

A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema*

Sandro Kobol Fornazari**

Ao longo de seus escritos, Gilles Deleuze concedeu um lugar privilegiado para a filosofia de Bergson, que interpretava de modo a renovar seu interesse na França do pós-guerra, fazendo com que muitos conceitos bergsonianos se articulassem na filosofia da diferença que, então, se dedicava a compor. Merece destaque, no nosso entender, o elogio desatado que Deleuze e Guattari fizeram a Bergson em *O que é a filosofia?*, o último livro publicado por eles. Não se tratava de um elogio em relação à obra toda, mas em particular a *Matéria e memória*, mais particularmente ainda, ao seu início. Ele se deu no contexto em que Espinosa era apresentado como o príncipe dos filósofos, porque sabia que a imanência não pertence senão a si mesma, que é um plano percorrido pelos movimentos do infinito e preenchido pelas ordenadas intensivas, constituído pelas duas faces, as duas potências da imanência: potência de ser e potência de pensar. Espinosa era definido ali como a própria “vertigem da imanência”. Nesse ponto, os autores perguntaram se chegaríamos a estar maduros para uma inspiração espinosista e a essa pergunta seguiu-se a resposta:

Aconteceu com Bergson, uma vez: o princípio de *Matéria e memória* traça um plano que corta o caos, ao mesmo tempo movimento infinito de uma matéria que não para de se propagar e a imagem de um pensamento que não para de fazer proliferar por toda parte uma pura consciência de direito (não é a imanência que é imanência “à” consciência, mas o inverso).¹

Para compreendermos o teor e a importância desse elogio, devemos remeter aos livros de Deleuze sobre o cinema, na medida em que é a partir de uma aproximação com a filosofia bergsoniana, especialmente de *Matéria e memória*, que Deleuze desenvolve seu pensamento sobre o cinema. Para efeito da análise que nos propomos fazer, inicialmente, recortaremos do parágrafo acima duas partes que correspondem a cada uma das potências do plano de imanência traçado por Bergson: a potência de ser de uma matéria em movimento infinito de propagação e a potência de pensar como consciência imanente ao plano. A partir disso, continuaremos o percurso dos comentários deleuzianos a Bergson, nos livros sobre o cinema, para chegarmos à compreensão, derivada dessa discussão inicial, dos conceitos seminais a partir dos quais Deleuze pensa o cinema: imagem-movimento, imagem-tempo e imagem-cristal.

* Este trabalho é um dos resultados da pesquisa de pós-doutoramento financiada pela FAPESP, desde vínculo institucional com a FFLCH/USP, entre novembro de 2008 e março de 2010.

** Professor Adjunto da UNIFESP.

¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* 2. ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, p. 66-67.

(a) O movimento infinito de uma matéria que não para de se propagar

Para Bergson, em *Matéria e memória*, tratava-se de ultrapassar a dualidade da imagem, que o idealismo reduz a mero conteúdo qualitativo e inextensivo da consciência, e do movimento, que o realismo reduz a mero dado extensivo e quantitativo do espaço. De modo que, encontra-se ali a definição de matéria como movimentos (qualidades) que existem em si mesmos e, ao mesmo tempo, como uma imagem tal como a percebemos. A matéria “é uma imagem, mas uma imagem que existe em si”.² Longe de ser estática, essa imagem que existe em si é um estado de coisas que não cessa de mudar, ela é uma matéria-escoamento sem ponto de ancoragem, nem centro de referência assinaláveis. Assim, de início, *Matéria e memória* traçava um plano em que se identificavam a matéria, a imagem e o movimento. Em outras palavras, em que a matéria-escoamento é imagem-movimento.

Esse conjunto infinito de imagens-movimento constitui um plano de imanência de modo que a matéria não é algo escondido atrás da imagem, como algo que sofre o movimento. Ao contrário, a matéria é a identidade da imagem e do movimento. Imagem conjunto daquilo que aparece, todas as imagens se confundem com suas ações e reações, nada que se move se distingue do movimento executado, de modo que é apenas um maneira de afirmar, como fez Bergson, que as imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas e cada uma de suas partes. Pois, estamos no mundo da *universal variação*: no universo se propagam as modificações da matéria, isto é, as imagens que apresentam umas às outras todas as suas faces e se tocam em todas as suas partes.

Isso implica que meu corpo é uma imagem, isto é, um conjunto de ações e reações, assim como meu olho e meu cérebro, como partes dele. Por ser uma imagem em meio a outras, o cérebro não pode contê-las em si: as imagens não estão na consciência. Elas agem sobre a imagem que é meu corpo, que atua como as outras, recebendo e devolvendo movimento. Talvez não se possa sequer falar em corpos ou em partes de corpos. É um mundo em estado fluido de matéria, onde os corpos sólidos têm uma existência efêmera, pois são constituídos por um conjunto de moléculas e átomos que se renovam incessantemente: universal variação, ondulação, marulho universal: sem eixos, nem centro, nem direita ou esquerda, alto ou baixo, movimento infinito de uma matéria que não para de se propagar.³

(b) A imagem de um pensamento que não para de fazer proliferar por toda parte uma pura consciência de direito (não é a imanência que é imanência “à” consciência, mas o inverso)

Tomemos a seguinte passagem de *Matéria e memória*: “se considerarmos um lugar qualquer do universo, poderemos dizer que a ação da matéria inteira passa sem resistência e sem perda, e que a fotografia do todo é translúcida: falta, atrás da chapa, uma tela escura sobre a qual se destacaria a imagem”.⁴

² BERGSON, H. *Matéria e memória*. 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 2.

³ Cf. DELEUZE, G. Chapitre 4: L'image-mouvement et ses trois variétés. *Cinéma 1 – L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

⁴ BERGSON, H. *Matéria e memória*, p. 36.

Da definição de matéria que vimos acima e dessa afirmação de Bergson, constatamos ainda uma outra maneira de referirmo-nos ao plano de imanência: como luz. Deleuze retira daí profícuas consequências.

Em primeiro lugar, o conjunto de movimentos é luz que se difunde sem resistência e sem perda, as imagens-movimento são em si mesmas, sem um olho ou um cérebro que as produza, e elas seguem propagando-se, enquanto a luz não for refletida. Logo, o olho não pode estar senão em meio às coisas, nas próprias imagens luminosas. Com isso, não é a consciência que é luz, é o conjunto de imagens (a própria luz) que é consciência imanente. A consciência não é, como pensava a fenomenologia, consciência de algo, pois ela *é* algo, “pura consciência de direito”. De que se trata, então, a nossa consciência de fato? Ela é a opacidade sem a qual a luz jamais seria revelada (como afirmava Bergson, é necessário obscurecer certos lados do objeto, diminuí-lo, para que dele se destaque um quadro que será percebido por nós).⁵

Toda a tradição filosófica situava a luz do lado do espírito, dotado do poder de tirar as coisas de sua obscuridade. Aqui, são as coisas que são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine: a própria consciência se confunde com esse fundo luminoso. Mas essa consciência difusa não se revela e não revela a fotografia do todo que permanece translúcida até que uma consciência, situada num lugar qualquer do plano de imanência, se constitui quando imagens de um tipo especial terão aparado ou refletido a luz, ao fornecer-lhe a tela escura que faltava atrás da chapa.⁶

De que se trata essa imagem de um tipo especial? São as imagens ou matérias vivas. O que as define é que elas promovem um intervalo, uma distância temporal entre a ação e a reação. Todas as outras imagens, como vimos, agem e reagem umas sobre as outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes, mas as imagens vivas recebem ações sobre uma face ou em certas partes. Sua face receptiva ou sensorial isola certas excitações recebidas, deixando que as imagens que lhe são indiferentes a atravessem; as outras, retidas, por seu próprio isolamento do todo, se tornarão percepções. Percepção é justamente a imagem refletida por uma imagem viva. Ao contrário de iluminar o objeto, a imagem viva obscurece o que não interessa a suas funções, operando um enquadramento, retendo apenas um recorte das imagens, um *quadro*. As reações, por sua vez, não se encadeiam imediatamente à ação sofrida: o intervalo retarda as reações, que têm o tempo de selecionar seus elementos, organizá-los e integrá-los em um movimento novo. Em função desse intervalo entre um movimento recebido e um movimento executado, as imagens vivas serão os “centros de indeterminação” que se formam no universo acentrado das imagens-movimento. A imagem viva é indissolivelmente centro de indeterminação e tela escura.

Deleuze verificou, desse modo, a existência de um duplo regime de referência das imagens: (a) elas constituem o sistema da variação universal, em que todas as imagens agem e reagem umas em

⁵ Cf. BERGSON, H. *Matéria e memória*, p. 33-34.

⁶ Cf. DELEUZE, G. *Cinéma 1 – L’image-mouvement*, p. 88-90.

função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes; logo, o universo é uma infinita variação de imagens que não estão em movimento, mas que são movimento: imagem-movimento. A esse, acrescenta-se um outro sistema em que (b) as imagens variam principalmente em relação a uma só delas, que recebe a ação das outras em uma de suas faces e reage sobre outra face; essa imagem especial ou imagem viva opera uma seleção a partir do todo que age sobre ela, retendo apenas aquilo que lhe interessa em função de suas necessidades; é a ela que chamamos percepção; além disso, compõe-se de um intervalo e reage apenas mediatamente sobre as outras coisas. Quando remetemos a imagem-movimento a tal centro de indeterminação, ela se torna *imagem-percepção*. A percepção é inseparável da ação que nada mais é que reação retardada do centro de indeterminação à excitação recebida, o que significa que a seleção efetuada inicialmente pela percepção daquilo que é útil, do que lhe interessa, se faz ao mesmo tempo que a reação aprende a utilizá-lo, tornando-se *imagem-ação*. Mas o intervalo não se define apenas pelas duas faces-limites, a perceptiva e a ativa. Entre elas a *imagem-afecção* ocupa o intervalo, ainda que sem preenchê-lo. Na afecção, a imagem-movimento torna-se expressiva, isto é, uma qualidade ou estado vivido, uma espécie de imobilização das vibrações recebidas que são absorvidas sobre um elemento sensível (órgão receptivo) imóvel. Ao absorver um movimento, ao invés de refleti-lo, a ação se torna momentaneamente impossível e é substituída por um esforço ou uma tendência a partir da qual o sujeito se percebe e se sente.⁷

É assim que, relacionadas a um centro de indeterminação ou intervalo, as imagens-movimento se dividem em outros três tipos de imagem: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção, constituindo o esquema sensório-motor. Daí Deleuze tirará enormes consequências, tendo em vista a aplicação dessa análise ao cinema em seu conjunto, que pressupõe uma diferenciação entre o cinema clássico, pautado nesse esquema, e o cinema moderno, que o substitui.

Em linhas gerais, o *cinema clássico* está pautado pelo esquema sensório-motor. Ele se alimenta pelos encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta. Uma situação se apresenta de maneira problemática a um personagem, enquanto um obstáculo a ser transposto; o personagem será então capaz de uma ação que supera o obstáculo, modificando a situação inicial. Ou, ainda, uma ação avança às cegas, desvelando uma situação, que leva a uma nova ação. O esquema sensório-motor é aquilo que nos permite reconhecer as coisas e integrá-las num conjunto de valores já dados, conduzindo-nos a esquivarmos o desagradável, resignarmos com o horrível, assimilarmos o belo e assim por diante.

O cinema clássico é superado pelo *cinema moderno* quando o esquema sensório-motor “se quebra por dentro”, isto é, as percepções e ações não se encadeiam mais. Os personagens se deparam com situações óticas e sonoras puras, e são condenados a viver no intervalo do movimento, como puros videntes, entregues ao intolerável e ao insuportável, ainda que seja apenas a banalidade de seu cotidiano.

⁷ Cf. DELEUZE, G. *Cinéma 1 – L'image-mouvement*, p. 90-97.

A situação ótica e sonora não se prolonga em ação, nem é induzida por uma ação, mas permite apreender algo poderoso demais, injusto demais ou mesmo belo demais, tudo o que excede a capacidade sensório-motora de reconhecer as coisas.

No cinema clássico, é apenas através da montagem, indiretamente portanto, que se apresenta uma imagem do tempo, enquanto composição orgânica, em que o tempo depende do movimento. No cinema moderno, é o movimento que depende do tempo, porque pouco importa como as imagens se encadeiam, mas é crucial indagar o que a imagem mostra, e o que ela mostra, de variadas formas, é uma imagem-tempo direta: o plano determina a força do tempo na imagem e a montagem as relações de tempo ou de forças na sucessão das imagens.

A distinção entre dois tipos de reconhecimento, no terceiro capítulo de *Cinema 2 – A imagem-tempo*, introduz um novo ponto de vista sobre o tempo quando se trata da apreensão conceitual dos dois tipos de cinema por Deleuze.⁸ Em primeiro lugar, existe o reconhecimento habitual, quando o reconhecimento do objeto se dá de forma automática e a percepção se prolonga em movimentos habituais que visam efeitos úteis. A experiência passada, constituída e acumulada em mecanismos motores, se apresentará automaticamente, em vista da ação presente. Passamos de um objeto a outro, a partir da associação de imagens, mas permanecemos no mesmo plano. Trata-se de um reconhecimento sensório-motor. Por exemplo, caminhando diariamente para o trabalho pelas ruas da cidade em que vivo, os mecanismos motores de meu corpo me conduzem sem que eu precise me dar conta do trajeto que faço: de uma rua a outra, todas fazendo parte da generalidade “caminho para o trabalho”.

Em segundo lugar, existe o reconhecimento atento, quando a percepção não pode prolongar-se em ação. Ao invés disso, ela retorna ao objeto, sempre recomeçando, sempre o mesmo objeto, mas que passa por diferentes planos, ora enfatizando certos traços, ora outros. Faz-se uma descrição. Nesse caso, é preciso abstrair-se da ação presente e valorizar justamente o que não é útil. O objeto propriamente se apaga e subsiste uma imagem mais pobre, rarefeita, ressaltando dele certas linhas ou traços, redesenhando-o para nossa consciência, sempre de forma provisória. Estamos diante de uma imagem ótica e sonora pura. Toda vez que uma pessoa não sabe ou não pode mais reagir a uma situação, ela se depara com uma imagem ótica pura, elevando o objeto a uma singularidade de modo que suas descrições são sempre inesgotáveis. Como exemplo, de madrugada, caminho pela cidade que já não consigo reconhecer, edifícios que me eram familiares, já não consigo reconhecer em seu silêncio, as ruas, já não sei para aonde me levam ou que perigos me trazem. Por isso retorno meu olhar sobre ela, singularizo os objetos que se apresentam, como a protagonista de *Ascensor para o cadafalso*, que já não reconhece os lugares em que busca notícias de seu amante que faltou ao encontro marcado, os mesmos lugares que frequenta regularmente, e, tomada pela angústia, perambula pela cidade como que mergulhada num sonho.⁹

⁸ DELEUZE, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 59-71.

⁹ ASCENSOR PARA O CADAFALSO. Direção de Louis Malle. França, 1957.

No primeiro caso, temos uma imagem sensório-motora, que retém da coisa o que se prolonga na reação de um personagem, encadeando uma imagem-percepção a uma imagem-ação. No segundo, temos a imagem ótica e sonora pura, que se refere a um personagem que não sabe ou não pode reagir à situação que vivencia e que eleva a coisa a uma singularidade, a uma descrição inesgotável porque sempre remete a outras descrições. O modo de seu encadeamento é completamente diverso do primeiro caso. A questão que se coloca é a de explicar qual é, então, esse novo modo de encadeamento.

Deleuze afirma que a cada descrição corresponde uma zona de lembranças, de sonhos ou de pensamentos. Nesse caso, há sempre dois termos em relação, que se refletem um no outro, que chegam a se confundir e cair numa zona de indiscernibilidade. Um dos termos é a situação ótica pura, sempre atual, o outro de ordem mental ou virtual, mas sem que se possa afirmar qual é o primeiro: há um circuito, um vínculo circular entre imagens óticas e sonoras puras de um lado e, de outro, imagens vindas do tempo ou do pensamento.

Quais seriam essas imagens e qual a sua natureza?

A primeira hipótese, tomada de Bergson, é de que o reconhecimento atento se faz por meio da imagem-lembrança, a imagem ótica e sonora pura suscita uma imagem-lembrança antes que possa prolongar-se em movimento. A imagem-lembrança vem preencher o intervalo entre a imagem-percepção e a imagem-ação, mas ao invés de simplesmente prolongar uma na outra em um movimento genérico, ela conduz individualmente à percepção como algo que se acrescenta à matéria.

Para que se desenvolvam como imagens-lembrança, é preciso chamar as lembranças puras do fundo da memória, onde elas se encontram. Assim, a imagem-lembrança não é virtual, mas a atualização de uma virtualidade que é a lembrança pura. Isso significa que ela não restitui o passado, ela o *representa*, ou melhor, ela reproduz na consciência o antigo presente que o passado “foi”. O êxito na atualização da imagem-lembrança permite que se retorne ao fluxo sensório-motor, que havia sido interrompido: “a rua por onde caminho me é familiar... foi nela que mês passado parei para comprar cigarro”.

O reconhecimento atento se faz por meio de imagens-lembrança. Isso significa que o fluxo sensório-motor é restabelecido: a imagem-percepção atual se encadeia não automaticamente, mas com uma imagem-lembrança que reconduz ao movimento, à imagem-ação. Assim, a hipótese não se confirmou, a imagem-lembrança não é o correlato da imagem ótica e sonora pura, não forma com ela o circuito de indiscernibilidade que procurávamos.

É necessário procurá-lo, então, justamente quando fracassa o reconhecimento atento, quando não conseguimos lembrar e o prolongamento sensório-motor fica suspenso, não se encadeia nem mesmo com uma imagem-lembrança. É nesse fracasso que nos colocamos em relação com elementos autenticamente virtuais, contornos imprecisos da memória, sonhos, devaneios. Estes serão os correlatos autênticos da imagem ótica pura. Eles compõem um novo tipo de imagem, a imagem-cristal.

As imagens-lembrança não são virtuais, mas atualizadas ou em vias de atualização em uma dada consciência, sempre com referência a um novo presente, numa lei de sucessão cronológica. A imagem ótica e sonora pura, por sua vez, é a imagem atual que se cristaliza com sua própria imagem virtual. Ela não compõe um circuito em que ela se ligaria a uma imagem-lembrança correlata, mas liga-se diretamente ao objeto enquanto imagem atual. Em outras palavras, a imagem-cristal se constitui por uma imagem atual e por uma imagem virtual que lhe corresponde, como um duplo ou reflexo, de modo que há uma coalescência entre elas, a formação de uma imagem bifacial, ao mesmo tempo atual e virtual, avesso e direito perfeitamente reversíveis.

O atual é sempre um presente, mas o presente deve passar; ele deve passar para que o novo presente chegue, mas ele deve passar ao mesmo tempo em que é presente. Se não fosse já passado ao mesmo tempo em que é presente, ele não passaria jamais, seria um eterno presente, um absurdo. Portanto, essa imagem atual é ainda presente e já passada, presente e passada ao mesmo tempo. O passado não vem depois do presente, mas coexiste com ele. O presente (imagem atual) coexiste com seu passado (imagem virtual, especular).¹⁰ Vimos que essas imagens virtuais não são como as imagens-lembrança, que se atualizam em estados psicológicos, com referência a um novo presente, uma outra imagem atual em deslocamento. Essas imagens virtuais se definem não em função de um novo presente, mas do atual presente, do qual, em cada caso, elas são o passado simultaneamente. Elas não têm de se atualizar, pois são correlativas da imagem atual, formando com ela o menor circuito que serve de base para todos os circuitos de atualização. E, assim, temos a definição da *imagem-cristal*.

Constitutivas das imagens-cristal, as imagens virtuais não são consciência, elas existem fora da consciência, *no tempo*. A imagem-cristal resulta da operação fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, isto é, que desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando para o futuro e outra caindo no passado. O tempo se desenrola cindindo-se em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo presente, outro conservando todo o passado. É essa cisão que se pode ver na imagem-cristal, isto é, a perpétua fundação do tempo: o jorrar do tempo como desdobramento e cisão. Mas a cisão não termina nunca: o cristal não para de trocar a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva: distintas, porém, indiscerníveis. O que vemos no cristal é a distinção ininterrupta entre a imagem-atual e a imagem-virtual, nada mais que o tempo em estado puro.¹¹

Referências bibliográficas

- ASCENSOR PARA O CADAFALSO. Direção de Louis Malle. França, 1957. Filme.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

¹⁰ Deleuze cita Bergson: "Nossa existência atual, na medida em que se desenrola no tempo, se duplica assim de uma existência virtual, de uma imagem especular. Logo, cada momento de nossa vida oferece estes dois aspectos: ele é atual e virtual, por um lado percepção e por outro lembrança." (*A energia espiritual* apud DELEUZE, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, p. 99-100).

¹¹ Verificamos que, nas análises deleuzianas que procuram compreender o cinema, reencontramos as grandes teses de Bergson sobre o tempo: (1) o passado coexiste com o presente que ele foi; (2) o passado se conserva em si, como passado geral (não-cronológico); (3) o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado; (4) nós somos interiores ao tempo, o tempo é a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos. Sobre a imagem-cristal, cf. o quarto capítulo "Os cristais de tempo" (DELEUZE, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, p. 87-120).

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1 – L'image-mouvement*. Paris: Minit, 1983.

_____. *Cinéma 2 – A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2. ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997