimento orgânico ilusório seu fora e de apresentar o tempo em estado puro. Ou seja, conseguiu a pretensão de Bergson de instalar-se na duração pelo intervalo (CANGI, 2007, p.94).

A imagem-movimento do cinema clássico constitui o tempo sob a forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo segundo relações extrínsecas do antes e do depois, de tal modo que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente que virá, o que nos permite numerar o tempo. Já a pretensão do novo cinema é promover uma postura não empírica ou metafísica. A imagem-tempo não implica ausência de movimento (ainda que suponha o seu enrarecimento), como nos refere Deleuze (2007, p.97), "mas implica a inversão da subordinação; não mais o tempo que subordinado ao movimento, mas o movimento subordinado ao tempo". São as aberrações do movimento que agora dependem do tempo, tais aberrações do movimento (irracionais) são agora essência da imagem e já não acidente.

Em referência ao cinema de Godard, Deleuze (2007) exemplifica a tentativa de quebrar com o regime orgânico presente na imagem-movimento. Para Godard, virtualidade hermenêutica não está no conteúdo das imagens, mas na autodestruição delas que resulta na valorização dos interstícios, um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e volte a

cair nele. No cinema da imagem-tempo, em lugar de termos um todo como sequência mediante o método de associação,

dada uma imagem, trata-se de eleger outra imagem que induzirá um interstício entre as duas (...) dado um potencial, há que eleger outro, não um qualquer, mas de tal forma que entre os dois se estabeleça uma diferença de potencial, que produza um terceiro ou algo novo (DELEUZE, 2007, p.240).

As possibilidades de sentido e interpretação são construídas no jogo dos interstícios, das fissuras, dos diferentes níveis e potências. Godard escolhe ao invés da associação, a diferenciação. O que está primeiro em relação com a associação é o interstício. O “entre-dois” é constitutivo das imagens e possibilita não uma totalidade Una, mas o vazio (fora) que já não é uma parte motriz da imagem. O vazio que, de acordo com Deleuze (2007), é o todo que já não é o aberto, mas o fora. Ou seja, ele é o pensamento que nem sempre existe, mas aparece como possibilidade ou até mesmo como a impossibilidade de pensar que move o pensamento.

Acerca deste assunto, o autor diz que ao fugir do regime da imagem orgânica, circunscrito a um espaço, num tempo cronológico, o cinema já não é feito para ser visto ou pensado como um todo, mas “o que força o pensar é o impoder do pensamento, a figura do nada, a inexistência de um todo que poderia ser pensado” (DELEUZE, 2007, p.224).

A imagem cinematográfica agora mostra a realidade por meio da realidade. Se valendo do pensamento de Blanchot, Deleuze (2007) conclui que a narrativa não pode ser tomada como o relato do acontecimento, mas como o próprio acontecimento, como o lugar onde este é chamado a se produzir. Não mais a representação de um modelo pronto porque esse fenômeno pertence a

um universo em que a imagem deixa de ser segunda com relação ao modelo, em que a impostura pretende `a verdade, em que, enfim, não há mais original, mas uma eterna cintilação em que se dispersa, no clarão do desvio e do retorno, a ausência de origem (BLANCHOT in DELEUZE, 2003, p. 267).

Portanto, a imagem-tempo encontra-se numa nova perspectiva, distinta das demais maneiras com as quais se pensava a imagem, ela agora é pretexto da criação, a própria imagem é pensamento, é uma imagem que “filosofa”, uma

imagem-duração, uma imagem-memória que pensa o mundo, ao invés de só reagir de forma sensório-motora em relação aos estímulos emitidos por ele. Essa nova imagem, a imagem-tempo, já não concerne simplesmente à imagem como acontecia no antigo cinema restrito ao movimento, mas ao pensamento da imagem e na imagem.

4 Digressões Finais

Concluimos, portanto, que, com a chegada do cinema moderno (flutuante e desconectado de todo encadeamento coerente), o movimento passa a não ser mais a resposta ou o prolongamento sensório-motor de uma dada situação. É o momento em que o espectador pode, pelo contato com a imagem, experimentar a pureza da duração. Duração esta considerada por Bergson (1979) como o lugar onde habita a memória. Deste modo, podemos dizer que a imagem-tempo funciona como uma espécie de campo de imanência da memória.

A personagem deste novo cinema, além de ser confrontada por situações que ultrapassam o seu entendimento, também atravessa lugares que são, para ela, perfeitamente exteriores e cujos códigos lhe parecem estranhos. Esses lugares são de alguma maneira espaços “puros” que não tem nenhuma função na intriga geral do filme. Por isso, o espectador deve aprender a ver a imagem em si, a contemplá-la, e não mais a inseri-la dentro de um encadeamento finalizado e lógico.

Nesse sentido, podemos pensar, por exemplo, na característica dos filmes de Michelangelo Antonioni. Ao assistir as repetidas perambulações dos personagens por espaços vazios, cotidianos ou banais, o espectador deste cineasta pode se perguntar: “Mas qual é a importância de estar neste lugar? O que o diretor quer que percebamos nessa imagem, já que, aparentemente, ela não se conecta à trama do filme?”.

Agora nos reportemos novamente à Bergson (1979) e tracemos um paralelo do exemplo acima citado com a situação descrita pelo filósofo sobre a primeira vez que caminhamos por uma rua desconhecida: nessa experiência um tanto desconfortável para a percepção, visto que dela exigirá um esforço de maior atenção, estamos desconectados do automatismo da ação. Certamente, a relação de estranheza estabelecida com aquele espaço nos força o pensamento, diferente do que acontece quando caminhamos num local já conhecido: o hábito sensório-motor, o mundo pré-julgado e representado esquematicamente nos viabiliza um reconhecimento automático e acabamos “percebendo sem perceber”. Bazin (1991) disse:

Antes de ser julgado o mundo existe, está ali em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si (BAZIN, 1991, p.10).

Sublinhamos, por isso, a existência de um potencial nesses lugares “ilógicos” (lugares desconectados da ação presente) no sentido de estimular o pensamento, quebrar o automatismo da ação, da ação não pensada porque já conhecida e experimentada. O mesmo se aplica para a nossa relação com os objetos. Capturamos (tornamos inteligível) o movimento incessante do mundo material a partir de conceitos. Ou seja, tornamos estático aquilo que se transforma a todo o momento. Fazemos do tempo espaço e do movimento indivisível, instantes.

Sabemos, entretanto, que o problema não está nos conceitos, mas no momento em que os conceitos se tornam clichês. Isso acontece quando o movimento de criação de novos conceitos cessa e ficamos fadados à ditadura da verdade proveniente dos conceitos que alcançaram certo *status* orgânico. E quando falamos de organicidade estamos nos referindo à naturalidade pela qual são tomados alguns conceitos que, ao invés de serem vistos como resultado de um processo de criação intelectual (o que, de fato, o são), alcançam o *status* de “ordem natural” do mundo ou da vida. Com os conceitos clichês, com as imagens clichês, o homem pode dizer: “Eu conheço o mundo e sei como ele se desdobra, portanto posso esquematizá-lo”.

Depois da Segunda Guerra, ao que parece, essa afirmação cai por terra e a questão que se coloca tanto para os homens comuns quanto para os cineastas é não mais tratar de representar ou reproduzir uma realidade pronta, mas visar um real a ser decifrado, um real incerto e sempre ambíguo. Ao contrário do clichê, a imagem-tempo, oriunda desse período, chega, sobretudo, para contestar a ordem finalizada e recusar a ditadura da ação. Ela fará com que o cinema ofereça ao espectador a possibilidade de uma mudança da percepção da imagem, de uma renovação do olhar.

Ou seja, sendo o clichê a base da crise da representação com a qual nasce o cinema moderno, a grande luta da imagem-tempo será a de combatê-lo através de todo um procedimento narrativo e técnica cinematográfica diferenciados. Ao denunciar e expor os clichês, a imagem ganhará um novo status: de imagem do tempo (representação indireta do tempo) passará a imagem-tempo, atingindo diretamente a dimensão temporal. Pela aberração do movimento, o tempo se "libera" e escapa da subordinação ao movimento normal, do esquema lógico. Mais ainda, o movimento aberrante dá outro e importante testemunho: o da "anterioridade" do tempo em relação a todo movimento normal definido pela motricidade.

O poder da imagem de trazer a autenticidade da duração, a espessura dos instantes, a contemporaneidade do passado, coloca o filme num patamar diferenciado, é o momento em que a imagem começa a pensar por si só. Deleuze (2007) nos alerta: a imagem cinematográfica passou a ser muito mais do que uma representação do mundo por nós pensado, do mundo por nós vivido, mas tornou-se uma busca de horizontes possíveis, de mundos que nos mostram a possibilidade de um vir a ser, de nos projetarmos num ainda por vir.

Estamos num tempo que não morre no instante seguinte, mas conserva-se como virtualidade disponível em todos os seus pontos para atualizações diversas e segundo as mais insólitas conexões. E é interessante notar, como já dissemos, que isso equivale a dizer que a dinâmica dessa nova imagem se assemelha a um específico funcionamento da memória, qualificado por Bergson (1979) como "memória por excelência", aquela que seria a memória de fato, pura e livre da escravidão da ação presente.

Cangi (2007) acredita que nos estudos deleuzianos sobre o cinema,

aquilo que resulta determinante de uma nova imagem do pensamento é o reconhecimento de um movimento acentrado que libera o tempo de sua subordinação ao movimento, criando discordâncias, anormalidades ou aberrações em nossas experiências perceptivo-motoras. Se a motricidade sensorial esconde a apreciação de uma suposta articulação lógica do pensamento na imagem-movimento ligada à representação, o movimento aberrante funciona como uma abertura infinita que pode ser pensada até como anterioridade sobre todo o movimento definido como normal – lógica e fenomenologicamente – pela motricidade (CANGI, 2007, p.93).

Dessa maneira, podemos dizer, que a divisão feita por Bergson em *Matéria e Memória* para explicar os dois mecanismos distintos de funcionamento da memória – um sensório-motor, representativo e movido pelo hábito, pelo qual nos relacionamos com o mundo com vistas à ação e outro reflexivo, pelo qual podemos nos abstrair da ação presente para nos lançarmos em direção às virtualidades e potencialidades do tempo puro, ou seja, para alcançarmos a duração – são os dois mecanismos que dão suporte, respectivamente, para os dois regimes de imagem que Deleuze irá desenvolver em *Imagem-movimento e Imagem-tempo*.

Haverá, portanto, imagens do pensamento centradas na percepção motora e outras acentradas ou aberrantes, liberadas de qualquer subordinação motriz. Neste caso, como bem definiu Cangini (2007), o pensamento salta da percepção automática à percepção atenta ou, dito de outro modo, o pensamento passa do movimento estruturado pelo hábito ao associativo e estratigráfico em que o pensamento está preparado para a percepção do que irrompe como novidade e para abordar o acontecimento como imagem transcendental. Isso significa dizer que o cinema moderno trouxe uma nova dimensão mental ou espiritual que nos revelou uma verdade absolutamente bergsoniana: nós estamos no tempo, não é ele quem está em nós.

Sendo assim, apesar de termos apresentado neste trabalho uma pequena parcela da teoria mnemônica de Bergson e da teoria cinematográfica de Deleuze, isto é, apesar de termos discorrido acerca de apenas alguns aspectos dessas teorias, acreditamos que foi possível observar o quanto elas estão imbricadas uma na outra. Talvez possamos até nos arriscar a dizer que Deleuze trouxe continuação ao pensamento bergsoniano deslocando-o para o campo da sétima arte, pois há uma completude e uma espécie de cumplicidade entre suas idéias.

No que se refere ao que destacamos aqui, podemos concluir que parte das bases do funcionamento dos dois regimes de imagem propostos por Deleuze se assemelha ou até mesmo coincide com as bases funcionais das duas categorias da memória estudadas por Bergson. Mas o mais interessante a se notar nessa relação talvez seja justamente o oposto da semelhança – que, paradoxalmente, caminha lado a lado com ela – que é a singularidade, a irrupção do novo em meio ao semelhante.

Tomo emprestadas as palavras de Cangi (2007, p. 95) para finalizar este trabalho dizendo que se, no cinematógrafo, Deleuze viu “uma linguagem artificial capaz de produzir potências do falso, escapando, assim, da exigência da representação totalizadora e verdadeira”, este mesmo cinematógrafo foi o responsável por instigar a filosofia a pensar sua própria imagem como história e advir.

Referências Bibliográficas:

ARÊAS, J. **Do universo bergsoniano das imagens às imagens do cinema em Deleuze**. In: *Imagens da Imanência; escritos em memória de H. Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

AUGUSTO, M. F. **A Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens**. São Paulo: Annablume, 2004.

AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BADIOU, A. **Deleuze – La clameur de L'Être**. Paris: Hachette, 1997.

BAZIN, A. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

_____. **Mélanges**. Paris: PUF, 1972.

_____. **Oeuvres**, édition du Centenaire. Paris: PUF, 1991.

_____. **O Pensamento e o Movente**. In: **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANGI, A. **De Bergson a Deleuze. Do mecanismo cinematográfico do pensamento como ilusão mecanicista à imagem do pensamento através do cinematografo**. In: *Imagens da Imanência; escritos em memória de H. Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

COLOMBO, F. **Os arquivos imperfeitos. Memória social e cultura eletrônica**. Trad. bras. Beatriz Borges. São Paulo, Perspectiva, 1991.

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **A Imagem-movimento.** São Paulo: Assírio e Alvim, 2004 – (Cinema 1).

_____. **A Imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2007 – (Cinema 2).

_____. **Diferença e Repetição.** Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

_____. **Lógica do Sentido.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

_____ e GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____ e GUATTARI, F. **O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FERRAZ, M. C. F. **Bergson hoje: virtualidade, corpo, memória.** In: *Imagens da Imanência; escritos em memória de H. Bergson.* Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

JOHANSON, I. **Arte e Intuição: a questão estética em Bergson.** São Paulo: Associação Humanistas/FFLCH/USP, FAPESP, 2005.

LEOPOLDO E SILVA, F. **Bergson – Intuição e discurso filosófico.** São Paulo: Loyola, 1994.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

PARENTE, A. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra.** Campinas, SP : Papyrus, 2000.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo).** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

VASCONCELOS, J. **Deleuze e o Cinema.** Rio de Janeiro: Ciência Moderna Ltda., 2006.