

**CONVERSAS EXTEMPORÂNEAS ENTRE H. BERGSON E V. FLUSSER:****O ethos da imagem e as escansões midiáticas da experiência****com a luz e a sombra**

EXTEMPORANEOUS CONVERSATIONS BETWEEN

H. BERGSON AND V. FLUSSER:

The ethos of the image and the media scansions experience

Rodrigo Fonseca e Rodrigues¹**RESUMO:**

Este texto se ocupa de problematizar o pensamento de autores, em especial V Flusser e H. Bergson, que se dedicam a estudar a natureza da imagem e as durações heterócronas pelas quais ela se produz: as operações contraentes do corpo e os trabalhos da memória construindo a experiência perceptiva e o repertório de sentidos e valores resultantes deste processo. A motivação advém, todavia, de inquietações diante dos modos estratégicos pelos quais a máquina midiática discursiva e a informática persistem no cadenciamento de nossos tempos mnemônicos, de percepção e afecção, fixando repertórios para o imaginário, insuflados de juízos, opiniões e crenças, por seu turno, calcados nas conotações ligadas aos modelos dicotômicos, em nosso caso, à luz e à sombra. O artigo procura exortar no exercício do pensamento modos de conceber a experiência da imagem não a partir de sua realidade semiósica, mas antes por uma compreensão de durações que *insistem* para além das durações da forma e do significado (pré-semiósicas), mas que nos afeta como força, invisível e virtual.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; tempo; mídia; experiência; pensamento.

ABSTRACT:

This paper is concerned with questioning the thought of authors, especially V Flusser and H. Bergson, who are dedicated to study the nature of the image and the heterochrony durations in

1. ¹ Doutor em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP com pós-doutorado pela Universidade Nova de Lisboa, Mestre em Comunicação e Linguagens, pela UFMG, Graduado em História, pela UFMG. Leciona na Universidade FUMEC as disciplinas Teorias da Comunicação, metodologia Científica e Comunicação, Arte e Estética.





which it occurs: the contracting operations of the body and the work of memory building the perceptual experience and the repertoire of meanings and values resulting from this process. The motivation comes, however, from concerns on the strategic modes by which the media machine and computer persist in the discourse of our times cadencing mnemonic and perceptual disorder, setting directories for the imaginary, inflated in judgments, opinions and beliefs in turn, founded on the connotations linked to the dichotomous models, in our case, light and shadow. The article seeks to urge the exercise of thinking ways of conceiving the image experience not from its semiotic reality, but by an understanding of durations that insist, before durations of form and meaning (pre-semiosis), affecting us as a force, invisible and virtual.

KEYWORDS: image; time; media; experience; thought.

Certa vez, ao final de um debate em um congresso, enquanto eu discorria acerca da concepção bergsoniana da imagem, um participante fez-me esta pergunta: "Seria possível pensar num *ethos* da imagem?" De pronto lhe disse, apenas por mesura, que levaria esta questão para casa, mas naquele momento eu não vislumbrava intimamente nenhuma conexão entre os termos da sua idéia. Hoje, passados alguns anos e motivado pelo tema desta edição da Ghrebh - *mídia, luz e sombra* -, ao começar a conceber este artigo, uma reminiscência atravessou-me e a antiga indagação do professor amigo voltou a pairar no meu horizonte.

Para encaminhar as nossas discussões sobre o pensamento da experiência da imagem rumo às provocações que a temática da revista nos impele, pode-se lembrar que luz e sombra são sabidamente recursos expressivos ancestrais, mas ainda mais presentes - ou mesmo onipresentes - em nossa contemporaneidade. Nas narrativas míticas (como na mitologia grega, na separação do dia e da noite, pelo deus *Cronos*), na pintura rupestre (os rudimentos do esboço nos corpos dos animais), no alto-relevo e na escultura (com intenções de gerar um efeito rítmico sensorial), no teatro (tanto nas figurações do texto quanto nos mecanismos cenográficos), nos discursos religiosos, nas doutrinas e ideologias (pela palavra que orquestra afetos da esperança, da resignação e do medo no imaginário), nos programas estéticos, por exemplo, do gótico ("Deus é Luz!") e do barroco (os





simbolismos implícitos à oposição claro-escuro), na literatura (cujo romance Dom Casmurro é exemplar, graças ao efeito do coquetismo de Capitu sobre Bentinho), na música (como os jogos sugestivos por meio de acordes consoantes e dissonantes), na fotografia no cinema e, mais recentemente, nos algoritmos de *bits* atualizando-se sensivelmente para a nossa retina diante dos *desktops*.

No que tange aos discursos especializados, a mídia sempre conservou com total interesse a dualidade persistente nos arquétipos do imaginário. Isto se ilustra facilmente por meio da redução dos acontecimentos a cenas e da implícita e factual presença de conotações ligadas à sombra e à luz em todos os enunciados, sejam relativos à política, à economia, à arte, à cultura, à moda, ao esporte, aos problemas sociais etc. Há na comunicação midiática uma persistente binarização opositiva entre claro e escuro, holofote e ostracismo, o bem e o mal, o positivo e o negativo. Na produção noticiosa atesta-se a exposição programada de temas na pauta do dia pelo recurso do agendamento (*agendasetting*), que dá visibilidade; e o seu oposto, que vela o fato, conhecido como "espiral do silêncio".

Atentemo-nos, de início, para as observações de Vilém Flusser (2007) em seu texto *O mundo codificado*, no qual ele assinala que em nosso tempo há um aumento da importância das imagens, dos modelos iconográficos, das superfícies coloridas que nos envolvem, nos jogos entre luz e sombra que orientam a concepção do *design* dos objetos que nos cercam, bem como aqueles com os quais cobrimos e ornamentamos o corpo, as fachadas dos grandes edifícios, os diversos ambientes que frequentamos, os automóveis, equipamentos, instrumentos, utensílios e dispositivos eletrônicos: telas, interfaces visuais, superfícies de papel, plástico, alumínio, vidro, paredes, material de tecelagem etc. Basta um relance do olhar para constatarmos que o nosso entorno é repleto de cores, tons, texturas e padronagens que nos atraem a atenção. Estas superfícies multicores se





transformaram em meios importantes e se tornaram grandes portadores de sentido. E Flusser acrescenta: "...somos envolvidos por cores, programados por elas, que são um aspecto do mundo codificado em que vivemos." (FLUSSER, 2007, p. 128)

O filósofo, no afã de demonstrar a tese de que somos programados pelos códigos, argumenta que o mundo imaginário, ainda na pré-história, elaborou formas de existência, que se deu a partir da experiência com o caráter cênico das imagens, atuando como códigos que existem a partir de símbolos bidimensionais. Estes códigos significam o mundo, prossegue Flusser, na medida em que reduzem as circunstâncias a cenas, na medida em que eles imaginam. Imaginação, explica o autor, significa a capacidade de resumir o mundo das circunstâncias em cenas e de decodificar as cenas como substituição das circunstâncias. O contato com os códigos imagéticos de superfície produziu uma determinada experiência temporal, ou seja, uma ordenação das coisas segundo o modo pelo qual elas devem se comportar no circuito do tempo

Sabemos que, uma vez programados por códigos da linguagem escrita, alfabética e textual, é imprescindível acolher a imagem como signo, as suas interrelações na produção de sentido. É necessário, entretanto, levar igualmente em conta uma gênese pré-linguística e mesmo pré-perceptiva da imagem, bem como o caráter da sua força, como somos afetados por ela, para além de toda semiótica. Vale a pena fazer, neste momento, uma breve mas importante explanação acerca do modo polissêmico pelo qual outro grande pensador, Henri Bergson (1999) concebe o termo "imagem". O autor, de modo antecipatório, redimensiona a *imagem* conceitual que temos desta palavra, ao asseverar que a imagem não pressupõe apenas aquilo que possui forma, contorno, volume, espaço, dimensão, cor, perspectiva, textura, seja pela percepção visual ou pelas representações internas do imaginário (as afecções). A primeira grande afirmação de Bergson é: tudo o que engloba o que chamamos de mundo material é produzido por um





"sistema de imagens". O mundo é um conjunto de imagens e é em função delas que devemos colocar o problema da realidade. O pensamento inovador de Bergson se esmerou, para tanto, em problematizar toda a realidade produzida pelos trabalhos da memória, pela percepção, pela afecção e pelas imperceptíveis contrações do corpo que resultam na experiência com as imagens.

Desdobrando-se, este seu conceito de "imagem" se divide em três principais modalidades: imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação. A percepção se produz com imagens externas; a afecção, como geração das imagens internas e a ação, que produz um movimento imanente à imagem e que ele nomeia como "imagem-movimento". Bergson reafirma que nós conhecemos as imagens não apenas "de fora", mediante as percepções, mas também interiormente, mediante as nossas *imagens* internas. É que, por meio de uma "educação" da memória, trabalhada ao longo da vida, aprendemos a criar "cinematografias mentais". Essas *imagens*, no entanto, já chegam repletas de *imagens* previamente fixadas por nossos repertórios mnemônicos (ou o imaginário), das quais fazem parte as imagens abstratas, ideais, míticas. A diferença entre a afecção sentida e a imagem percebida é que a primeira está em nosso corpo, e a segunda, fora. Mas o corpo não se limita a refletir a ação de fora: ele luta e absorve algo dessa ação. Isto porque ele vai justamente capturando percepções, experimentando afecções e efetuando ações. Não há, por conseguinte, nenhuma percepção se não houver também uma afecção. Estas performances do corpo são, contudo, descontínuas entre si e vivem separadas por muitos intervalos ínfimos de tempos. Esses tempos inapercebidos são, por sua vez, os entremeios das durações vividas da experiência sensível. Eles podem ser pensados como hiatos de não-percepção e de durações não-representáveis que a "educação" dos sentidos e da memória vai preenchendo.





No que concerne ao corpo, Bergson afirma que como co-partícipe de todo o mundo material, ele também não é mais que uma *imagem*. Ele se cria e atua como todas as demais imagens. O corpo, pensado deste modo, é um condutor, um traço de união interposto entre os objetos que agem sobre ele, os objetos sobre os quais ele age, recolocando continuamente a sua *imagem* no tempo que flui. O corpo, a partir desta concepção, transforma-se num lugar de passagem dos movimentos recebidos e devolvidos. Em outros termos, o corpo experimenta sensações e, ao mesmo tempo, executa movimentos contraentes. Ele recebe e devolve movimento, com a única diferença de que ele parece "escolher", em certa medida, a maneira de capturar e de devolver o que recebe. São *imagens* criadas pelo corpo a partir das sensações e estremecimentos que o afetam. O corpo captura vibrações que se tornam *imagens* ao serem processados pelo sistema sensorio-motor e o cérebro. E, mais do que selecionar a ocorrência das *imagens*, o cérebro é também responsável pela capacidade de o corpo hesitar, de adiar, de suspender, de diferir, de fazer variar as promessas e ameaças que convocam as suas ações. Bergson explica a concepção de duas operações do corpo por meio das quais ele gera a sua realidade de *imagens*. A primeira operação seria a da "seleção": o corpo seleciona, numa excitação recebida, aquilo que ele vai eliminar ou subtrair. Por meio desse trabalho seletivo, ocorre um processo contínuo de multidivisões de cada excitação sofrida. A segunda operação seria a da "eleição": uma síntese que vai integrar a multiplicidade das reações que nascem do trabalho da seleção. Há, nesse processo duplo, sensorio-motor, uma defasagem de tempos, um atraso de velocidades. Esta é efetivamente a gênese da *imagem*: o produto da diferença entre as velocidades da percepção e da afecção².

²Há, no entanto, infinitos movimentos, vibrações, intensidades, aos quais o corpo permanece absolutamente indiferente. Isso se dá porque o processo da percepção, para Bergson, contrai e retém





Todas as coisas, continua Bergson, existem num processo heterogêneo de durações. Ele diz também que todos os elementos contêm algo daquilo que os precede e algo daquilo que os segue. Uma imagem, por conseguinte, nunca está sozinha, que ela sempre coexiste com uma infinita multiplicidade de outras imagens. Todas elas, portanto, agem e reagem umas às outras. A imagem continua-se nas que a seguem, assim como se prolonga naquelas que a precedem. As antigas *imagens*, desse modo, costumam prolongar-se, gerando assim o movimento percebido. É a memória que vai prolongar uma pluralidade de momentos, uns nos outros. Cada percepção estende-se, ela própria, sobre uma certa espessura de duração. Isto significa que, aos dados imediatos captados pelos nossos sentidos, nós misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Essa sobrevivência das *imagens* irá se misturar, constantemente, à nossa percepção do presente vivido e poderá, inclusive, substituí-la. A nossa percepção do mundo é, por isto, muito pouca coisa em comparação com tudo o que a nossa memória nele acrescenta. Esta é a razão pela qual nós só percebemos, efetivamente, o passado. Não seria temerário então dizer que nós literalmente *lembramos* a realidade do presente do aqui-e-agora. Não há, absolutamente, nenhuma percepção que já não esteja impregnada de lembranças. Esta "imagem-lembrança" nomeada por Bergson insinua-se a tal ponto em nossas percepções que não mais podemos sequer discernir o que é realmente percepção e o que é lembrança. A memória e a percepção vão juntas construindo o movimento à nossa volta.

apenas o que interessa ao corpo. Ou seja, ele só retém certas longitudes de ondas e certas frequências assimiláveis sensorialmente, sempre deixando escapar infinitas vibrações do mundo. O papel do corpo é o de eliminar, do conjunto das *imagens*, todas aquelas sobre as quais ele não teria nenhuma influência. Depois de cada uma das *imagens* retidas, o corpo despreza tudo aquilo que não interessa às *imagens* de que ele precisa. Mas entre isto e aquilo que a percepção destaca, entre os limiares que ela injeta nas coisas, há insondáveis mudanças na realidade, movimentos que lhe escapam completamente.





Os momentos supostamente sucessivos do tempo não são jamais momentos reais das coisas, mas apenas momentos de nossa consciência. Bergson passa a defender o paradoxo imanente à realidade, que escapa à consciência subjetiva. O que se chama de estado consciente trata-se somente de um trabalho de sínteses condicionadas da memória. Para Prado Jr. (1989), importante comentarista do pensamento bergsoniano, é a consciência seria um trabalho do corpo que unifica, numa *imagem* simultânea, fluxos heterogêneos de durações inapercebidas. E só depois é que ela irá projetar, por meio de todo o processo intelectual de objetivação, um regime de imagens formadas, em sua própria temporalidade. A consciência se resigna, por isto, a viver de intervalos, de gradientes, de escalonamentos, de elementos mesuráveis e de encadeamentos seqüenciais de tempos somente perceptíveis. A multiplicidade de durações mutuamente implicadas que fazem o presente sensível é a idéia mestra que leva o autor a questionar a consciência e a percepção da realidade. Por meio de ritmos insondáveis, as potências inexpressas do tempo realizam decisivamente todo o nosso mundo sensível.

Para Bergson, tanto a experiência empírica do tempo quanto a linguagem que a modela se submetem ao princípio do espaço. A abstração no pensamento erigiu, no seu processo histórico, um *logos* que figurou e mensurou o tempo, que concebeu o tempo como uma dimensão espacial. Heráclito de Éfeso (*apud* Nietzsche, 1991, p. 155) quando ele dizia que o intelecto do homem era mau testemunho, pois este só engendrava o espaço para si mesmo. A nossa experiência de vida consciente desempenha, porém, o papel de atestar sob uma forma empírica o tempo ilusoriamente rebatido sobre o espaço. Resulta daí que o tempo é apreendido apenas como uma quarta dimensão do espaço. Pode-se dizer que a realidade do tempo possui movimentos que não se parecem, em nada, com a realidade da percepção e da linguagem, ou seja, de nosso mundo espacial. Enquanto percebemos formas e exprimimos estados vividos, um mar de forças, em





perene fluxo-refluxo, acopla ritmos que nem sequer sentimos. Tamanho acoplamento polirrítmico se torna sensível apenas quando ganha velocidades que nosso corpo, ele mesmo uma síntese de captura e processamento de ritmos e vibrações, alcança apreender como duração perceptiva, por meio de muitas performances de memória. Precisamos aceitar que, ao mensurar durações temporais, não fazemos mais do que formalizar, espacializar forças transientes do tempo. Por tais razões, acredita-se que é preciso antes problematizar a própria *imagem* que o tempo assume no pensamento. Bergson assevera, a este respeito, que se deve renunciar a se pensar o real em termos de espaço e passar a pensar o tempo, porque não é o tempo que está subordinado ao movimento, mas é todo e qualquer movimento que se subordina à força do tempo. Deriva desta concepção sobre experiência do tempo como duração o escape à definição vulgar do tempo como sucessão de agoras, porque, se fazemos abstração de nossa experiência de ser, abstraímos durações que nela se cruzam. A duração bergsoniana é, contudo, uma duração diacrônica, pois tudo se dissolve enquanto se realiza, ações se dispersam enquanto se materializam. Para o filósofo, o pensamento precisa problematizar antes as implicações de nossas durações com a multiplicidade de durações do mundo. Toda a vida, a matéria e a consciência são feitas somente de durações, sendo a nossa percepção mesma apenas um modo muito lento e defasado de relacionar durações. O tempo se realiza como coexistência de ritmos totalmente diferentes, de durações realmente distintas que se implicam umas nas outras que fazem a sua realidade íntima.

Retornemos ao que Flusser denunciou como uma "crise de valores" que experienciamos em nosso presente histórico. Isto porque, com a superação dos textos, os antigos programas (política, filosofia, ciência) correm o risco de serem anulados sem que sejam substituídos por novos programas. A nova geração, sendo programada por imagens eletrônicas, não compartilha desses valores. E ainda não sabemos, completa Flusser, os





significados programados pelas imagens eletrônicas que nos circundam. Nós estamos vivendo em um mundo tecno-imaginário de modelos que interpretam teorias referentes à realidade, sendo condenados a prolongar uma existência sem sentido, sem a experiência histórica consciente, em um mundo que se tornou codificado pela imaginação tecnológica.

Talvez seja proveitosa a menção da questão do conceito de "virtual" (movimentos imateriais e inapercebidos do tempo) na compreensão da imagem "em ato", atual (os movimentos sensivelmente manifestos). A antiga idéia grega do virtual é hoje, sabidamente, um rótulo oportunista do marketing da internet e do consumo de uma gama de produtos e serviços da tecnologia informática. O virtual, assim tomado, designa a lógica algorítmica de fluxos binários que fundamentam a informática digital. De fato, a chamada tecnologia virtual se baseia num veloz arranjo de oscilações de zeros e uns que erigem, uma vez trafegando pelos *pixels* do nosso *desktop*, pelas placas sonoras em nosso computador, uma hiper-realidade simulada, processada e manifesta em formas, imagens, sons e quaisquer movimentos analogicamente percebidos. As combinações numéricas ganharam, na performance digital, o nome de virtuais, na condição de fluxos velocíssimos que são capazes de realizar uma atualização sensível de formas que não se parecem com os algoritmos que as geraram. Em resumo, tudo existe e *insiste*, simultaneamente, como processo paradoxal entre o atual e o virtual. Para esta concepção, tudo o que existe em nossa vida sensível, em nossos tempos dramáticos é apenas o resultado de composições de íntimas modulações redistribuindo novos acoplamentos de vários ritmos de naturezas diferentes. Como vimos, o virtual é por natureza uma duração in- capturável ao horizonte dos sentidos. Quando esses ritmos virtuais perseveram e se consolidam no tempo, atualizam-se como realidade sensível, como estados da experiência. Quando os tempos cronológicos passam e levam o instante e percebido, haverá sempre uma trepidação de





devires, sem nenhuma progressão ou destino prévios, sem início e sem fim. Esta força é, por natureza, uma atividade impalpável e anônima. O devir, portanto, compõe-se da contínua e paradoxal transiência de durações humanas e não-humanas. G. Deleuze e F. Guattari (1997) insistem na questão da importância de descobrirmos, pelo pensar como se operam os nossos devires, de diagnosticarmos os devires que nos atravessam.

É importante, entretanto, dizer que só conhecemos a durações intensas, virtuais, ao preço de uma temporalidade que já foi produzida pelos sentidos, gerando imagens extensas, atuais - em ato - da realidade. Quando percebemos, contraímos, em uma qualidade sentida, milhões de vibrações, de tremores elementares. Pode-se afirmar, de um outro modo, que os ritmos virtuais nos trabalham muito antes de nos darmos conta deles: se encarnam no mundo sensível ao perseverarem como devires, mas somente dados na experiência quando duram suficientemente para os nossos sentidos, mas aí já estão *atualizados*. Dito de outra maneira: uma vez que ele não é dado, não há experiência do virtual e, como tal, sequer tem uma existência psicológica. O virtual possui, no entanto, plena realidade e é, justamente, a partir desta *insistência* de durações não sentidas que toda a existência sensível é produzida. O virtual é um evento incorporal, mas *insistente* e que urde tudo aquilo que existe, atual para as nossas apreensões sensitivas. Este é um processo complexo de durações que se atualizam, por acoplagens rítmicas, numa realidade de tempos, por assim dizer, cinemáticos.

Luz e sombra são, portanto, conceitos que remetem habitualmente a uma realidade especializada. Seria preciso repensá-los como processos duracionais, não somente o tempo da luz e o tempo da sombra, mas os tempos da imagem, da semiose, da experiência. Em seguida, poderíamos retomar as implicações que tal mudança na *imagem* conceitual iria acarretar para a compreensão de estratégias midiáticas que se valem dos valores pregnantes à luz e à sombra, com interesses de orquestração de nossas sensações,





culminando em experiências estereotipadas, voltadas para fins de acomodação de hábitos sensoriais, perceptivos, mnemônicos, simbólicos.

Em um de seus primeiros textos, Michel Foucault (2002) apresenta uma idéia insólita a respeito da gênese do pensamento. Aprendemos a pensar porque o homem desenvolveu uma aptidão cerebral e mnemônica para se lembrar dos seus sonhos. Os sonhos possuem uma fluência plástica, imaginada, tarefa esta que é absolutamente criativa. O sonho não é somente uma modalidade da imaginação, mas sim a sua condição primeira. O autor afirma que foi no trabalho da imaginação onírica que nasceu a nossa aptidão para conectar *imagens* numa progressão com um destino um tanto distinto dos modos imagéticos perceptivos que predominam quando estamos em vigília. Quando a consciência, no mundo já constituído pelas imagens percebidas, tenta reaprender esse movimento, ela o interpreta em termos de encadeamentos lineares de *imagens*. Este desfile mental de *imagens* vai sendo injetado de sentido e de valores. O sonho cria imagens e a percepção apenas as reconhece. Por esta definição, o pensamento só pode existir na condição de um investimento de imaginação criativa. E tal vontade somente se exerce quando se evita pensar como um mero exercício da reconhecimento. Pensar é, antes de tudo, criar, porque somente um pensamento imaginativo poderá fazer nascer um problema que ainda não existe, lidar com o impensado, ao invés de simplesmente representar o que já está dado pela lógica e pela experiência.

Para prosseguirmos, é preciso antes explicitar a diferença crucial que separa, para Foucault, imagem de imaginação. A imagem-afecção constitui, para o autor, uma astúcia da consciência para não mais imaginar, desencorajando todo trabalho de imaginação. Dito de outro modo: ter uma imagem é, de fato, renunciar a imaginar. Por seu turno, o trabalho da imaginação é inventivo, na medida em que esta destrói e consome o universo aprendido e acomodado das imagens. A imaginação é, paradoxalmente, "iconoclasta". O





pensamento deve, para tanto, investir num ato de imaginar *imagens* sem imagem. E este exercício "des-imaginador" da imaginação sobre o imaginário poderá recriar alguma novidade no pensamento.

Vale, desde já, mencionar uma interessante idéia pela qual Nietzsche observa que certos eventos, geralmente ignorados num estado de vigília, quando passam a perturbar o ouvido na ausência da visão, podem despertar um outro tipo de atenção ou de uma outra performance sensorial que passa a trabalhar imaginativamente. A noite é, então, o momento no qual a escuta e os modos do medo passam a convergir em direção a uma performance de imaginação. Isto quer dizer que, na ausência de imagens perceptíveis, ópticas, nos vemos forçados a *imaginar*. Para F. Nietzsche, o pensamento deveria se investir de poderes libertários para despir-se de suas *imagens* abstratas, encorajando a proposta de um pensamento destituído deste tipo de imagem. F. Nietzsche também é um pioneiro na defesa de um pensamento que esteja em imediata correlação não com uma forma, mas sim com forças, com potências não-formadas de um cosmos continuamente fabricado por fluxos imateriais, puramente rítmicos.

Como comenta, com perspicácia, Vega: "É preciso instalar-se na transição, renunciar aos hábitos cinematográficos de nossa inteligência e abandonar as paradas imaginárias, como mecanismo oculto, do mecanismo cinético do pensar que imitam o movimento real." (VEGA, 2006, p. 90) É assim que G. Deleuze (1999) entenderá a grande lição bergsoniana, de que o pensamento deve experimentar: um pensamento paradoxal: sem imagens e, ao mesmo tempo, em busca de uma *imagem* nova. Não foi, portanto, sem alguma razão que Bergson já se atentava para uma propensão de caráter "cinematográfico" dominante em nosso modo de pensar e de conhecer as coisas. Para ele, este modo ilusório do pensamento é o que reduz, na maioria dos casos, a sua atividade a ver desfilar *imagens* diante de si. Daí que a proposta bergsoniana irá investir em modos de





se pensarem as durações intensivas, as forças não formadas e as velocidades absolutas que se implicam e se aninham por entre as durações extensas, das formas e dinamismos da percepção humana.

A proposta deste artigo será a de exortar-nos a diagnosticar os arquétipos de nossas operações imaginárias e imaginativas, atuando sobre a linguagem, o sentido, os valores, um *ethos*. Ao término de nossa digressão, ainda sem respostas à questão inicial, esboça-se apenas uma parca idéia: nossa experiência com as imagens, bem como os sentidos e valores a ela implicados, perfazem-se como uma educação de nossos hábitos de memória, convenientemente explorados pelos usos especializados da máquina da comunicação e da informática. Nossa percepção e semiose são, com efeito, condicionados para acomodarem-se a repertórios imaginários assentados sutilmente pela cultura, pela comunicação, pela *imagem* convencionalizada do pensamento representacional. Se a concepção de *ethos* concerne a uma educação dos ínfimos movimentos do corpo de modo a produzir a nossa experiência, pensar no *ethos* da imagem começa a fazer sentido. Seria válido, por fim, provocar o leitor a pensar na possibilidade de desimaginar o sentido ligado à imagem ou das imagens produzidas pela linguagem: as dualidades estanques e opositoras precisam ser pensadas como regimes estereotipados e que devem ser ultrapassados por um desprendimento a-semiótico aos códigos que nos programam. O imaginário nos dá forma, a luz e a sombra; a imaginação, sendo criativa, faz destas um material de experimentação para sensações livres, desnuda a memória e nos faz partícipes da novidade indomável. Seria um exercício de pensamento que nos forçaria a sentir diferentemente a realidade. Para o pensador, a sua tarefa seria sinalizar para a necessidade de um *ethos* desinibido das binariedades e dos arquétipos imagéticos tão caros às mídias e que orientam uma cosmovisão trivial e meramente opinativa, e sim de um *ethos* criativo, ligado à experimentação no pensar.



**REFERÊNCIAS**

BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O pensamento e o movimento. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Abril, 1984.

DELEUZE, Gilles. Bergsonismo. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. Imagem-tempo. Cinema II. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. Nietzsche e a filosofia. Lisboa: Rés-Editora Ltda, 1998.

_____. & GATTARI, Felix. O que é a filosofia? São Paulo: Ed. 34, 1997.

FINK, Eugen. A filosofia de Nietzsche. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

_____. Língua e realidade. São Paulo: Annablume, 2007.

FOUCAULT, Michel. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

GUATTARI, Félix. Da produção da subjetividade. In: Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

GUIMARÃES, César Geraldo. Imagens da Memória: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

LECERF, E., BORBA, S. & KOHAN, W. Imagens da imanência - escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.





MERLEAU-PONTY, M. O Visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich O crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com o martelo. São Paulo. Nova Cultural, 1991.

PARRET, Herman. Tempo, esse grande escultor. São Paulo: Ed da Unicamp, 1997.

PRADO JÚNIOR, Bento. Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson. São Paulo: Edusp, 1989.

RAGO, M., ORLANDI, L.B.L. & VEIGA-NETO, A. (orgs.). Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzscheanas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ULPIANO, Cláudio. A estética de Deleuze. Palestra proferida na Oficina Três Rios, material não publicado, São Paulo, 1993.

Texto recebido em 20 de novembro de 2009

Text received on November 20, 2009

Texto publicado em 01 de março de 2010

Text published on March 01, 2010

