

Corpo e luz na produção de imagem

*Ana Carolina Gomes Araújo*¹⁷

RESUMO

No bergsonismo deleuzeano encontramos remissões a uma filosofia da imagem, se não filosofia, bem certo que a uma analogia estreita entre maquinismo de produção de imagem e maquinismo de acesso à memória ontológica. Enquanto na fotografia a focalização é obter via de regra uma imagem nítida, por sua vez, na teoria da memória, a focalização é atingir o ponto onde a percepção pura e a lembrança pura se recortam, se cruzam e se reatam, isto é, o foco na teoria da memória é efetivamente o ponto onde se dá a passagem da experiência para as condições da experiência. O ponto focal que Deleuze remete ao momento em que as duas direções, percepção e lembrança, se distinguem e se reconectam, é atingido pela intuição a partir de um maquinismo que conjuga três pontos inseridos numa mecânica de justaposição: ponto confuso, ponto preciso, ponto virtual. Tal como numa máquina fotográfica, o foco é adquirido a partir de uma conjugação de elementos indispensáveis para a produção da imagem, de modo que esse foco é resultado do manejo de fatores que se desdobram relacionando distância, quantidade de luz e tempo. Diante dos maquinismos da fotografia e da memória, propomos relacionar a produção da imagem com o corpo, cuja fonte é o próprio bergsonismo que não vacila em tratar a relação entre corpo e alma a partir dos atravessamentos energéticos materiais, cuja tese mínima é a imagem.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem; Maquinismo; Deleuze; Bergson; Memória.

¹⁷ Doutora em Filosofia pela UFPR e Profa. de Filosofia do IFTM.

Corps et lumière dans la production de l'image

RÉSUMÉ

Dans le bergsonisme deleuzien, nous trouvons des références à une philosophie de l'image, sinon à la philosophie, plutôt qu'à une analogie étroite entre le machinisme de la production d'images et les mécanismes d'accès à la mémoire ontologique. Alors qu'en photographie, le mise au point d'un appareil est généralement d'obtenir une image claire, à son tour, dans la théorie de la mémoire, le mise au point est d'atteindre le point où la perception pure et la mémoire pure se recourent, se croisent et se renouent, c'est-à-dire, le mise au point sur la théorie de la mémoire est effectivement le point où se donne le passage de l'expérience aux conditions de l'expérience. Le point focal que Deleuze se réfère au moment où les deux directions, perception et souvenir, sont distingués et reconnectés, est atteint par l'intuition d'un machinisme qui combine trois points insérés dans une mécanique de juxtaposition: point confus, point précis, point virtuel. Comme dans un appareil photographique, le mise au point est acquis à partir d'une combinaison d'éléments indispensables à la production de l'image, de sorte que ce mise au point est le résultat du traitement des facteurs qui se déroulent en reliant: distance, quantité de lumière et temps. Avec le machinisme de la photographie et de la mémoire, nous proposons de relier la production de l'image au corps, dont la source est le bergsonisme lui-même, qui n'hésite pas à traiter les relations entre corps et âme des passages énergétiques matériels, dont la thèse minimale est l'image.

MOTS-CLÉS:

Image; Maquinisme; Deleuze; Bergson; Mémoire.

O presente artigo estabelece uma analogia entre corpo maquínico fotográfico que remete à técnica fotográfica propriamente, corpo maquínico fotografante que remete ao sistema óptico humano e corpo-matéria que constitui o universo, sendo estes três corpos tomados na condição de uma placa receptora e refletora, atravessados, indispensavelmente, por luz. Essa analogia tem o intuito de explorar a relação estabelecida por Bergson no livro *Matéria e Memória* que foi retomada por Deleuze no livro *Bergsonismo* entre corpo e alma para aquele e entre atual e virtual para este.

Quando um corpo qualquer é atravessado pela luz o que se produz a despeito de elucubrações filosóficas? Uma imagem, a constituição de uma imagem, constatação essa de domínio do senso comum, tal qual aponta Bergson. Num ambiente sem luz não vejo imagens. Acendo a luz e logo vejo imagens.

Esse é o ponto de partida em que Bergson apresenta a matéria como um conjunto de imagens relacionando, sendo cada imagem um meio caminho entre o objeto e a representação desse objeto.

O construto bergsoniano parte da compreensão do estabelecimento de dois sistemas de imagens:

(i) o universo enquanto mundo material ou o mundo dos objetos, da matéria, cujas imagens são invariáveis pois não se recortam; e,

(ii) minha percepção do universo ou percepção da matéria que é constituída por uma imagem privilegiada inserida no mundo material e que é justamente o corpo. Este recorta a matéria ao se deparar com os outros corpos, sendo que a estas imagens recortadas é dada uma variabilidade infinita numa relação de movimento entre corpo e universo.

Para Bergson (1999, p. 32), é indispensável compreender a coexistência entre estes dois sistemas que lidam com as mesmas imagens, sendo que em um sistema elas não variam, e no outro elas são infinitamente variáveis.

O universo é um conjunto de imagens que se relacionam a partir de todos os seus ângulos, de modo que cada imagem age e reage às outras imediatamente. Nesse conjunto de imagens que trata do mundo material, os átomos são centros de força num fluxo contínuo de relações. Na medida em que um objeto é estimulado por outro objeto, a resposta é dada imediatamente evidenciando uma neutralização, uma vez que a causa relacional é anulada na própria reação que não remete a uma parada, mas sim a uma

passagem indiferente ao estímulo. Isso significa que no conjunto de imagens, toda e qualquer imagem reflete em si mesma a passagem das outras imagens, sendo nesse sentido uma imagem que compreende em si as alterações do universo. No termo do próprio filósofo, trata-se de uma “luz descolorida” que se propaga por todos os lados, em todos os instantes. Entretanto, nesse conjunto de imagens há uma imagem determinada que é o nosso corpo, e é essa imagem que insere uma relação desproporcional entre a matéria e a percepção da matéria.

O corpo é imagem e é uma imagem como centro de ação. No conjunto de imagens indeterminadas temos a luz incidindo por todos os lados entre as imagens. Quando do encontro entre imagens, uma submete a outra, sendo que a imagem submetida o é pois tem partes da sua totalidade obscurecidas, isto é, numa relação entre imagens, uma das imagens submete a outra retirando a luz de partes da imagem que não lhe são necessárias. Dessa submissão decorre que não há mais a incidência generalizada de luz, agora temos revelada apenas alguma parte, como um quadro retirado da totalidade. O objeto material que antes estava imerso numa totalidade, por diminuição dessa totalidade passa a um quadro. Veja-se que Bergson aponta para uma operação de diminuição na passagem da matéria à percepção da matéria, pois no contínuo fluxo do conjunto de imagens havendo paridade simultânea, não há variação das imagens, já que as ações umas sobre as outras se anulam. Entretanto, quando a imagem corpo submete outras imagens, ela opera isolando partes das outras imagens, de modo que o que antes era invariável, agora toma um infinito de variações.

O fenômeno óptico evocado em *Matéria e Memória* é o da reflexão total da luz quando da impossibilidade da refração. Ao atravessar de uma imagem a outra, segundo o fenômeno de refração, a luz muda de direção, pois em decorrência da diferença de densidade entre os meios, a velocidade dessa luz é então alterada. Um exemplo dessa refração é um copo com água pela metade, no qual se insere um lápis. O resultado será parte do lápis imerso na água estando deslocado da parte restante sem água, uma vez que água e ar são dois meios com densidades distintas. No entanto, Bergson aponta que considerando a angulação de incidência dessa luz ao atravessar dois corpos, o fenômeno de refração não mais ocorre e então se tem a ocorrência de um outro fenômeno: a reflexão total. Segundo a óptica, a reflexão total é a incidência de luz em meios distintos com uma precisa angulação cujo raio será refletido paralelamente à superfície do segundo meio por onde passa a luz, nesse processo tem-se o caso das miragens. Uma miragem comum no

dia-a-dia é a reflexão total da luz sob o asfalto quente. É desse fenômeno da reflexão total que Bergson se apropria para dizer que o corpo, enquanto uma imagem que submete outra imagem, reflete as imagens no sistema nervoso, operando um recorte como um quadro. Nesse sentido a luz não mais atravessa indistintamente as imagens, pois o corpo ao obscurecer partes de outra imagem impossibilita que a luz continue seu caminho de passagem. Para Bergson, esse impedimento é dado na reflexão total, de modo que, veja-se bem, a imagem é selecionada pelo corpo como uma reflexão e não uma refração, ou seja, não há mudança de direção da luz, há reflexão da luz. A partir da óptica, essas distinções são sintomáticas na medida em que nos permitem compreender que o corpo, ao captar uma imagem do universo, não muda essa imagem no instante em que a recebe; ao contrário, interioriza inicialmente essa imagem como um refletor sem alterá-la. Portanto, a reflexão é a captura de uma imagem diminuída; diminuída, pois trata apenas de partes do que a imagem continha em si inicialmente.

Diz-nos Bergson: “como não ver que a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço?” (1999, p. 36).

Parece-nos que esse questionamento desabilita a inteligência humana como única e exclusiva na constituição da natureza das imagens. Ou seja, as imagens não são produtos da fabulação humana, como se estas fossem produções distintas da própria matéria, assim o seria se o fenômeno óptico fosse dado como refração. Ora, vemos como Bergson traz para o debate filosófico o mecanismo da matéria, bem como a materialidade da imagem, que como uma representação não difere por natureza do conjunto que é o universo. Deste modo, a imagem recortada pelo corpo traz consigo a herança do mundo material.

Salta-se a nós que o que Bergson nos diz é que o mundo material já faz suas fotografias a todo instante, ininterruptamente, pois a luz passa por todas as imagens que se refletem num fluxo contínuo, mas essa fotografia é para ele “translúcida”, e novamente a física é trazida, pois translucidez na óptica remete a meios por onde a luz atravessa com trajetórias irregulares sem que seja impedida de passar. No universo que é o mundo material, há fotografias, mas fotografias que não impedem a passagem da luz, de modo que não temos a reflexão de imagens. Faltava para o filósofo uma tela que permitisse a passagem da luz e que de algum modo retivesse essa passagem. É aí que a imagem corpo aparece como uma tela que permitirá que a luz passe e que o recorte na totalidade possa ser revelado.

Compreendemos o mecanismo da passagem da matéria à percepção da matéria, ou ainda, como se dá a passagem de uma imagem inicialmente invariável à variabilidade a partir de um recorte que não acrescenta luz, ao contrário, diminui a incidência de luz obscurecendo partes dessa imagem, corte este que é operado pela imagem predadora chamada corpo. À imagem invariável, Bergson chama de imagem presente de realidade objetiva, e à imagem recortada, chama de imagem representada, ou imagem virtual (1999, p. 33).

Sendo o corpo uma imagem que pertence ao conjunto das outras imagens no mundo material, recebe estímulos destas, de modo que os estímulos que não lhe interessam, pois não o mobilizam e passam indiferentes, são compreendidos como raios de luz não retidos. Por outro lado, alguns estímulos são retidos, e essa retenção é tomada como a percepção da matéria.

Recebido o estímulo externo, o corpo procede por um mecanismo sensório-motor que lhe caracteriza como uma zona de indeterminação. O estímulo de fora é enviado por nervos sensitivos à região do córtex cerebral, que por sua vez acionará células específicas que escolherão o derradeiro mecanismo da medula para conduzir enquanto reação motora uma resposta ao estímulo recebido. O que Bergson destaca desse mecanismo é que não há diferença de qualidade entre a função do cérebro como distribuição de movimentos e da medula como condutora da resposta motora, efetivamente o que há é uma diferença de função, pois o cérebro não é responsável por criar representações, o cérebro é sim uma central que recebe estímulos e os multiplica enquanto possibilidades de reação ao que recebeu, desempenhando a função de uma central de comunicação. Tanto assim o é que rompendo os nervos que levam os estímulos até o cérebro, não desaparece a representação, o que ocorre é o rompimento da relação do corpo com o conjunto de imagens, isolando esse corpo das outras imagens. Nesse sentido o cérebro é uma central de comunicação, pois o sistema nervoso dispõe de infinitas reações possíveis que se abrem diante da complexidade dos nervos sensitivos, sendo que essa complexidade muda, por exemplo entre um ser humano e um peixe, uma vez que o sistema nervoso deste último é menos multiplicado em termos de quantidade dos nervos sensitivos disponíveis. Para um estímulo recebido de fora, o cérebro tem à sua disposição uma divisão inumerável desse estímulo em decorrência da própria complexidade dos nervos sensitivos, de modo que diante dessa variabilidade é que a reação será selecionada e enviada à medula que transportará tal reação enquanto movimento motor. Notamos assim que a excitação

inicialmente recebida percorre um mecanismo sensório-motor no corpo que reagirá disponibilizando uma pluralidade de ações possíveis como resposta. Portanto, diante de uma excitação externa, o cérebro disponibilizará essas ações possíveis, etapa essa que será sucedida por uma escolha que se dará como ação real na medida em que o movimento motor seja realizado. Eis a zona de indeterminação do corpo que confere à imagem representada uma variabilidade infinita, e é nesse sentido que a variabilidade se caracteriza como uma reflexão total que devolve os raios de luz como miragens, ou seja, o objeto material recortado numa operação de diminuição na sua totalidade é refletido no contexto do sistema sensório-motor do corpo, que abre uma variabilidade de possíveis desencadeados por uma divisão infinita conforme as capturas dos sentidos corporais diante da ação do objeto.

O processo de produção da imagem fotográfica tem sua técnica condicionada à ação da luz em contato com substâncias químicas que reagem, sendo que essa reação é fixada num suporte específico evocando assim um tipo de impressão da luz, como um processo de revelação dos raios luminosos refletidos. Descreve-nos Philippe Dubois esse processo como a definição mínima de base técnica da fotografia, sendo “o traço, fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas à distância num espaço de três dimensões” (1993, p. 60). Não distante, para Jacques Aumont, a fotografia é um processo conhecido desde a Antiguidade, cuja “ação da luz sobre certas substâncias que, assim levadas a reagir quimicamente, são chamadas fotossensíveis”, de modo que a fotografia “guarda um traço da ação da luz” (2012, p. 164). Essa técnica base da produção da imagem fotográfica apresenta desdobramentos variados conforme a tecnologia empregada para a captura da luz, e aqui o objetivo não é analisar essas variações que se estendem, nem a distinção na produção fotográfica analógica e digital. Seja a fotografia uma imagem captada por um aparelho fotográfico ou uma câmara escura, temos uma imagem dada a partir de raios luminosos, entretanto, é importante considerar que no aparelho encontramos a especificidade de determinados recursos que aprimoram o caráter elementar da técnica.

Com o aparelho fotográfico, ou a máquina fotográfica, lidamos com um tipo de alargamento de variantes daquele suporte que inicialmente fixava a impressão da luz refletida. Esse alargamento se deve à presença de lentes, de espelhos e prismas, que configuram um maquinismo diante da luz como fonte primeira de constituição da imagem. A máquina fotográfica ao apresentar uma lente, lida imediatamente com a própria variação

de distância entre a captura da luz e o objeto que reflete essa luz. Não apenas, a máquina fotográfica traz ainda a variante do controle de velocidade e o tamanho de abertura do orifício por onde os raios de luz entram. Vemos, portanto, que ao se falar em produção da imagem fotográfica a partir de um aparelho, trata de elementos que interferem diretamente na imagem revelada. O aparelho é um instrumento de maquinismo, cujos elementos não alteram a condição elementar da imagem-fotografia de captura dos raios luminosos, ao contrário ampliam essa condição inserindo variáveis que apontam um caráter de subdivisões, na medida em que o aparelho é constituído de partes com funções tais que conectadas imprimem a luz.

Vislumbramos que haja duplamente no aparelho fotográfico um mecanismo conectado a um maquinismo, sendo que estes não se dão como sinônimos pois remetem a processos distintos na produção da imagem, se dão efetivamente (i) como mecânica que justapõe etapas funcionais dos elementos específicos do aparelho (por exemplo a abertura do obturador, velocidade do obturador, angulação e distância focal da lente), e (ii) como maquinismo que conecta os resultados mínimos de cada função exercida pelos diferentes elementos (por exemplo a abertura do obturador implica na quantidade de luz que será captada, enquanto a velocidade entre o abrir e o fechar do obturador implica no tempo que essa abertura se manterá quando da recepção dos raios luminosos).

A imagem fotográfica, como produto do ato fotográfico, traz em si uma composição de mecanismo e maquinismo, de modo que a singularidade se faz irredutivelmente numa subdivisão de tarefas e na conexão entre essas tarefas, cujo resultado será a impressão da imagem. As variações da composição resultam da especificidade das partes, cujas funções são responsáveis por ampliar, por alargar o leque de probabilidade da imagem, cuja fonte será sempre a captura da luz, isto é, a matéria.

O foco da máquina fotográfica evocado por Bergson é o salto da teoria da memória, é a passagem da mecânica psicológica para o maquinismo ontológico, cuja composição se faz da percepção pura à lembrança pura.

O primeiro capítulo do *Bergsonismo*, livro publicado em 1966 por Deleuze, apresenta a intuição como o método do bergsonismo, um método de divisão que penetra na experiência em busca do que há de diferenças reais e que inicialmente as captamos misturadas. Para tanto, são apresentadas cinco regras do método, sendo três principais e duas complementares que permitem a passagem da experiência para as condições da experiência, como se apresenta a seguir. (i) Problematizante: determinação dos

verdadeiros problemas. (i-complementar) Falsos problemas: são inexistentes ou mal colocados. (ii) Diferenciante: determinação das verdadeiras diferenças de natureza. (ii-complementar) Divisão e convergência: o real é a distinção das tendências e é também a convergência destas. (iii) Temporalizante: determinação dos problemas em função do tempo.

As cinco regras revelam a intuição como um método de análise transcendental, cujo percurso é a passagem da experiência de fato às condições da experiência de direito, sendo que essa passagem só é possível quando o misto da experiência é dividido sob duas direções que o compõe, a duração e o espaço. A divisão se dá porque à luz do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, a experiência é a fonte de análise cuja mecânica esmiuçada por Bergson ergue a teoria da percepção pura. A outra direção ergue a teoria da memória e evidencia a intuição como método não pautado por ideias generalistas que se perdem na colocação de falsos problemas, ao contrário, a intuição é tomada como método e inserida no âmago do problema de excelência filosófica: a relação entre corpo e alma. Nesse sentido, as cinco regras do bergsonismo deleuzeano perpassam as teorias da percepção pura e da memória, cuja questão fundante é compreender como “a intuição, que designa antes de tudo um conhecimento imediato, forma um método, se se diz que o método implica essencialmente uma ou mais mediações” (DELEUZE, 1999, p. 8).

Deleuze identifica imediatamente a dificuldade do método como sendo a dificuldade de atingir o “ponto focal” onde a percepção pura cuja direção do misto deve-se ao espaço e à memória pura cuja direção se deve à duração se desdobram. Muito nos instrui o termo utilizado que faz alusão à própria citação de Bergson exposta em relação a “busca do foco de uma máquina fotográfica” (DELEUZE, 1999, p. 156), pois, a intuição como método se vale de duas tendências: de fato e de direito, da experiência e das condições da experiência.

Procedendo novamente por uma analogia entre a produção da imagem fotográfica e a teoria da memória bergsoniana, o foco remete às etapas do maquinismo fotográfico quando a luz ainda não foi captada pelo aparelho, trata de um momento preparatório (o próprio Bergson fala em trabalho de tentativa, de busca) cujas funções do conjunto de lentes do aparelho medem a relação entre a angulação do enquadramento, a quantidade de luz e a projeção no suporte de revelação, bem como a distância entre o aparelho e o objeto. A lente fotográfica, que na prática trata de um conjunto de lentes, é inserida no aparelho num espaço “entre”, justamente onde há o orifício por onde entra a luz, situada após o

primeiro ponto de entrada da luz e antes do diafragma, bem como do ponto onde essa luz será projetada num filme (suporte, pano de filme). Buscar o foco é ativar os mecanismos da câmera que permitem que as lentes se movam em milímetros para acertar a projeção do objeto no pano de filme, conforme a quantidade de luz recebida, a angulação dos raios luminosos e a distância do objeto. Eis o ponto focal, uma composição entre a mecânica das etapas do aparelho justapostas e o maquinismo que conecta cada função das etapas de modo a ampliar as variações da captura. É nesse sentido que um profissional em fotografia se vale de diferentes lentes para processos fotográficos distintos. A focalização realizada pelo aparelho fotográfico tem seu traço menos de fato e mais de direito, uma vez que trata efetivamente de uma manipulação imediata da imagem no ato mesmo de captura dos raios luminosos. A busca do foco não está propriamente no objeto, pois o objeto se mostra nítido, sendo que essa nitidez visual é comprometida pela distância de localização do aparelho. Ora, se o objeto tem sua nitidez visual e o aparelho fotográfico necessita operar em busca de uma focalização, somos confrontados a compreender que falar em foco fotográfico é falar em condições de produção da imagem. O foco da imagem é resultado da composição mecânica e maquinação dos componentes do aparelho, mas esse foco não está na lente, não está no obturador, não está no pano de filme, o foco é produto de direito e é imediato, pois embora se dê como realizado em segundos quando da manipulação pelo fotógrafo, esse mesmo foco se conservará sob formas variadas, seja ele impresso no pano de filme, seja ele descartado para dar lugar a outro foco seguinte.

Enquanto na fotografia a focalização é obter via de regra uma imagem nítida, na teoria da memória a focalização é atingir o ponto onde a percepção pura e a lembrança pura se recortam, se cruzam e se reatam, isto é, o foco na teoria da memória é efetivamente o ponto onde se dá a passagem da experiência para as condições da experiência.

A passagem do ponto confuso dado na experiência para o ponto focal dado como condição da experiência real é apresentada por Deleuze com relação similar ao processo de focalização fotográfico. Vejamos:

Acima da viravolta: é esse, precisamente, o ponto em que se descobrem enfim as diferenças de natureza. Mas há tantas dificuldades para atingir esse ponto focal que se devem multiplicar os atos da intuição, aparentemente contraditórios. É assim que Bergson nos fala ora de um movimento exatamente apropriado à experiência, ora de uma ampliação, ora de um estreitamento e de uma restrição (DELEUZE, 1999, p. 18).

A metodologia da segunda regra que versa sobre a determinação das diferenças de natureza, trata de um maquinismo de focalização da memória, cujo imbróglio de produção é atingir o ponto exato onde percepção e lembrança se recortam, se cruzam e se reagrupam para se tornarem o objeto que conhecemos. O maquinismo não exclui um movimento mecânico da experiência, entretanto, enquanto movimento maquínico ele engendra um tipo de ultrapassagem da experiência para um “além da viravolta”, e é esse “além” que Deleuze chama de “ponto focal”. É indispensável considerar que o ponto focal, como sendo um além da viravolta, não designa uma elaboração da experiência num conceito geral, distintamente, remete à passagem da experiência para as suas condições, trata de analisar a experiência nos seus contornos de direito e menos de fato. Portanto, o maquinismo de focalização é uma inserção nas articulações do real, cujo foco não despreza as particularidades desse real. Focalizar a memória, nesse sentido, é partir do mecanicismo da matéria e sem restringir a experiência tão e somente às dimensões numéricas de classificação, acessar o ponto onde a experiência humana se vê alargada na sua dimensão temporal. A questão da focalização é tomada como uma lente que partindo dos mecanismos de funcionamento, opera funções distintas no corpo e que possibilitam tornar visível ou dar nitidez às condições que permitem com que o ser humano não encerre sua experiência nos moldes da imediatez dos outros corpos do mundo material.

Poderíamos esboçar um desenho metodológico da focalização a partir da marcação de três momentos da experiência humana. (i) O movimento apropriado à experiência em que temos acesso aos fatos que nos dão uma compressão de diversidades reunidas de acordo com afinidades particulares. Nesse momento temos um ponto confuso que designa a recepção pelo corpo de estímulos do objeto, sendo que essa experiência se apresenta como uma mistura onde não há distinção entre o que é devido à matéria e devido à memória. Essa etapa trata do processo psicológico cuja atividade cerebral é o pivô da mecânica de movimentação da recepção e resposta aos estímulos. (ii) Uma ampliação que é denominada como a viravolta. Trata do ponto preciso que marca o momento quando a lembrança se insere na percepção no intervalo cerebral. Essa etapa marca a distinção das diferenças de natureza entre a percepção e a lembrança, é o momento preliminar de passagem da mecânica psicológica para o maquinismo ontológico da memória, pois este não está mais circunscrito única e exclusivamente ao presente do ponto confuso que se apresentara como atualidade na percepção. Agora a percepção recebe a inserção da lembrança como acesso ao passado. O ponto preciso é como uma região onde a

experiência é ampliada na medida em que as direções da matéria e da memória foram encontradas nas suas purezas e tomamos conhecimento do que é percepção pura e do que é lembrança pura. Se no ponto confuso tínhamos uma compressão, agora no ponto preciso temos uma dilatação, uma vez que percepção e lembrança já não são mais localizações mecânicas no interior do corpo quando da atividade cerebral, agora elas se mostram imersas numa duração que conserva as experiências anteriores e as retoma. (iii) Um estreitamento que marca tanto o momento onde as direções de naturezas distintas se integram, se reagrupam novamente para nos dar a imagem virtual do ponto inicial, daquele ponto confuso da experiência. Esse estreitamento é a diferença de proporção entre percepção e lembrança, e que agrupadas se fazem um misto tal qual conhecemos. Esse estreitamento Deleuze nomeia de razão suficiente, imagem virtual, e ainda, ponto virtual. Nesse ponto, temos o corte, o cruzamento e o reatar das duas direções, na medida em que percepção e lembrança se apresentam separadas com suas particularidades reveladas conforme se cruzam, pois a percepção como presente traz a mecânica do presente material, a partir da atividade cerebral e a lembrança, por sua vez, traz a duração como um passado que conserva todas as anteriores percepções e, na medida em que uma lembrança é selecionada no passado geral das conservações, esta se reatará à percepção para nos dar o objeto tal como o conhecemos.

Vemos, assim, que o ponto focal que Deleuze que remete ao momento em que as duas direções, percepção e lembrança, se distinguem e se reconectam, é atingido pela intuição a partir de um maquinismo que conjuga três pontos inseridos numa mecânica de justaposição: ponto confuso, ponto preciso, ponto virtual. Tal como numa máquina fotográfica, o foco é adquirido a partir de uma conjugação de elementos indispensáveis para a produção da imagem, de modo que esse foco é resultado do manejo de fatores que se desdobram relacionando distância, quantidade de luz e tempo. Aqui, compreendemos que ao proceder uma analogia com a imagem fotográfica e seu processo de produção, Bergson visto por Deleuze evoca a imagem como o entre o objeto e a representação, e longe de uma evocação simplista, trata de uma imagem cuja produção se vale do mecanicismo da matéria que inserido num maquinismo que conecta a atuação de cada etapa, possibilita tornar visível o que inicialmente não se mostra nos limites da materialidade, portanto, o maquinismo é a via que possibilita o acesso metodológico à visibilidade das condições da experiência que se fazem como de direito.

A tese mínima de Bergson ao trazer a imagem como o meio caminho entre a coisa e a representação, diz ao mesmo tempo que estamos na presença de imagens e que essas imagens se nos apresentam. Compreende-se desse modo que a imagem é tomada como um limite que possibilita a troca constante entre a percepção da matéria e a matéria na sua apresentação mesma. Tomada como limite, a imagem uma vez mais assume papel preponderante na medida em que não temos acesso às coisas mesmas, mas apenas às representações delas, de modo que a imagem se mostra simultaneamente dupla: é tanto a presença do objeto como é a apresentação do objeto, isto é, a imagem é o presente do objeto como também traz em si a temporalidade que está implicada na representação, que nos pautando por Bergson, implica sobretudo o misto de durações.

Nicolas Cornibert, ao tratar da imagem como uma pressuposição necessária para Bergson, trata de um aparecer paradoxal da imagem que se dá no limite dos nossos órgãos sensoriais, sendo que ela se afirma como o próprio lugar de anulação dos sentidos, “o grau zero de seus exercícios, onde eles chegam à exaustão” (2012, p. 56). A análise de Cornibert parte de duas passagens de *Matéria e Memória*:

eis a imagem que chamo de objeto material [...] como se explica que ela não pareça ser em si o que é para mim? (BERGSON, 1999, p. 33)
[...] o objeto material, justamente em virtude da multiplicidade dos elementos não percebidos que o prendem a todos os outros objetos, parece-nos encerrar em si e ocultar atrás de si infinitamente mais do que aquilo que nos deixa ver. (BERGSON, 1999, p. 172)

A imagem se mostra ao mesmo tempo em que resiste à minha apreensão, de modo que a visão é forçada a ver numa ausência guardada da própria imagem. É justamente o que Bergson chama de visão sem iluminação e contato sem materialidade, ao se referir aos átomos (BERGSON, 1999, p. 32). Na evocação dos átomos como centros de força, centros fluidos de movimento, Cornibert identifica a experiência-limite dos sentidos na impossibilidade de escaparmos das imagens enquanto estas nos escapam, pois o átomo considerado como dado do real não é captado pela visão em sua materialidade e como fluido esgota os sentidos. No entanto, é essa imagem fugidia que Bergson apresentaria como condição essencial do processo de pensamento, pois, desde que o pensamento esteja em atividade, implica simultaneamente sua condição de possibilidade e como consequência de seu exercício a pressuposição necessária de uma exterioridade, que Cornibert identifica como sendo a imagem de algo determinado. Ainda para ele, “só o caráter vago da imagem se revela aqui susceptível de receber em seu seio uma tal

multiplicidade virtual de determinações” (CONIBERT, 2012, p. 54), no caso do átomo, seja este uma partícula, ou um centro de forças, um puro movimento ou uma carga elétrica.

Parece-nos que Cornibert se dispõe a destacar a imagem como condição da experiência real, e na medida em que força o exercício dos sentidos ao limite, o regime de imagens é instalado remetendo à exterioridade, ainda que esta não se circunscreva ao que possa ser observado apenas de fato, além, que a própria circunscrição atinja os prolongamentos do pensamento numa percepção de direito.

Por isso o que se revele em todos os casos irreduzível é a referência à exterioridade, ao “há” em geral, enfim à imagem. Na verdade, que nós possamos ou não observar de fato os átomos, ainda assim permanecem a partir do momento em que esses últimos são objeto de uma autêntica elaboração conceitual, aparecem como tais indissociáveis de uma percepção de direito. Parece claro, de resto, que se os átomos só são tipos de turbilhões, permanecem neles mesmos observáveis, qualquer que seja, aliás, a precisão de instrumentos de medição mobilizados; mas desde o instante onde eles são convocados na figura de turbilhões, nos instalamos em regime de imagens (CORNIBERT, 2012, p. 55).

A imagem assume menos o papel de uma mera palavra utilizada por Bergson para designar representações que tem como pano de fundo o conhecimento puro, donde há o objeto como valor absoluto ou donde há o cérebro como centro privilegiado responsável pela criação das representações, sendo a imagem, num ou noutro, nada mais que um termo vazio onde corpo e espírito são postos em oposição sem se vincularem, pois o ponto de partida em ambas compreensões é o entendimento de que perceber é antes de tudo conhecer. Diversamente, a imagem, em *Matéria e Memória*, é posta como um termo mínimo que necessariamente é pressuposto desde o começo como um limite que apresenta condição para a relação entre corpo e espírito, sobretudo quando Bergson lança mão das noções de percepção pura e memória pura que, embora detenham o estatuto do real, não se limitam ao observável. Portanto, é nesse sentido que a imagem, ao tratar da atualização da matéria, não está necessariamente engessada no que pode ser tão somente observado. A imagem se põe como um elemento necessário para o pensamento dos movimentos da matéria e da memória, nas extensões de fato e de direito: “a verdade é que os movimentos da matéria são muito claros enquanto imagens, e que não há como buscar no movimento outra coisa além daquilo que se vê” (BERGSON, 1999, p. 18), sobretudo quando *ver* inclui o inobservável que se dá ao pensamento.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 2012.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CORNIBERT, Nicolas. *Image et matière: essai sur la notion d'image dans Matière et mémoire de Bergson*. Paris: Hermann, 2012.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

PRADO JÚNIOR, Bento. *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.