Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Tarsila Costa Conrado dos Santos

Cartografia das imagens cristalinas em Gilles Deleuze: tendências e texturas

Rio de Janeiro

2018

Tarsila Costa Conrado dos Santos

Cartografia das imagens cristalinas em Gilles Deleuze: tendências e texturas

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. James Bastos Arêas

Rio de Janeiro

2018

Tarsila Costa Conrado dos Santos

Cartografia das imagens cristalinas em Gilles Deleuze:

tendências e texturas

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Estética e Filosofia da arte

Aprovada em 20 de fevereiro de 2018.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. James Bastos Arêas (orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Prof[a].Dra. Maria Helena Lisboa da Cunha
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

_____

Prof. Dr. Henrique Antoun
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus sobrinhos Sarah e João.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. James Bastos Arêas, por todo aprendizado cultivado nos últimos anos.

Aos professores e professoras que compuseram minha Banca examinadora, Prof. (a) Dra. Maria Helena Lisboa da Cunha e Prof. Dr. Henrique Antoun,

Igualmente agradeço ao PPGFIL-UERJ e especialmente ao benefício concedido pela FAPERJ (Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro): bolsa complementar TEC Nota 10 – Mestrado,

Igualmente agradeço ao benefício concedido pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Aos meus amigos e aos meus familiares. Gratidão!

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

Mas as causas verdadeiras e profundas da divisão eram as que a vida continha em si própria. Porque a vida é tendência, e a essência de uma tendência é desenvolver-se em forma de girândola, criando, pelo simples fato do seu crescimento, direções divergentes entre as quais o seu impulso se partilhará. É o que observamos em nós próprios na evolução dessa tendência especial à qual chamamos o nosso caráter. Cada um de nós, ao olhar retrospectivamente para a sua história, verificará que a sua personalidade de criança, embora indivisível, reunia pessoas diversas que podiam permanecer fundidas, pois se achavam em estado nascente: essa indecisão cheia de promessas é, aliás, um dos maiores encantos da infância. Mas essas personalidades que se interpenetram tornam-se, com o crescimento, incompatíveis entre si e, como cada um de nós vive uma única vida, necessário lhe é fazer uma escolha. Na realidade, estamos sempre escolhendo e sempre abandonando muitas coisas. O caminho que percorremos no tempo está juncado pelos destroços de tudo aquilo que começávamos a ser, de tudo aquilo que nos poderíamos tornar. Mas a natureza, que dispõe de um número incalculável de vidas, não está sujeita a tais sacrifícios. Conserva as diversas tendências que com o crescimento seguiram direções diversas. Criou, com elas, séries divergentes de espécies que evoluíram separadamente

Henri Bergson

RESUMO

Santos. T.C.C. *Cartografia das imagens cristalinas em Gilles Deleuze: tendências e texturas*. 2018. 96 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2018.

Neste trabalho foram realizadas cartografias da taxonomia feita por Gilles Deleuze em sua obra *Cinema II: a imagem-tempo* (2005) referente, mais especificamente, ao quarto capítulo. *Os cristais de tempo*. Deste modo, a metodologia utilizada foi apresentar possíveis intercessões entre arte, filosofia e ciência por meio dos planos cinematográficos, quadros pictóricos e formações de minerais cristalinos (sistemas de minerais cristalinos) para que assim, pudéssemos apresentar prováveis *tendências* e texturas dispostas no *cristal perfeito*, *cristal rachado*, *cristal alveolar* e *cristal em decomposição*. Portanto, a conclusão que nos parece evidente é que esses distintos *cristais de tempo* apresentam diferentes *fases* em suas *individuações*, ainda podemos hipoteticamente dizer que outros tipos de imagens cristalinas poderiam existir tal como foi apresentada a *imagem-aiônica* na conclusão deste trabalho.

Palavras-chave: Deleuze- Cristais de tempo – Cartografia - Cinema – Pintura – Minerais Cristalinos -

RÉSUMÉ

Santos. T.C.C. Cartographie d'images cristallines à Gilles Deleuze: tendances et textures. 2018. 96 f. Dissertation (Master en Philosophie). Institut de Philosophie et Sciences Humaines. Université d'État de Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2018

Dans ce travail, nous avons effectué des cartographies de la taxonomie de Gilles Deleuze dans son livre *Cinéma 2: l'image-temps* (2005), plus spécifiquement le quatrième chapitre *Les cristaux de temps*. Ainsi, la méthodologie utilisée était de présenter les intersections possibles entre l'art, la philosophie et la science à travers des plans de films, peintures et formations minérales cristallines (systèmes minéraux cristallins) de sorte que, nous avons pu montrer les *tendances* et les textures prêts probables en *cristal parfait*, *cristal fêlure*, *cristal germe* et *cristal en décomposition.* Donc, la conclusion qui semble évident est que ces cristaux de temps distincts ont des phases différentes dans leurs individuations, nous pouvons encore dire hypothétiquement que d'autres types d'images cristallines pourraient être présentées comme "l'image-aionique" à la fin de ce travail.

Mots clés: Deleuze – Cristaux de temps- Cartographie- Cinéma- Peinture- Minérales Cristallines

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Diamante natural..... 76

Figura 2 - A ciranda(pintura) Pellizza da Volpedo e formação estrutura cristalina do dodecaedro..... 76

Figura 3 - Planos cinematográficos do filme Lola Montès (Max Ophüls) 76

Figura 4 - Espodumênio(mineral cristalino) 79

Figura 5 - Formação estrutura cristalina monoclínica..... 79

Figura 6 - A primeira bailarina(pintura) Edgar Degas..... 80

Figura 7 - Planos cinematográficos do filme A carruagem de ouro (Jean Renoir)..... 80

Figura 8 - Cristais de Granada..... 82

Figura 9 - Formação estrutura cristalina rombododecaedro..... 82

Figura 10- Monte Saint-Victoire(pintura) Paul Cézanne..... 82

Figura 11- Planos cinematográficos do filme Amarcord (Federico Fellini)..... 82

Figura 12- Diamante sintético..... 86

Figura 13- Formação estrutura de carbono diamante sintético..... 87

Figura 14- Marriage à la-mode:2. The Tête à Tête(pintura), William Hogarth..... 87

Figura 15- Planos cinematográficos Violência e Paixão (Luchino Visconti).... 87

Figura 16- Espato-de-islândia(nicol)..... 90

Figura 17- The hunters in the snow(pintura), Bruegel..... 90

Figura 18- Planos cinematográficos Tarkovski e Tarr..... 90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 10

1 **ÁGUA-MÃE: AS SÉRIES DIVERGENTES DE TEXTURAS/TENDÊNCIAS NAS IMAGENS CRISTALINAS EM DELEUZE**..... 13

1.1 **Estados cristalinos**..... 18

2 **O GRANDE CIRCUITO DAS IMAGENS CINEMATOGRÁFICAS: IMAGENS-LEMBRANÇA E IMAGENS-SONHO**..... 27

2.1 **Mecanismos de montagem e mostragem bergsoniana dos sonhos**..... 30

2.2 **Falso reconhecimento (dejá vú) e a montagem bergsoniana dos sonhos**..... 41

3 **O PEQUENO CIRCUITO DAS IMAGENS CINEMATOGRÁFICAS: TEXTURAS E TENDÊNCIAS NAS IMAGENS CRISTALINAS**..... 50

3.1 **Considerações sobre a dimensão inorgânica dos cristais de tempo**..... 50

3.2 **Texturas e tendências nas imagens cristalinas**..... 61

3.3 **Cartografia dos cristais de tempo**..... 76

3.3.1 Cristal perfeito..... 76

3.3.2 Cristal perfeito e sua "textura especular"..... 79

3.3.3 Cristal rachado..... 80

3.3.4 Cristal rachado e sua "textura aquosa"..... 82

3.3.5 O cristal alveolar/ princípio germinativo e sua "textura rizomática"..... 83

3.3.6 Cristal em decomposição e sua "textura sintética"..... 87

CONCLUSÃO..... 92

REFERÊNCIAS..... 96

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe-se a pesquisar o conceito de *imagem-cristal* em algumas manifestações de possíveis *tendências* e "texturas" permeáveis entre alguns planos cinematográficos no cinema, quadros pictóricos na pintura e nos sistemas de minerais cristalinos a partir da perspectiva pensada por Gilles Deleuze em [1]*Cinema II: a imagem-tempo* (2005). Deste modo, o filósofo apresenta o conceito de *imagem-cristal* no 4º capítulo denominado *Os cristais de tempo*. Trata-se de uma taxonomia das imagens cristalinas no cinema considerando o problema de distintas temporalidades abarcadas por essas imagens. Deleuze classifica os *cristais de tempo* diferenciando-os, são eles: *cristal perfeito, cristal rachado, cristal alveolar (princípio germinativo) e cristal em decomposição*. Este conceito de imagem cristalina já aparece no livro *O inconsciente maquínico* (1988) de Félix Guattari.

Portanto, trabalharei com as imagens dos artistas citados abaixo[2] de maneira conjugada no sentido de ampliar a compreensão do modo pelo qual o *plano* em suas múltiplas manifestações e *variações* podem expressar relações estéticas referentes às demais texturas. Desta maneira, considerando a taxonomia dos *cristais de tempo* feita por Deleuze no cinema, apresentarei uma cartografia das imagens cristalinas que expresse essas afinidades entre "texturas e *tendências* permeáveis" percebidas no cinema, na pintura e nos sistemas de minerais cristalinos científicos. Entende-se, neste sentido, que possivelmente ocorreriam permeabilidades entre o *plano de composição*[3] e suas *variedades estéticas*, o *plano de imanência* e suas *variações conceituais* e o *plano de referência* e suas *variáveis científicas*.

A metodologia adotada será pensar uma cartografia que apresente as possíveis relações expressas entre "texturas e *tendências* permeáveis" existentes entre arte, filosofia e ciência, evidenciadas por meio de quadros pictóricos, planos cinematográficos e nos sistemas dos minerais cristalinos já encontrados e classificados pela ciência, são eles: triclínico,

---

[1] DELEUZE, G. *Cinema 2: A imagem-tempo*; tradução Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. – São Paulo: Brasiliense, 2005. 338 p.

[2] Giuseppe Pelizza da Volpedo (1868-1907) e Max Ophüls (1902-1957), Edgar Degas (1834-1917) e Jean Renoir (1894-1979) Paul Cézanne (1839-1906) e Federico Fellini (1920- 1993), William Hogarth (1697-1764) e Luchino Visconti (1906-1976).

[3] DELEUZE, G. *O que é a filosofia ?/* Gilles Deleuze e Félix Guattari ; tradução de Bento Prado Jr. e Albero Alonso Muños. – Rio de Janeiro ; Edição. 34, 1992.

monoclínico, ortorrômbico, tetragonal, hexagonal, trigonal ou romboédrico e cúbico, entretanto, há *variações* nessas formações cristalinas.

De acordo com Walter Schumann, em seu livro *Guia dos minerais* (2008), esses sistemas cristalinos são elementares e suas formas cristalinas correspondem à formação interior dos seus cristais, deste modo, planos próprios a cada mineral em sua *singularidade* constitutiva vão gerando-se, sendo assim, um mesmo sistema cristalino pode ter *variações* em suas formas cristalinas. Por conseguinte, esta é a razão pela qual é tão difícil colocarmos uma geometria estática para os minerais, ou seja: as distintas *individuações* desses sistemas cristalinos vão se proliferando dentro de seu diagrama de forças para a totalidade de planos que formem uma imagem, consideram-se os devires e as diferentes *fases* que passam todas as formas minerais em seu movimento físico-dinâmico. Consequentemente, supõe-se que os *cristais de tempo* classificados por Deleuze passem, igualmente, por distintas *fases* em suas *séries divergentes* de imagens cristalinas que expressam-se no *cristal perfeito*, *cristal rachado*, *cristal alveolar (princípio germinativo)* e no *cristal em decomposição*. Portanto, é relevante lembrar que esta dinâmica de múltiplas *individuações* cristalinas e suas diferentes *fases* poderiam ocorrer tanto nos minerais cristalinos quanto nas imagens cristalinas. Diferença e repetição formam esses sistemas cristalinos. Sobre as formações cristalinas Walter Schumann nos diz:

> Cada mineral pode ter apenas formas geométricas bem definidas, de acordo com a formação interior dos seus cristais. Os peritos designam por cristal a combinação de planos própria de um mineral (por exemplo, cubos ou rombododecaedros) e por hábito a forma como esses cristais se agregam (por exemplo, em colunar, acicular). Os minerais sem forma interior determinada não têm cristais; são amorfos. Aos cristais da mesma espécie, combinados segundo determinadas leis, dá-se o nome de geminados, duplos, triplos, quádruplos ou múltiplos. Por vezes, é possível reconhecê-los pelos vértices salientes (Schumann, 2008, p. 9)

Neste sentido, quando Deleuze apresenta esses distintos *cristais de tempo* em suas diferentes *fases*, hipoteticamente, poderíamos sugerir que outros tipos de imagens cristalinas pudessem existir. Considerando a proliferação de minerais cristalinos em toda uma multiplicidade de *hábitos* dispostos nos diversos meios de onde esses seres emergem e se desenvolvem, possivelmente, se dimensionarmos esse pensamento para as imagens cristalinas, outros *cristais de tempo*, além da taxonomia proposta por Deleuze poderiam existir.

Na conclusão deste trabalho, proponho que uma "imagem-aiônica", talvez pudesse existir. O mineral cristalino que parece trazer esta qualidade é o espato-de-islândia, este possui uma estrutura prismática denominada tal como *prisma de Nicol*. Deste modo,

provavelmente no cinema de Andrei Tarkovski (1932-1986) e de Béla Tarr (1955) poderíamos estar diante de um tipo de "imagem-aiônica". Igualmente, selecionei um quadro do pintor Pieter Bruegel (1525-1569) onde parece haver uma possível ressonância de *tendência* e textura com o mineral cristalino espato-de-islândia. Na conclusão disponibilizei esta última cartografia com essas supostas intercessões.

1 ÁGUA-MÃE: AS SÉRIES DIVERGENTES DE TEXTURAS/TENDÊNCIAS NAS IMAGENS CRISTALINAS EM DELEUZE

Para começarmos a pensar os problemas referentes aos *cristais de tempo* expostos na obra de Gilles Deleuze, *Cinema 2: a imagem-tempo* (2005), é necessário para esta pesquisa trazer questões relativas à dinâmica de cronogêneses que envolve o tempo e as *divergentes direções* e individuações advindas deste *impulso vital* verificado por Bergson em sua obra, *A evolução criadora* (2010), nos distintos âmbitos em que a vida e suas forças vitais de criação emergem. Sendo assim, tratando-se da *imagem-cristal*, diferentes séries de *individuações* expressam-se em suas simultaneidades nas diferenciadas *fases* evidenciadas do *cristal perfeito* até o *cristal em decomposição* na taxonomia apresentada por Deleuze.

Desta maneira, este trabalho objetiva compor uma cartografia das imagens cristalinas cuja apresentação de relações de *tendências* que erigem-se da memória e "texturas" as quais desdobram-se da matéria compõem conjunções temporais em toda irreversibilidade[4] que

[4] Por *irreversibilidade* o que entendemos está de acordo com a dinâmica temporal defendida pelo cientista Ilya Prigogine em seu livro *As leis do caos* (2002), observemos esta passagem: "A vida seria 'menos fundamental' que a não vida? Já é muito que, como veremos na sequência desta exposição, hoje estejamos em condições de ligar a irreversibilidade não mais à nossa ignorância, mas à estrutura fundamental das leis da dinâmica clássica ou quântica, formuladas para os sistemas instáveis ou caóticos. Feynman descreve bem a imagem clássica do mundo, quando, em seu livro *A lei física*, compara a natureza a uma imensa partida de xadrez: cada movimento tomado isoladamente seria simples, e a complexidade, exatamente como a irreversibilidade, decorreria simplesmente dos numerosos elementos do jogo. Mas hoje é difícil aceitar essa imagem, pois já em nível elementar, como veremos, aparece o problema da instabilidade. Outro modo de tentar eliminar a irreversibilidade é reivindicar o princípio antrópico. É o que faz Stephen Hawking em seu livro já citado, *Uma breve história do tempo*, em que escreve: "Uma seta do tempo termodinâmico forte é... necessária para o agir da vida inteligente", e acrescenta um pouco mais adiante: "Para resumir, as leis da ciência não fazem distinção entre as direções do tempo, para a frente e para trás". Mas como conciliar essas duas afirmações? Se para que a vida inteligente possa florescer é necessária uma forte seta termodinâmica, é preciso que esta tenha uma contrapartida na nossa descrição do universo; deve, portanto, ser tão real como qualquer outro fenômeno físico. A partir do momento em que as leis da dinâmica tradicional, seja ela a dinâmica clássica, quântica ou relativista, não contêm a direção do tempo, torna-se, pois, necessário tentar reformulá-las. É bem verdade que a introdução da irreversibilidade nos obriga a reformulá-las, mas é também verdade que se trata evidentemente de um empreendimento bastante ambicioso. Lembro-me de uma pergunta que Heisenberg gostava de fazer: "Qual a diferença entre um pintor e um físico teórico?", e a resposta que gostava de dar era que o pintor abstrato queria ser o mais original possível, ao passo que um físico teórico deve sê-lo o "menos" possível. Aceito essa conclusão de Heisenberg, e se creio que seja preciso reformular as leis da dinâmica é porque não vejo outra maneira de fazer caber o tempo na descrição física do mundo. Ora, essa introdução do tempo no plano fundamental de descrição torna-se uma necessidade inelutável, depois do que aprendemos nas últimas décadas acerca do papel construtivo da irreversibilidade. Dissemos antes que o reaparecimento do paradoxo se devia a dois desenvolvimentos, ambos inesperados. O primeiro é a descoberta das estruturas de não equilíbrio, e o segundo está ligado à nova evolução da dinâmica clássica, que demonstra bem o caráter imprevisível do desenvolvimento da ciência. (Prigogine, 2002, p. 29-30-31)

participa da *duração*. Consequentemente, essas *diferenças de natureza* e de distintas tonalidades afetivas são expressas nos *cristais de tempo* no cinema por meio de seus *planos de composição* e, possivelmente, esses planos apresentariam ressonâncias com determinados quadros pictóricos e minerais cristalinos. Esta relação entre *tendências* relativas aos *planos de composição* cristalinos cinematográficos e pictóricos, já foi insinuada por Deleuze no cineasta Werner Herzog (1942) e nas pinturas de Caspar David Friedrich (1774-1840) em uma nota situada no quarto capítulo *Os cristais de tempo* do livro *Cinema 2: a imagem-tempo* (2005), observemos: "Sobre a aproximação das paisagens de Herzog com a pintura cristalina e visionária de Friedrich, cf. Alain Masson, 'La toile et l'ecran', in *Positif*, número 159." (Deleuze, 2005, p. 95). Neste horizonte, outras possíveis ligações diretas de *tendências* e "texturas" entre cinema, pintura e minerais cristalinos serão desenvolvidas nesta cartografia dos *cristais de tempo*.

É importante ressaltar que todo este trabalho parte de uma pintura denominada *A ciranda* (1907) do pintor italiano Giuseppe Pelizza da Volpedo (1868-1907) e de suas propriedades intrínsecas que me parecem cristalinas em razão da possível *tendência* e "textura" especulares observadas em seu *duplo imediato*:

> Diremos que a própria imagem atual tem uma virtual que a ela corresponde, como um duplo ou reflexo. Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há "coalescência" entre os dois. Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual. É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco da imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e captura. (Deleuze, 2005, p. 87-88)

Neste sentido, este quadro possivelmente já nos remeteria para uma coalescência temporal entre passado-presente e passado-futuro. Nesta ciranda apresentada pelo pintor Pelizza da Volpedo (1868-1907) o reencontro entre infância e velhice, vida e morte instaura uma dimensão de coexistência de distintos tempos, há uma vida que se encerra e uma que se inicia conjuntamente na inexorável imagem cristalina do tempo. O espelho e o germe promovem um constante movimento cujo equilíbrio das *variações* entre luz e sombra, vida e morte, atual e virtual faz-se presente através do intenso brilho que emanaria de uma *tendência* e "textura" especulares. Deste modo, profundas ressonâncias entre esta *tendência* e "textura" especulares presentes na *A ciranda* (1907) de Pelizza da Volpedo (1868-1907) são vistas no cosmo do circular picadeiro ou, talvez, uma espécie de carrossel giraria nos planos do filme *Lola Montès* (1955) de Max Ophüls (1902-1957). Dos múltiplos espelhos que compõem a atmosfera deste último filme despontam perfeitos polígonos que formam o *cristal perfeito* em

sua clausura, Deleuze nos indica esta dimensão especular atravessando "toda obra de Max Ophüls":

> O próprio circuito é uma troca: a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo. A troca é ainda mais ativa na mesma medida em que o circuito remete a um polígono de número crescente de lados: tal como um rosto refletido nas facetas de um anel, um ator visto dentro de uma infinidade de binóculos. Quando as imagens virtuais assim proliferam, o seu conjunto absorve toda a atualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem já não passa de uma virtualidade entre outras. (Deleuze, 2005, p. 89)

Percebe-se, por outro lado, que Simondon em seu conceito de *campo pré-individual* também constata um notável estado anterior à formação das diferentes dimensões físicas, biológicas, psíquicas, coletivas e técnicas que constituem as distintas fases do processo de *individuação*. Este estado de anterioridade em relação à formação da matéria já individuada é contínuo e abarcaria em suas qualidades, virtualidades manifestas em forças emergidas do devir cuja travessia do tempo já traria em seus *feixes* a mostragem de distintas *tendências* que erguem-se do *campo pré-individual* e atualizam-se em cada matéria em suas diversas dimensões existentes na vida. Para além das múltiplas dimensões onde a matéria se manifesta já conhecidas por nós, existem *individuações* metafísicas nos *cristais de tempo* que expressam-se de peculiares modos e qualidades na classificação de imagens feitas por Deleuze.

Desta maneira, Henri Bergson em, *A evolução criadora* (2010), Gilbert Hottois[5] em suas ponderações sobre a obra de Gilbert Simondon, *L'individuation phychique et collective* (1989) e Deleuze em *Cinema 2: a imagem-tempo* (2005), trabalham com perspectivas que, por ora, se encontram no que diz respeito as distintas *tendências* que cada *individuação* apresenta do *cristal perfeito* até o *cristal em decomposição* no campo das imagens cristalinas e, mais do que isto, a maneira pela qual as *texturas* que emergem da *imagem-cristal* revelam dobras físicas e metafísicas do tempo, paradoxos cuja mostragem direta das diversas *tendências* expressam-se nas diferentes *fases* das imagens cristalinas. Um conceito análogo aos *cristais de tempo* de Deleuze seriam as *imagens-mútuas* de Bachelard[6], sendo assim, uma das qualidades primordiais deste tipo de imagem é a coalescência do passado com o presente

[5] Hottois, na obra *Simondon et la philosophie de la "culture technique"* (1993), mais especificamente o primeiro capítulo: *Une philosophie de l'individuation* aborda os problemas das divergentes direções da *água-mãe*, assim como, desenvolve os problemas relativos à individuação, transdução e do pensamento transdutivo no processo de cristalização psíquica e da sincristalização transindividual e social. (Página 44 e 45).

[6] Conferir Bachelard, *A terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, capítulo X *Os cristais. O devaneio cristalino*. "(...) As gemas são as estrelas da terra. As estrelas são os diamantes do céu. Há uma terra no firmamento; há um céu dentro da terra (...)" (Bachelard, 2001, p. 230)

com o lado avesso irreversível do passado com o futuro, “superfícies paradoxais” cintilam-se na dinâmica do cristal.

Portanto, se, por exemplo, observarmos a formação de um mineral cristalino constataremos que sua emergência deriva de uma preciosa água denominada como *água-mãe*, em sua matéria mineral esta preciosa água abarca virtualidades do meio viabilizadas por uma *membrana* que irá promover uma vigorosa troca de *intensidades* impulsionada pela dinâmica de *metaestabilidade* com o meio, então, em consequência desse processo atualizam-se *séries divergentes* de cristais.

Esta operação de cristalização só é possível devido à *informação potencial* que esta água porta em seu *campo pré-individual* e também por todo complexo processo de *transdução* que é efetuado com os respectivos meios onde cada cristal se desenvolve. Sendo assim, distintas *individuações* encontram sua gênese sempre em uma *singularidade* expressa no contínuo processo de *individuação* de cada mineral cristalino, podemos notar como isto ocorre em uma materialidade nos distintos tipos de quartzos que vemos na natureza. Outra importante questão, com efeito, sobre os processos vitais que criam os minerais cristalinos é uma significativa operação que antecede à formação do cristal internamente na *água-mãe*, Simondon fala de um estado de *superfusão* ou *supersaturação* que precede à transformação do mineral cristalino. Esta informação nos é de imenso valor pelo fato de ser este processo de *superfusão* ou *supersaturação* que irá promover a mudança de *fases* ou o que Simondon chama de *defasagem*.

Todos esses processos físicos que envolvem os minerais cristalinos ocorrem em uma dimensão metafísica com as imagens cristalinas em Deleuze. Em razão disto, temos diferentes tipos de *imagens-cristal*, variadas *individuações* e *fases* cristalinas são expressas do *cristal perfeito* até o *cristal em decomposição*, distintas *transduções* da *duração* e do meio ocorrem nas imagens cristalinas, são verdadeiras metamorfoses do tempo. Sobre todos estes processos de *supersaturação*, intensas mudanças, diferentes *fases*, desvios, dobras e *divergentes direções* que compõem a *duração* em suas manifestações vitais, Bergson sugeri-nos na citação abaixo o modo pelo qual a *tendência* de divisão ou desvio é própria à vida e esta se conduz sempre no sentido de criar *direções divergentes* repartindo seus feixes em bifurcações, por isso, a natureza cria séries divergentes de uma mesma espécie, esta operação sempre ocorre no intuito de preservar a diferença: seja no campo dos minerais ou da espécie humana, entre outros campos vitais.

Vemos manifestações no mundo de diferentes *tendências* e *texturas*, expressões que atualizam-se na multiplicidade de matérias que estão localizadas em diversos meios, estas nos indicam que no *campo pré-individual* de onde advém a vida, muitas virtualidades e *informações potenciais* estão nessa instância larvar que é o estado anterior ao processo de individuação, com efeito, este *campo pré-individual* acompanha a matéria em seu constante processo de *individuação*. É possível observarmos este *centro de indeterminação* e incerteza na infância, onde ensaiamos muitos personagens que na verdade não passam de virtualidades. Contudo, depois de um tempo cada um de nós se individua de modo diferente, e todo aquele teatro de virtualidades que brincávamos quando erámos criança vai dirigindo-se para escolhas posteriores que podem se atualizar ou não. Sendo assim, Bergson em *A evolução criadora* (2010) nos deixa uma mensagem muito evidente: não podemos levar adiante conosco no percurso da vida todos esses personagens que criamos na infância, assim sendo, fazer uma escolha é necessário, não somente nós, seres humanos fazemos escolhas, esta é uma conduta própria à natureza entendida como *physis*, por isto temos minerais cristalinos e minerais não-cristalinos, pedras de distintas cores e qualidades que possuem características singulares, diferenciadas, como constatadas por Bergson no âmbito da vida orgânica:

> Mas as verdadeiras e profundas causas de divisão eram aquelas que a vida carregava em si. Pois a vida é tendência e a essência de uma tendência é desenvolver-se na forma de feixe, criando, pelo simples fato de seu crescimento, direções divergentes entre as quais seu elã irá repartir-se. É o que observamos em nós mesmos, na evolução dessa tendência especial que chamamos nosso caráter. Cada um de nós, deitando um lance de olhos retrospectivo sobre sua história, constará que sua personalidade de criança, ainda que indivisível, reunia nela pessoas diversas que podiam permanecer fundidas entre si porque estavam em estado nascente: essa indecisão cheia de promessas é mesmo um dos maiores charmes da infância. Mas as personalidades que se interpenetram tornam-se incompatíveis ao crescer e, como cada um de nós só vive uma única vida, por força tem de fazer uma escolha. Na verdade, escolhemos incessantemente e incessantemente também abandonamos muitas coisas. A estrada que percorremos no tempo é juncada pelos destroços de tudo que começávamos a ser, de tudo o que poderíamos ter-nos tornado. Mas a natureza, que dispõe de um número incalculável de vidas, não está adstrita a tais sacrifícios. Conserva as diversas tendências que bifurcam ao crescer. Cria, a partir delas, série divergentes de espécies que evoluem separadamente. (Bergson, 2010, p. 108-109)

Para demonstrar a ressonância existente entre os escritos de Henri Bergson e Gilbert Simondon sobre o processo de *supersaturação* que compõem a *água-mãe* e seu *apeiron*, e todas as divergentes direções que as virtualidades do *campo pré-individual* promovem em uma vida: seja ela mineral, vegetal ou animal, Simondon, pensando mais especificamente a formação do cristal, nos indica uma informação essencial em *L'individuatin phychique et collective* (1989):

> [7]Um cristal que, a partir de um germe muito pequeno, cresce e se espalha em todas as direções em sua água-mãe supersaturada fornece a imagem mais simples da operação transdutiva (...) A operação transductiva é uma individuação em andamento; ela pode, no domínio físico, se efetuar da maneira mais simples na forma de interação progressiva; mas ela pode, em domínios mais complexos, como os domínios de metastabilidade vital ou problemática psíquica, progredir com um não constantemente variável e se estender em um domínio de heterogeneidade; há transdução quando há atividade a partir de um centro de ser, estrutural e funcional, e estendendo-se em várias direções a partir deste centro (Hottois apud Simondon, 1993, p. 44-45, tradução própria)

Desta maneira, o constante estado de mudança que sofre um cristal o qual não para de desenvolver-se nos demonstra que a *supersaturação* da *água-mãe* e a *transdução* são os motores de todo este intenso processo evolutivo criador que sempre impulsiona o cristal para a próxima fase em diversas direções ou em dobras temporais descontínuas. Para não termos dúvida sobre esta constante metamorfose que o cristal contrai, Bergson nos diz em sua obra *A evolução criadora* (2010): "O próprio estado já é mudança".

Então, porventura, e se pensássemos todos esses processos descritos acima incorporados nas distintas *fases* que atravessam os *cristais de tempo* em suas manifestações metafísicas no cinema? Considerando, que o cinema e a tela que o propaga é um expositivo de captura de forças do tempo, poderíamos intuir que muitas outras imagens cristalinas além do *cristal perfeito, cristal rachado, cristal alveolar* e *cristal em decomposição* poderiam existir.

1.1 **Estados cristalinos**

O objetivo deste trabalho foi exatamente investigar na materialidade das imagens cristalinas pictóricas, cinematográfica e nos minerais cristalinos, *tendências* e "texturas" das quais a qualidade temporal que a cristaliza é a *lembrança do presente*[8] formando, neste modo temporal, genuínos *cristais de tempo* com distintas distensões. Deste modo, podemos supor que uma cartografia traria uma espécie de mapa cuja mostragem da diferença de

[7] Un cristal qui, à partir d'un germe très petit, grossit et s'etend selon toutes les directions dans son eau-mère sursaturée fournit l'image la plus simple de l'operation transductive (...) L'operation transductive est une individuation en progrès ; elle peut, dans le domaine physique, s'effectuer de la manière la plus simple sous forme d'interation progressive ; mais elle peut, en des domains plus complexe, comme les domains de métastabilité vitale ou de problématique phychique, advancer avec un pas constamment variable, et s'étendre dans une domaine d'hétérogénéité ; il y a transduction lorsqu'il y a activité partant d'un centre de l'être, structural et fonctionnel, et s'étendant en diverses directions à partir de ce centre (Hottois apud Simondon, 1993, página 44-45).

[8] Bergson desenvolve o conceito de *lembrança do presente* em sua obra *A energia espiritual* (2009) no quinto capítulo denominado *A lembrança do presente e o falso reconhecimento*

individuações, tendências e "texturas" do *cristal perfeito* até o *cristal em decomposição* pudessem ser pensadas em suas propriedades intrínsecas de *imagens-tempo* tal qual Deleuze organiza em sua obra, *Cinema 2: a imagem-tempo* (2005). Portanto, neste domínio do tempo em sua *duração* podemos começar a compreender a maneira pela qual um tipo de meio mais fechado ou mais aberto promoverá diferenciadas qualidades nos *cristais de tempo* segundo a permeabilidade da membrana.

É notória, por exemplo, a diferença de intensidade em termos de brilho, luz e sombra, da *textura* e da *tendência especular* que podemos perceber no *cristal perfeito* do diretor de cinema alemão Max Ophüls (1902-1957) e o que restou de seu filme *Lola Montès* (1955), em relação, ao cinema do diretor francês Jean Renoir e o tipo de cristal que Deleuze denomina como *cristal rachado*.

> Há porém, uma grande diferença entre os cristais de Renoir e os de Ophüls. Em Renoir o cristal nunca é puro e perfeito, ele tem uma falha, um ponto de fuga, um defeito. É sempre rachado. E é isso que a profundidade de campo manifesta: dentro do cristal não há simplesmente uma roda que se contrai em seu giro, mas alguma coisa vai fugir para o fundo, em profundidade, pelo terceiro lado, ou a terceira dimensão, pela rachadura (Deleuze, 2005, p. 106)

A *textura* e *tendência* que se apresentam no *cristal rachado* parece-me mais aquosa, líquida, e de maneira muito curiosa nos mostra quase sempre um plano cinematográfico rachado, uma diagonal[9], um verdadeiro plano repleto de *linhas de fuga*. Talvez esta observação fique mais evidente no filme *A carruagem de ouro* (1952) de Jean Renoir (1894-1979) onde a protagonista Camilla vivida pela atriz italiana Anna Magnani (1908-1973) sempre se vê em um descontínuo movimento de mudança.

Camilla que é a grande estrela da mambembe companhia de teatro de que faz parte se vê sempre em distintas fases, encontrando-se em diferentes lugares, amores e espetáculos. Devemos observar que neste filme, em muitos planos cinematográficos se acentua uma diagonal, uma verdadeira rachadura cuja aparição na cena nos faz perceber que algo naquele plano irá *supersaturar-se,* alguma modificação irá ocorrer: alguém irá embora, ou mesmo Camilla quando ela percebe uma *supersaturação* da ocasião ela mesma se retira do plano ou é retirada caindo já em outra *fase*.

Apesar da aparente aridez, é muito interessante relembrarmos deste filme em razão de toda sua história passar por uma *tendência aquosa* no sentido de Camilla deslizar, fluir no

[9] Deleuze e Guattari também trabalham o problema da diagonal tal qual um princípio de sistemas multilineares que se opõem ao sistema pontual, no volume 4 de Mil Platôs (2012), no subtítulo *Lembranças e devires, pontos e blocos* na página 99, observemos: "O que se opõe ao sistema pontual são sistemas lineares ou, antes, multilineares. Liberar a linha, liberar a diagonal: não há músico nem pintor que não tenham essa intenção. Elabora-se um sistema pontual ou uma representação didática, mas com o objetivo de fazê-los detonar, de fazer passar um abalo sísmico." (Deleuze/Guattari, 2012, p. 99)

devir e parecer-se com um pequeno riacho que fosse desviando das situações cuja vida lhe impõe. Lembremos que na última cena do filme ela entrega a carruagem de ouro para os aristocratas, desce pelas escadas e sai pela porta da frente, afinal o espetáculo não pode parar, o riacho precisa continuar seguindo até encontrar um rio maior no qual ele possa incorporar-se para continuar vivo, do contrário, ele secará e morrerá e é esta conduta vital e afirmativa que faz com que Camilla passe por diversas *fases* e continue sua vida, sobretudo, para ela que é atriz de uma companhia de teatro, sempre no filme há uma pergunta que retorna em sua diferença: "Onde começa a vida, onde termina o teatro?".

No entanto, no *cristal perfeito* de Max Ophüls (1902-1957) ainda de alguma forma, há uma clausura ou certa geometria espacializante do tempo em razão de sua *tendência* cosmológica: finita, centrada e fechada concedendo, desta maneira, um equilíbrio perfeito entre luz e sombra e um brilho típico de uma estrela tal qual Lola Montès. É muito importante compreendermos a razão pela qual ele é um *cristal perfeito*, sendo assim, embora os jorros bifurcantes do tempo se façam presentes já nessa primeira *fase* do cristal há ainda uma ordem geometrizante que emana de uma *tendência* e *textura especular*.

A *imagem bifacial* já traz o passado com presente, o que Deleuze denomina de um *duplo imediato*, a sombra e a luz em um equilíbrio quase isométrico entre as partes em *Lola Montès* (1955). Em consequência disso, Lola fica aprisionada em seu cosmo, que gira como uma "roda perfeita", uma ciranda do tempo entre o passado e o presente, entre a morte e a vida, sombra e luz, virtual e atual: uma imagem cristalina perfeita que em seu fundo, como nos lembra Deleuze, porta a morte e o abandono.

Neste sentido, se nos aprofundarmos nesta dimensão temporal cristalina veremos que a atriz sempre aparece em seu estado atual/presente revivendo as virtualidades de seu passado, a eterna *lembrança do presente* gira dentro cristal, percepção e lembrança coexistindo em um mesmo plano. Deste modo, talvez seja possível falar em uma cosmológica em *Lola Montès* (1955) no sentido pensado por Platão em sua obra *Timeu* (2011) e as qualidades que compõem um cosmo: finito, centrado e fechado para que alcance sua forma mais perfeita:

> Quando foram conjugados seis deste tipo, produziu oito ângulos sólidos, sendo cada um deles constituído pela harmonia de três ângulos planos rectos; a figura do corpo constituído foi a do cubo, que tem seis faces planas, quadrangulares e equilaterais (Hexaedro regular). Visto que havia ainda uma quinta combinação (Dodecaedro), o deus a utilizou-a para pintar animais no universo (55b-55c) (Platão, tradução Rodolfo Lopes, 2011, p.144)

Um diamante ou ouro cujo brilho expande-se em sua forma dodecaédrica com suas doze arestas que expressam o sistema cristalino cúbico. Sobre este aspecto do sistema cristalino cúbico observemos a definição do *Dicionário de Mineralogia e Gemologia* (2008):

> Sistema cristalino em que há três eixos cristalográficos de mesmo tamanho e mutuamente perpendiculares. 2. Diz-se dos minerais pertencentes ao sistema cúbico (diamante, ouro, granadas, prata, espinélios, sodalita etc.), caracterizados por isotropia térmica e óptica, e seus cristais. Sin. isométrico, monométrico. (Branco, 2008, p. 125)

Não seriam essas as propriedades intrínsecas que também comporiam o cosmo de Lola? Porventura, sabemos que a desordem é uma das qualidades primeiras inerentes ao tempo, como bem indicou Bergson em sua obra *A evolução criadora* (2010). Mesmo no *cristal perfeito* que consegue de algum modo organizar suas *variedades estéticas* em um *plano de composição* cuja distribuição dos seus elementos alcança uma perfeição geométrica e isométrica em termos de sombra e luz e também em termos metafísicos. Mesmo assim, vemos os índices das forças do tempo desordenando os termos nesse último filme com todas as potências que compõem o *fora*. Contudo, é quando muda-se de estado cristalino, ou avança-se para segunda *fase* dos *cristais de tempo* e encontramos o *cristal rachado* que podemos perceber como todo um cosmo já foi rachado e encontrou-se com os *caosmos*, de algum modo Deleuze nos indica essa dinâmica nos filmes do diretor francês Jean Renoir (1894-1979) onde há uma diagonal que precipita-se em sua rachadura.

Deste modo, nessa segunda *fase* as águas imemoriais do mundo escorrem e escapam do *cristal rachado*. Assim, a sensação que temos nos filmes de Jean Renoir (1894-1979) é que há sempre uma fuga em curso como bem indica Deleuze em seu livro *Cinema 2: a imagem-tempo* (2005). *Linhas de fuga* constantes, *direções divergentes*, desencontros, traições, tal como podemos ver em *A regra do jogo* (1939), sendo assim, a desordem manifesta-se de modo mais fluído nesta *fase* dos *cristais de tempo*, com efeito, esta é uma força que se faz presente em todos os campos vitais e também em todos os *estados cristalinos* do *cristal perfeito* até o *cristal em decomposição*, embora a intensidade da desordem seja distinta em cada *fase* das imagens cristalinas, Bergson nos diz: “Surgiria assim o problema de saber como é que a ordem se impõe à desordem, a forma à matéria (...)“ (Bergson, 2010, página 245).

De acordo com Bergson, a ordem seria uma ilusão, afinal a desordem é constitutiva dos processos que impulsionam a evolução criadora em *divergentes direções*, o que é possível ver nas *séries divergentes* que a natureza cria. Com os cristais físicos e as imagens cristalinas metafísicas esta dinâmica de desordem também parece promover a aparição de distintos *cristais de tempo* em uma simultaneidade como bem afirmou Deleuze, e se formos um pouco mais além, perceberemos que outras imagens cristalinas além da taxonomia feita por Deleuze poderiam existir, se observamos, por exemplo, os distintos tipos de quartzos que temos na

natureza, em termos de uma manifestação física, poderíamos também pensá-las em suas manifestações metafísicas.

Assim, se observamos nos *cristais de tempo* notaremos que a partir do *cristal rachado* a intensidade da desordem parece ser maior, o movimento molecular das partes fica um pouco mais caótico em relação à primeira fase expressa no *cristal perfeito*. Sobre isso Deleuze nos apresenta em sua obra supracitada um panorama de algumas diferenças existentes entre o *cristal perfeito* e *cristal rachado*. Enquanto em Max Ophüls (1902-1957) haveria uma "roda perfeita em seu giro", em Jean Renoir (1894-1979) há uma fenda aberta, uma diagonal que desponta das *linhas de fuga* de onde os seus personagens sempre aparecem fugindo tentando escapar, águas correntes, talvez seja isto que vejamos no filme *A filha da água* (1924), a protagonista segue pela vida meio que por acaso, em um constante movimento de devir, tal como um rio que encontra percalços no caminho, mas tem constância.

Neste estado cristalino do *cristal rachado* já houve uma *supersaturação* em relação à sua *fase* anterior manifesta no *cristal perfeito* onde ainda havia certa clausura em sua perspectiva cosmológica: finita, centrada e fechada, tal como podemos ver também em *Carta de uma desconhecida* (1948) e em *Lola Montès* (1955). Nesses dois filmes do diretor Max Ophüls (1902-1957) as protagonistas ficam presas dentro do cristal: no primeiro filme, respectivamente, há a morte que a aguarda e no segundo o abandono da atriz Lola Montès é o fiel companheiro de sua beleza perfeita.

Neste sentido, para que o *cristal perfeito* tenha tamanho brilho há todo um cosmo que contrasta em suas *variações* perfeitas de luz e sombra, um giro de um carrossel, uma ciranda do tempo parece embalar a atmosfera metafísica desses últimos dois filmes citados de Max Ophüls (1902-1957) encerrando a vida das personagens em uma contínua coexistência do passado com o presente cristalizado em uma eterna *lembrança do presente*. Exatamente desta *tendência* e "textura" especulares exprime-se uma *imagem-cristal* perfeita, na contração do giro da roda há um movimento perfeito que equilibra luz e sombra em sua perfeita manifestação especular, embora o por vir aqui seja minado para que haja uma perfeição.

Em seguida, quando se passa para o *cristal rachado* de Jean Renoir (1894-1979), por ter ocorrido uma cesura neste mundo que antes era fechado tudo parece fluir em seu movimento de caos: comédia e drama podem coexistir sem nenhuma contrariedade em razão de estarmos aqui em um *estado cristalino* que possui um meio mais aberto em razão da rachadura, tal como podemos ver em *A regra do jogo* (1939) e *A filha da água* (1924): os desencontros e as perdas fazem parte das propriedades características do *cristal rachado*, ele

já suporta o desordenado movimento de mundo e desdobra sua *tendência aquosa* no fluir das contrariedades que abarcam a vida, no regime do tempo não há como manter tudo à disposição de nada nem de ninguém, algo sempre fica para trás para continuar o seu fluxo, um movimento de renovação próprio ao devir, racha-se o cristal e assim entra-se no movimento de mundo que é puro tempo, dimensão temporal que manifesta o irreversível como uma das qualidades primeiras do tempo.

Em vista disso, o *princípio vital* expressa atos indivisíveis na natureza, coexistências de distintos *feixes* cuja composição expressa-se em nosso mundo, muito diferente da ordem física tradicional que antecipa-se em sua preocupação em classificar o ato divisível que organiza este campo de *variáveis científicas* em determinado espaço, por exemplo, nas leis físicas de Aristóteles à Galileu, Kepler, mais tarde em Descartes e mesmo no positivismo progressivo de Darwin, ainda teremos em vigor uma lógica científica espacializante devido as referências fixas constituírem premissas básicas na esfera deste pensamento:

> Não obstante, os antigos não hesitaram em colocar todos os gêneros no mesmo nível, em atribuir-lhes a mesma existência absoluta. Tornando-se assim a realidade um sistema de gêneros, a generalidade das leis deveria ser reduzida à generalidade dos gêneros (isto é, em suma, à generalidade expressiva da ordem vital). A esse respeito, seria interessante comparar a teoria aristotélica da queda dos corpos com a explicação dada por Galileu. Aristóteles preocupa-se unicamente com os conceitos de "alto" e "baixo", de "lugar próprio" e de lugar emprestado, de "movimento natural" e de "movimento forçado": a lei física em virtude da qual a pedra cai significa para ele que a pedra volta do "lugar natural" de todas as pedras, isto é, a terra. Aos seus olhos, a pedra não é inteiramente pedra enquanto não se acha no seu lugar normal; ao cair nesse lugar tem em vista completar-se como um ser vivo que cresce, e realizar assim plenamente a essência do gênero pedra. Se essa concepção da lei física fosse exata, a lei já não seria uma simples relação estabelecida pelo espírito, a subdivisão da matéria em corpos já não seria mais relativa à nossa faculdade de perceber: todos os corpos teriam a mesma individualidade dos corpos vivos, e as leis do universo físico exprimiriam relações de parentesco real entre gêneros reais. Sabemos qual a física que saiu daí e como, por ter acreditado na possibilidade de uma ciência uma e definitiva, englobando a totalidade do real e coincidindo com o absoluto, os antigos ficaram reduzidos, de fato, a uma tradução mais ou menos grosseira do físico em vital. Mas a mesma confusão reaparece entre os modernos, com a diferença de que a relação entre os dois termos é invertida, e em vez de as leis serem reduzidas aos gêneros, são os gêneros que são reduzidos às leis, e a ciência, uma vez mais suposta una, torna-se toda ela relativa, em vez de, como pretendiam os antigos, toda ela coincidir com o absoluto. O eclipse do problema dos gêneros na filosofia moderna é um fato notável. A nossa teoria do conhecimento incide quase exclusivamente sobre o problema das leis: os gêneros deverão achar a maneira de se pôr de acordo com as leis, pouco importa como. A razão disso é que a nossa filosofia tem como ponto de partida as grandes descobertas astronômicas e físicas dos tempos modernos. As leis de Kepler e de Galileu permaneceram, para ela, o tipo ideal e único de todo conhecimento. Ora, uma lei é relação entre coisas ou entre fatos. Mais precisamente, uma lei de forma matemática exprime que uma certa grandeza é função de uma ou de diversas outras variações, convenientemente escolhidas. Ora, na escolha das grandezas variáveis, na repartição da natureza em objetos e em fatos, já existe algo contingente e convencional. (Bergson, 2010, p. 250-251-252)

Segundo Bergson, podemos supor, deste modo, que de um lado temos o *impulso vital* e em oposição teríamos à ideia de progressão. Se considerarmos a face acidental que o *princípio vital* mostra diante da conhecida face da repetição invocada pela ordem física tradicional, perceberemos as diferentes perspectivas científicas mostradas nesses dois âmbitos supracitados. No campo do *impulso vital* há evidentes processos temporais regidos por uma irreversibilidade sub-atômica, enquanto na ordem física tradicional ainda temos uma dimensão reversível referente ao tempo: o tempo como átomo reversível, divisível, átomo democritiano. Mundo em que a terra está no centro do universo, há toda uma referência de subjetividade sustentada por uma ideia de sujeito e objeto. Nesta lógica, ainda estamos separados do mundo, há um princípio de transcendência que nos divide: nós e o mundo.

Por outro lado, na ordem vital já admite-se uma coexistência entre nós e o mundo, nesta dimensão temporal não estamos separados, muito menos em um contínuo processo de progressão, antes, as *séries divergentes* que vão se criando em seus infinitos desvios e bifurcações expressos nas *direções divergentes* das forças da criação mostram-nos uma espécie de dinâmica de refração infinita dos feixes, é o que aconteceria com os processos vitais:

> Há, todavia, entre os dois casos a diferença de as sucessivas tiragens serem idênticas, idênticos também os exemplares simultâneos da mesma tiragem, ao passo que nem nos diversos pontos do espaço, nem nos diversos momentos do tempo, os representantes da mesma espécie se assemelham inteiramente. A hereditariedade não transmite apenas os caracteres; transmite também o impulso graças ao qual os caracteres se modificam, e esse impulso é a própria vitalidade. Por isso dizemos que a repetição na qual se baseiam as nossas generalizações é essencial na ordem física e acidental na ordem vital. Aquela é uma ordem "automática"; esta é, não direi uma ordem voluntária, mas análoga à ordem "querida". (Bergson, 2009, p. 254)

A *tendência*, neste âmbito da ordem vital, é manifesta na dimensão da memória e a *textura* alcançaria sua expressão na matéria: matéria e memória influenciadas pelas *superfícies lisas e estriadas* do *plano de imanência*, turbilhões de *variedades* e jorros de passado-futuro esculpem os *planos de composição* das imagens cristalinas, metamorfoses do tempo e suas *lembranças do presente* são manifestas nos *cristais de tempo* cujo *impulso vital* modifica e defasa, mas mantém os traços de um quadro de outrora.

No regime do tempo não é possível reencontrar-se consigo, senão, em uma cisão do passado-futuro que se une em um plano: o mesmo jovem encontra-se consigo velho, nesta *despersonalização* que faz com que o tempo nos ultrapasse: a infância e a velhice são manifestações irreversíveis de uma mesma vida, desdobramentos da matéria e da memória, metamorfoses de *tendência* e de "textura", coalescências de forças que promovem modificações das formas viventes dentro da *duração*.

Possivelmente, no tempo cristalino todos os mundos poderiam coexistir, mas nesta taxonomia há distintas distensões, modulações, intensidades em cada fase do c*ristal perfeito* até o *cristal em decomposição*. Em sua primeira fase o *cristal perfeito* poderia ser tal qual um átomo democritiano, mais sólido em suas *tendências* e "texturas", luz e sombra bem demarcadas para do atual emergirem virtualidades, os múltiplos espelhos de *Lola Montès* (1955) e *Madame De* (1953), mas que quase sempre inicia-se de um *atual* quase atômico como podemos ver em ambos filmes, há toda uma cosmológica que ainda centra-se em alguém ou em algo, embora deste *atual* já insinuam-se múltiplas virtualidades que poderiam ser demonstradas no infinito jogo de espelhos que compõem os *planos de composição* nesses filmes referidos de Max Ophüls (1902-1957), realidade como *specullum*.

Na fase seguinte, na rachadura do cristal há maior intensidade do movimento caótico das *variedades* em razão de aqui estarmos em um meio mais aberto, isto em relação ao *cristal perfeito* que estava em um meio mais fechado. Talvez, por meio dessas observações pudéssemos sublinhar diferenças de brilho, variações de luz e sombra, cintilações, entre outras distintas propriedades específicas ao meio mais fechado ou mais aberto.

Se pensarmos o *cristal rachado* tal qual um átomo que rachou-se por causa de uma cesura empreendida pelas forças do tempo, outras *diferenças de natureza* expressariam-se no movimento das moléculas, ou seja, as *variedades* ganham mais liberdade e, consequentemente, maior intensidade de caos, o átomo aqui não seria tão encerrado em si mesmo, tal qual na primeira fase do *cristal perfeito* cuja analogia feita foi com o átomo democritiano. Na segunda fase do *cristal rachado*, talvez pudéssemos fazer uma analogia com o átomo lucreciano e suas turbulências que escoam de uma rachadura, temos uma erupção de forças que entram por meio desta cesura, desordenando mais o ritmo e o motivo das interações: comédia e drama coexistem da vertical com a horizontal acentuasse a diagonal, as moléculas já sofrem, de algum modo, com as forças e as modificações promovidas pelo *dehors*, são verdadeiras correntezas moleculares.

Portanto, nesta cartografia das imagens cristalinas guiada pelas *tendências* e *texturas* que emergem dos diferentes *cristais de tempo*, prefigura-se, desta maneira, que as propriedades do *cristal perfeito*, possivelmente, possuem ressonâncias com as características do átomo democritiano, já o *cristal rachado* pela maior abertura original de seu meio parece ressoar com a concepção de átomo de Lucrécio, onde as forças *do fora* promovem interações e movimentos mais turbulentos, além de nesta segunda *fase* o movimento subatômico ser mais intenso do que na primeira *fase*.

Talvez, a partir do *cristal germe* como podemos ver em Federico Fellini (1920-1993), Deleuze nos mostra de maneira evidente que neste *estado cristalino* há toda uma proliferação germinal nas *variedades estéticas* desses *planos de composição*: da multiplicidade de realidades que emergem de *Roma di Fellini* (1972), o *princípio alveolar* de Roma, moléculas subatômicas se entrelaçam, conversas, bares, brigas, noites e as camadas arqueológicas de Roma são mostradas, uma realidade germinativa se propaga também nos ventos que começam em *Amarcord* (1973) e é exatamente na primavera que começa este filme de Fellini (1920-1993), realidade que germina e poliniza a vida: *princípio vital* no qual permite nos quadros e planos de Fellini (1920-1993) coexistência de mundos: morte e vida, velhice e infância, uma verdadeira dimensão de circo é dada a vida comum, nos trazendo uma atmosfera de sonho tal qual podemos ver em *8 e meio* (1963).

Na planície horizontal e rizomática que possivelmente seria uma *tendência* e "textura" em Fellini (1920-1993), brota o realismo no plano dos afetos e das cores, a expressão de uma terra viva, *esquizosfera* fertilizada/fertilizante rizomaticamente. Expressam-se nessas explosões de *variedades estéticas* vistas em Fellini (1920-1993) a vontade da terra manifestando-se nos desejos e sonhos humanos. As tristezas de Cabíria, são as tristezas do mundo, não são apenas tristezas pessoais, é uma expressão dos afetos do mundo que ela sente quando chora e sorri ao mesmo tempo. O rosto de Cabíria porta alegrias e tristezas, promessas de felicidade e as misérias do mundo, então, em grande medida o rosto de Cabíria é um "rosto-mundo". Este expressa *tendências* e *texturas* da vida que seguem desdobrando-se, germinado assim como um *rizoma* que emaranha-se nas planícies da terra por pura *tendência*.

Se prosseguirmos para o *cristal em decomposição* do cineasta Luchino Visconti (1906-1976) veremos que o "excesso de beleza" é uma característica primordial que desponta dos planos e quadros onde Visconti nos convida a ver o mundo dos aristocratas, assim como, a rápida degradação que ocorre neste mundo fechado. Provavelmente, neste isolado mundo dos ricos, poderíamos sugerir "núcleos sintéticos" emergindo dos *planos de composição*, afinal, este mundo mostrado por Visconti (1906-1976) não é o mundo dos seres humanos comuns, é um mundo à parte, com características sintéticas. Se relembrarmos de *Morte em Veneza* (1971) vislumbraremos o modo pelo qual a cidade-cristal corrói-se com incrível rapidez na cólera que a consumiu. O horizonte entrópico, neste *estado cristalino*, apodera-se do "núcleo sintético" que forma o mundo dos aristocratas e a dimensão do *tarde demais* aparece em toda sua força, tal como podemos ver em *Ludwig* (1972), *O leopardo* (1963) e em

Violência e Paixão (1974). Hipoteticamente, poderíamos dizer que desses "núcleos sintéticos" de Visconti (1906-1976) erigem-se *tendências* e "texturas" sintéticas.

Existem algumas conjunções de forças e sentidos que atravessam esta cartografia das imagens cristalinas, são elas: *tendências* sendo pensadas no âmbito da memória, "texturas" no âmbito da matéria, consequentemente, uma dinâmica de irreversibilidade temporal e coalescência regeria tais processos expressos nas diferentes *individuações* manifestas na taxonomia das *séries divergentes* de imagens cristalinas demonstradas em Deleuze.

2 O GRANDE CIRCUITO DAS IMAGENS CINEMATOGRÁFICAS: IMAGENS-LEMBRANÇA E IMAGENS-SONHO.

Em sua obra, *Cinema 2: a imagem-tempo",* (2005) Gilles Deleuze dimensiona no terceiro capítulo *Da lembrança aos sonhos – terceiro comentário a Bergson* o grande circuito das imagens cinematográficas onde manifestam-se as *imagens-lembrança* e *imagens-sonho*. Deste modo, para pensarmos essas imagens poderíamos recorrer ao cone invertido bergsoniano e todas as temporalidades que ele abarca desde de sua extremidade mais larga composta pelas *imagens-lembrança* e *imagens-sonho* até a outra ponta, expressão das *pontas de presente* e do pequeno circuito das imagens cinematográficas de onde emergem os *cristais de tempo*.

Mediante a imagem do cone invertido bergsoniano é possível pensar a maneira pela qual na extremidade mais larga do cone, as *imagens-lembrança* e *imagem-sonho* estão em um circuito onde há um prolongamento da percepção sensório-motora, um afrouxamento, um relaxamento, desta maneira, os *intervalos* expressam-se nas imagens tais como verdadeiros abismos da memória.

Se nos lembrarmos do célebre filme de Marcel Carné (1906-1996) *Trágico Amanhecer* (1940), o ator Jean Gabin (1904-1976) vive um personagem de um operário que dentro do quarto de uma pensão ele rememora sua trágica história de uma paixão que o levou a matar um homem. É interessante observar que logo na primeira cena quando Jean Gabin (1904-1976) começa a nos contar sua história, e esta é uma característica da *imagem-lembrança*, uma história que será contada por alguém sobre algo que ocorreu em uma dimensão passada: a imagem atual do protagonista Jean Gabin (1904-1976) se funde com as virtualidades do passado, no caso, seria o lugar onde ele conheceu a jovem moça, o local cujo começo de toda

aquela história iniciou-se. Para que o jovem operário acesse essas virtualidades sua percepção sensório-motora é distendida de modo que ele mergulhe no grande circuito das imagens cinematográficas e ele realmente submerge nas profundas águas da memória com os seus torrenciais *lençóis de passado*.

No quarto de uma pensão o jovem rapaz se tranca para lembrar como foi parar naquela complicada situação. Se nos recordarmos, muita das vezes que ele tenta lembrar parece ocorrer em sua memória um movimento duplo cuja qualidade é bifurcante, divergente no sentido de que há conjuntamente uma dinâmica de captura e liberação, são as *conjunções disjuntivas* que vigoram no grande circuito das imagens cinematográficas. Sendo assim, lembra-se sempre de algo, jamais de tudo. Talvez, nos lembremos das ocasiões que marquem nossos corpos e nossa memória, desdobramentos de *tendências* e "texturas", entendendo que a matéria é um memorial vivo diante do imemorial que é a *duração*.

Sobre o problema da lembrança e do sonho há muitas questões que são trabalhadas na obra de Henri Bergson, *A energia espiritual* (2009), [10] em sua conferência realizada no Institut General Psychologique, no ano de 1901 sobre os sonhos. Mais especificamente, localizada no capítulo *IV. O sonho.*

Bergson dimensiona os sonhos em seus aspectos: psicológicos, fisiológicos e metafísicos. Tanto os fisiologistas quanto os psicólogos estão de acordo sobre uma "poeira luminosa", "espectros oculares", "fosfenos": "Essas manchas se dilatam e se contraem, mudam de forma e de tom, sobrepõem-se umas às outras. A mudança pode ser lenta e gradual. Às vezes se efetua com extrema rapidez." (Bergson, 2009, p. 86).

Desta maneira, nossa matéria e nossa memória seriam provocadas por causas internas e externas na produção dos sonhos, o sentido que seria o mais marcante para o sonhador, segundo Bergson, seria a visão, ela promoveria "sensações visuais" ligadas ao mundo interior/orgânico e ao mundo exterior/físico. Bergson cita o exemplo da vela e do fogo. Se por acaso durmo à luz de velas, a sensação que esta pequena fogueira me acomete pode acordar uma lembrança e produzir uma *imagem-sonho*. Em toda lembrança precipita-se um lampejo de nosso passado cuja integralidade habita na memória que é o tempo. Bergson acredita que todos os fatos de nossa vida estão ali guardados em uma zona de virtualidades que enseja atualizar-se, afinal as lembranças são pedaços vivos do tempo que nos constitui e a todo o momento tanto na vigília ou no sonho reclamam sua existência. Bergson cita um belo exemplo de sonho promovido pela luz da lua, observemos:

[10] Bergson, Henri. *A energia espiritual*; tradução Rosemary Costhek Abílio. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009. – (Biblioteca do pensamento moderno)

> Krauss conta que uma noite, acordando, viu que ainda estendia os braços para o que em seu sonho fora uma jovem e agora não era mais que a lua, cujos raios lhe chegavam em cheio. Esse caso não é o único; parece que o luar acariciando os olhos daquele que dorme, tem o poder de fazer surgirem essas aparições virginais. Acaso não seria o que expressa a fábula de Endimião – o pastor adormecido para sempre, a quem a deusa Selena (ou seja a lua) ama profundamente? (Bergson, 2009, p. 88)

Nesta dimensão onírica temos também outras expressões que poderiam influenciar a produção dos sonhos: o sentido de audição. De acordo com Bergson, continuamos a ouvir alguns ruídos no estado de dormente. Na página 88 ele nos diz que a chuva, o estalar de um móvel, o vento entre outros sons, na dinâmica do sonho poderiam ser convertidos em conversas, gritos. Contudo, ele nos alerta: "Mas os sons têm um papel muito menor que as formas e as cores na maioria dos sonhos (...)" (Bergson, 2009, página 89). A razão pela qual Bergson acredita que as sensações visuais são predominantes no sonho em relação aos sons é esta: "Quando não lhe fornecem o material sonoro, ele tem dificuldade de fabricar sonoridade (...)" (Bergson, 2009, p. 89). Deste modo, sobrelevam-se às sensações visuais, embora sons também possam sobreporem-se nos distintos planos da montagem bergsoniana dos sonhos. Ainda, o sentido do tato "intervém tanto quanto a audição".

Bergson concede uma atenção especial ao que ele denomina de "sensações de tato interior". Ou seja, como nossas afecções podem também produzir sensações visuais expressas nas *imagens-sonho*. Bergson fala, por exemplo, de enfermidades tais como: laringite e amidalites. Sendo assim, nosso corpo por meio das sensações/afecções de dor ou de prazer pode-se lembrar de ocasiões vividas e criar imagens que têm como qualidade primeira as sensações visuais preservadas em nossa memória, no caso, das afecções há toda uma dimensão fisiológica que tem forte influência na produção das *imagens-sonho*, observemos:

> (...) filósofos como Schopenhauer afirmam que o sonho traduz para a consciência estimulações provenientes do sistema nervoso simpático; que psicólogos como Scherner atribuíam a cada órgão o poder de provocar sonhos específicos que o representariam simbolicamente; e, por fim, que médicos como Artigues tenham escrito tratados sobre o "valor semiológico" do sonho, sobre a maneira de utilizá-lo para o diagnóstico das doenças (...) (Bergson, 2009, p. 91)

Portanto, muitos âmbitos do sonho são abordados por Bergson em seus aspectos psicológicos, fisiológicos e metafísicos, embora ele não empreenda uma cesura muito profunda entre o estado de vigília e o sonho. É como se houvesse uma contiguidade em ambos estados. Contudo, há evidente *diferença de natureza*[11] e *diferença de grau* entre esses dois estados, é certo que não estamos falando da mesma dimensão quando falamos da vida em

[11] Conferir Henri Bergson em *Os dados imediatos da consciência*. Presses Universitaires de France ; tradução de João da Silva Gama, 1927. A este respeito observar a distinção entre os dois tipos de multiplicidades. Ver também *Bergsonismo*/Gilles Deleuze; tradução de Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Ed. 34, 1999. 144 p. (Coleção TRANS)

vigília e da vida do dormente, enquanto na primeira vivemos em um mundo objetivamente comum: o mundo da ação repleto de *imagens-movimento*, na segunda dimensão mergulhamos em um mundo somente nosso, um mundo realmente particular nas singularidades que cada sonhador guarda em sua memória. Desta maneira, as potências do tempo aqui já se libertaram do movimento trazendo outro âmbito de nossa existência e conjuntamente outro âmbito de imagens, nesta dimensão já temos a *imagem-tempo*.

Há certa solidão forçada que o dormir nos impõem, afinal, nesta última dimensão do sonho não há querer, talvez por isso as aberrâncias dos sonhos nos provoquem tanto espanto. Desta maneira, Bergson diferencia esses dois âmbitos da vida implicando ao estado de vigília um tipo de tensão, enquanto no sonho amplia-se a extensão, observemos:

> Não se pode dizer que nossa percepção se restrinja quando dormimos; ao contrário, ela amplia, pelo menos em certas direções, seu campo de operação. É bem verdade que perde em tensão o que ganha em extensão. Praticamente tudo o que traz é difuso e confuso. Ainda assim, é com sensação real que fabricamos sonho. (Bergson, 2009, p. 92)

2.1 **Mecanismos de montagem e mostragem bergsoniana dos sonhos**

Neste capítulo *IV. O sonho* do livro *A energia espiritual* (2009), Bergson nos descreve o procedimento e os mecanismos pelos quais os sonhos são fabricados. É interessante que nesta parte da conferência ele fala de um "primeiro plano" onde "manchas coloridas que movem-se com os olhos fechados". Em seguida, quais seriam as formas que sairiam dessas "manchas coloridas", qual seria o ponto de encontro entre os movimentos internos/orgânicos do corpo e as expressões externas/físicas ao corpo tais como: cores e sons?

De acordo com Bergson, esta qualidade de permeabilidade expressa na *imagem-sonho* seria própria à lembrança via sensações reais. A lembrança é quem mostra o seu rosto nas águas passadas que compõem o sonho. É a lembrança que também sobrevoa o nosso estado de vigília, embora seja, neste último caso, orientada para ação, de outro modo, com efeito, a lembrança se atualizará nos sonhos, em razão deste último circuito ser mais afrouxado e relaxado nos infinitos e distintos âmbitos da percepção.

Desta maneira, os sonhos promovidos pelas sensações reais invocam lembranças que coexistem na memória, deste modo, este acontecimento pode nos conduzir para abismos reais de nossa memória, feixes dos parques de nossa infância despertam em músicas de ciranda que

tocam em algumas tardes calmas que o sono nos toma, ciranda do tempo: verdadeiros lampejos do passado que reivindicam à sua existência, como almas que não podem ser esquecidas e, assim, passamos a perceber que na *duração* todas as coisas coexistem independentes de nosso querer, isto é o que uma *imagem-sonho* também nos apresenta: "(...) Qual é a forma a que imprimirá sua decisão na indecisão da matéria? - Essa forma é a lembrança (...)".

Portanto, em determinado ponto da conferência feita sobre os sonhos Bergson inicia uma descrição substantiva do procedimento pelo qual os sonhos são fabricados, observemos:

> Quanto ao sonho em si, praticamente não é mais que uma ressurreição do passado. Mas é um passado que podemos não reconhecer. Frequentemente se trata de um detalhe esquecido, de uma lembrança que parecia abolida e na verdade se dissimulava nas profundezas da memória. Também com frequência a imagem evocada é a de um objeto ou de um fato percebido distraidamente, quase inconscientemente, durante a vigília. Sobretudo, há fragmentos de lembranças quebradas que a memória recolhe aqui e ali e apresenta à consciência do dormente sob uma forma incoerente. Diante dessa montagem desprovida de sentido, a inteligência (que continua a raciocinar, não importa o que tenham dito) procura um significado: atribui a incoerência a lacunas que preenche evocando outras lembranças, as quais, frequentemente se apresentando também em desordem, geram por sua vez uma explicação nova, e assim, por diante, indefinidamente (Bergson, 2009, p. 93-94)

Deste modo, temos na dimensão dos sonhos um mundo que se organiza na desordem dos fantasmas que o compõem, pelas sensações que tomam nossos corpos lembramos o que reconhecemos em nossa vida em vigília e também do que não reconhecemos nela, dos "objetos de nossa distração" cujas aparições são reivindicadas nos sonhos, é como se fossem pequeninas constelações que também querem ser vistas, apreciadas e que brilham entre outras no céu noturno, no imenso e infinito plano de luz que compõem a nossa vida.

O estado de dormente nos mostra um panorama real do caos através das *imagens-sonho* em sua legítima desordem que é sua qualidade mais real, fazendo o que Bergson intitula na página 95 de "dança macabra". Os feixes do plano de luz que compõem nossos sonhos são metamórficos em razão de incorporarem todos fragmentos de um passado em velocidades infinitesimais de modo que o sonhador possa parado em sua cama de noite ir à China e "retornar" em segundos, o que nos mostra que o sonho expressa toda uma coexistência que vive para além de uma ordem cronológica de tempo.

Sendo assim, um real estado de indecisão perpetua-se nos sonhos, neste circuito o *plano de imanência* atravessaria nossas lembranças pelas sensações que nos conduzem nesta dança do caos, causando uma verdadeira desordem em nossos enquadramentos perceptivos convencionais, deformando e esculpindo *planos de composição* aberrantes promovidos pelas permeabilidades de expressões internas/orgânicas e externas/físicas ao corpo. Assim,

expurgam-se por meio das sensações visuais e da caótica relação existente entre matéria e memória *imagens-sonho*.

> Pois bem, entre as lembranças-fantasmas que aspiram a um lastro de cor, de sonoridade, de materialidade, enfim, as únicas bem-sucedidas serão as que puderem assimilar a poeira colorida que vejo, os ruídos externos e internos que ouço etc e o que, além disso, se harmonizarem com o estado afetivo geral que minhas impressões orgânicas compõem. Quando se operar essa função entre a lembrança e a sensação, terei um sonho. (Bergson, 2009, p. 96)

Muitas são as intensidades que compõem um sonho, muitas gamas de cores expressam essas distintas intensidades, distintas lembranças que as sensações reais nos causam, ressurgimentos de fragmentos de nossa memória movimentam-se entre a sensação orgânica e aquelas "manchas coloridas' que Bergson relatou no primeiro plano dos sonhos, uma fusão entre mundo interior/orgânico e exterior/físico.

Outro importante aspecto é abordado por Bergson sobre a relação alma e corpo em Plotino[12] e a interação entre sensação e lembrança. Assim, para que a vida ocorra é necessária uma declinação, uma queda: "Sua queda é o começo da vida", logo, a alma parece sempre estar em busca de um corpo para encarnar-se para que possa existir. A alma sempre busca sua plenitude em um corpo e a sensação analogamente buscaria sua plenitude na lembrança. Uma constante permeabilidade entre o virtual e o atual, o passado e o presente, entre o real e o possível, entre o invisível e o visível apresentam-se nos *planos de composição* que emergem dos sonhos, esta força que une alma e corpo, memória e matéria, vida onírica e vida em vigília em um contínuo prolongamento uma da outra, um movimento turbilhonar que extrapola o mundo físico e nos joga em uma dimensão metafísica da própria vida:

> E a alma, olhando o corpo em que acredita perceber o reflexo de si mesma, fascinada como se mirasse um espelho, deixa-se atrair, inclina-se e cai. Sua queda é o começo da vida. Eu compararia com essas almas soltas as lembranças que aguardam no fundo do inconsciente. Assim também nossas sensações noturnas se parecem com esses corpos apenas esboçados. A sensação é cálida, colorida, vibrante e quase viva, mas indecisa. A lembrança é nítida e precisa, mas sem interior e sem vida. A sensação gostaria de encontrar uma forma na qual fixar a indecisão de seus contornos. A lembrança gostaria de obter uma matéria para estofar-se, adquirir lastro, atualizar-se enfim. Elas se atraem mutuamente, e a lembrança-fantasma, materializando-se na sensação que lhe dá sangue e carne, torna-se um ser que viverá com uma vida própria, um sonho. (Bergson, 2009, p. 96- 97)

Porventura, o sonho e uma vida soerguem-se de uma mesma matéria e ao contrário do que se pensa sobre imagens irreais serem vislumbradas nos sonhos o que vemos neste âmbito é o Real em sua integralidade, uma manifestação ampliada de nossa percepção da própria vida em vigília, assim como, vemos ampliações e intensidades de nossas sensações reais vividas

[12] Conferir a este respeito as aulas de Bergson sobre Plotino em *Cursos sobre a Filosofia Grega*/Henri Bergson ; tradução Bento Prado Neto. – São Paulo : Martins Fontes, 2005.

nas lembranças expressas na vida do sonhador sem nenhuma censura ali o Real pode aparecer, longe dos reclames da consciência repleta de seu conhecido repertório de moralidades: "Portanto, o nascimento do sonho nada tem de misterioso. Nossos sonhos elaboram-se mais ou menos como nossa visão do mundo real" (Bergson, 2009, p. 97).

Vemos o rio do tempo que compõem a vida de todos nós correr sem nenhuma interdição na vida onírica. Tanto nas dimensões de vigília e de sonho a percepção recorre à lembrança, a diferença é que a sensação manifesta-se de diferentes modos, atributos, graus e naturezas nesses dois mundos: enquanto na vigília tenta-se enquadrá-la e direcioná-la para ação, por outro lado, na vida dormente ela atinge sua emancipação do movimento e alcança o tempo e suas forças genuínas de desordem.

São faces irreversíveis do lado avesso da vida em vigília, "superfícies metafísicas" do *plano de imanência* que soerguem-se em seus atributos, deste modo, manifestam-se *superfícies lisas* e *superfícies estriadas* na paisagem onírica, esboços de formação de nossa memória ontológica, imagens panorâmicas da vida também poderiam ser um meio de se compreender os sonhos e seu prisma infinito de virtualidades e a dança das lembranças. Para tonificar o que tento trazer lembremos do filme *"Carta de uma desconhecida"* (1948) de Max Ophüls (1902-1957). No fundo do cristal a protagonista que passa toda sua vida buscando um homem que nunca a reconhece, em alguns momentos, nos faz sentir o possível girar de um carrossel, esta situação que se passa com ela retorna e é vivida tanto em sua vida em vigília quanto em seus sonhos, Deleuze indica que seria uma espécie de roda perfeita, um giro perfeito quando refere-se aos filmes de Max Ophüls (1902-1957) é o que ele classifica como *cristal perfeito*, sendo assim, neste filme parece que a protagonista vive em um estado de sonho em sua contígua *lembrança do presente*, um estado além do prolongamento da lembrança ao sonho, ciranda entre vida e morte, vigília e sonho, passado e presente, conjunções disjuntivas, ela nunca desperta, um sonho sem fim parece envolvê-la. Não seria isto um real pesadelo?

Neste panorama, o mecanismo de percepção no sonho é descrito por Bergson tal como conjunções orgânicas dos sentidos que encontram-se com lembranças cujo estado comum de virtualidade ganham matéria nos sonhos em todas as suas matizes afetivas de cores despertadas pelas sensações de nossos órgãos internos e lembranças-fantasmas que coexistem na memória. Observemos o que Bergson nos diz sobre este mecanismo de percepção do sonho:

> "É esse o mecanismo da percepção propriamente dita e é esse o do sonho. Nos dois casos há, de um lado, impressões reais feitas nos órgãos dos sentidos e, do outro,

> lembranças que vêm inserir-se na impressão e aproveitar-se de sua vitalidade para voltarem à vida." (Bergson, 2009, p. 99).

Há outra interessante questão que Bergson expõe sobre a dinâmica de nosso espírito ser um fluxo ininterrupto funcionando "tanto acordado como enquanto dorme", embora haja explícita *diferença de natureza* entre um estado e outro, de acordo com Bergson: "as funções superiores da inteligência se relaxam durante o sono", ou seja, ocorreriam múltiplas *variações* que promoveriam tipos de dilatação dos blocos espaço-temporais, explosão de *variedades.*

Bergson cita um evidente exemplo do modo pelo qual a sensação e a lembrança operam juntas em suas *conjunções disjuntivas*, ele cita o sonho que apareciam pessoas gritando em uma assembleia e o que ocorria de fato era que um cão latia, ele cita este caso na página 101 da "*Energia espiritual"* (2009). Sublinha-se na vida em vigília alguns atributos fundamentais: atenção, tensão e bom senso, na vida onírica outras qualidades aparecem: distração, extensão e desinteresse. Destarte, "Dormir é desinteressar-se".

Contudo, "Não dormimos para o que continua a interessar-nos", ele cita o exemplo da atitude zelosa da mãe com o bebê. Além desses atributos descritos por ele, estar acordado para nossa percepção seria uma espécie de geometria da vida em termos dos enquadramentos perceptivos que o bom senso, a atenção e a tensão fazem para que a ação possa acontecer, Bergson nos diz que seria tal qual um círculo minúsculo que somos direcionados para que nossa ação presente possa acontecer, as *pontas de presentes* teriam formas pré-estabelecidas. No entanto, por nós sermos interiores ao tempo sempre algo escapa e as forças entrópicas da desordem acabam mostrando o seu rosto, mas em uma intensidade bem menor se compararmos com a dimensão dos sonhos, há uma importante observação que Bergson nos chama atenção que a vida em vigília abarca o querer e mais do que isso: estar acordado e querer é uma dinâmica própria à vida em vigília, diferentemente da vida do sonhador onde não há querer, portanto, "O sonho é a vida mental integral menos o esforço de concentração." (Bergson, 2009, p. 104)

Portanto, poderíamos entender o sonho como uma espécie de arcabouço de nosso espírito em sua integralidade de qualidades. Sendo assim, a perspectiva de esforço encaixa-se quase que mecanicamente para nossa vida em vigília, diferentemente na vida onírica onde o tempo já emancipou-se do movimento, nesta dimensão não há os tais ajustes do esforço. No plano dos sonhos os porões de nosso espírito abrem-se em toda a fluência e fruição do tempo e seu movimento caótico pode manifestar-se, longe da "precisão do ajuste": "Continuamos a perceber, lembrar e raciocinar no sonho, no âmbito do espírito, não significa esforço. O que exige esforço é a precisão do ajuste", (Bergson, 2009, p. 104).

Para concluirmos alguns importantes elementos da montagem bergsoniana dos sonhos é necessário abordarmos três características relevantes que diferem o homem desperto do homem dormente, são elas: instabilidade do sonho, o que promoveria um "desajuste entre a sensação e a lembrança", a segunda seria a rapidez com que os acontecimentos ocorrem nos sonhos: um exemplo claro disto é que no sonho podemos estar em distintos lugares ao mesmo tempo ou ir e voltar de uma viagem longínqua em segundos, e a última característica é a primazia pelas "lembranças insignificantes" ou o que ele denominou ao longo da conferência como "objetos da distração". Para Bergson, no sonho temos toda a "fluidez da sensação visual", neste ponto, para termos uma imagem do que ele nos diz poderíamos nos lembrar dos filmes do cineasta americano David Lynch (1946), por exemplo, no filme *Cidade dos Sonhos* (2002) onde toda uma dimensão do tempo já se emancipou do movimento e dos ajustes que a ação implica, vemos associações delirantes/alucinatórias próprias ao grande circuito das imagens cinematográficas:

> Mas, no sonho, a lembrança interpretativa da sensação visual reconquista sua liberdade; a fluidez da sensação visual faz a lembrança não aderir a ela; portanto, o ritmo da memória interpretativa não tem mais de adotar aqui o da realidade; e então as imagens podem precipitar-se, se lhes aprouver, com uma velocidade vertiginosa, como fariam as de um filme se não regulássemos seu andamento (Bergson, 2009, p. 106)

Portanto, Bergson demonstra que no fundo do panorama onírico velocidades infinitesimais manifestam-se na dinâmica do sonho, é importante atentar-nos para este aspecto mostrado por Bergson em razão de através dessas referências e características distintas em relação à vida em vigília percebermos que o mundo dos sonhos de algum modo tem vida própria e reivindica sua existência assim que as forças do sono tomam nossos corpos.

Ainda, sobre a instabilidade do sonho parece haver intrínsecas relações com esta velocidade ou rapidez acentuadas enquanto atributos do sonho seria um tipo de mostragem ou quem sabe poderíamos pensar em um *plano sequência*? Em relação às "lembranças insignificantes", do mesmo modo, possivelmente há relações com as duas características citadas: velocidade/rapidez e instabilidade do sonho, afinal, diferentemente da lógica de uma montagem onde escolhemos e ajustamos os planos de acordo com o "roteiro" que nos é requerido pela ação, em uma mostragem tal como em um *plano sequência* todos esses atributos de rapidez/velocidade, instabilidade e os ditos "objetos de distração" manifestam-se de modo que a afirmação de Bergson na última citação supracitada poderia elucidar de maneira mais evidente esta questão do sonho ter uma tendência mais para uma mostragem do que uma montagem: "(...) e então as imagens podem precipitar-se, se lhes aprouver, com uma

velocidade vertiginosa, como fariam as de um filme se não regulássemos seu andamento (...)" (Bergson, 2009, p. 106).

Seriam nossos sonhos *planos sequência*? Se considerarmos que neste estilo de plano há toda uma coexistência de forças e formas em pleno devir sem edições, diferentemente da montagem que de algum modo guarda certa noção de dever em razão do roteiro que precisa ser executado, poderíamos, então, diferenciar e classificar tal como uma espécie de montagem a vida em vigília, por outro lado, possivelmente poderíamos classificar tal como um tipo de mostragem a vida onírica.

Outros relevantes atributos que povoam a dimensão do sonho são as "tendências reprimidas". Bergson concorda parcialmente que essas *tendências* existem, sendo assim, sobre este assunto ele compartilha do pensamento de Delage, W. Robert e Freud[13]. Esta última tendência abordada por Bergson parece também encontrar o seu lugar na mostragem que o *plano sequência* possibilita. Com efeito, sabemos que neste tipo de plano todas as tendências podem mostrar o seu rosto inclusive as "tendências reprimidas" que no sonho expressam-se sem a alcunha da precisão e do ajuste. O filme *A arca russa* (2002) do diretor russo Alexandr Sokurov (1951) poderia trazer-nos as características do sonho sublinhadas por Bergson, são elas: rapidez, instabilidade do sonho e lembranças insignificantes. Neste filme, temos quase 90 minutos de *plano sequência* abordando a história russa, vemos toda uma distensão dos blocos espaço-temporais da Rússia, um circuito mais afrouxado em suas relações históricas, delírios sobre a Rússia, prolongamentos da história para arte e cultura que formaram a nação russa, o filme de Sokurov (1951) poderia ser dimensionado no grande circuito das imagens cinematográficas em razão da *tendência* alucinatória das imagens contíguas deste último filme citado.

Neste caminho, no *plano de composição* dos sonhos o que se eleva é o que ele denomina de "lembranças de distração", ou seja, tudo aquilo que ocorreu em nossa vida em vigília e que nos passou despercebidos, longe da rigidez do esforço e dos ajustes implicados na ação, Bergson nos diz que o "eu que sonha é um eu distraído", sendo assim, outra lógica opera-se no plano onírico, lá as linhas de força do caos podem atualizar-se livremente e todas as "almas esquecidas" através das lembranças que as ocultam podem retornar à vida em toda sua aberrância apenas com o sutil chamado da sensação.

[13] Bergson nesta conferência cita a obra de Sigmund Freud, *A interpretação dos sonhos* (1900-1901) e reconhece os problemas das "tendências reprimidas" encontrarem seu lugar no sonho. Bergson concorda com este ponto suscitado por Freud, embora não implemente uma ruptura entre vida em vigília e vida onírica, deste modo, Bergson e Freud partem de premissas distintas para pensar o mundo dos sonhos.

Portanto, nesta conferência Bergson deixa claro que ele retrata uma das dimensões do sono, mais especificamente o "sono leve", contudo, ele deixa em aberto outros campos e profundidades que o sono/sonho podem ter. Nessas outras dimensões mais abissais do sono ele nos diz que "talvez tenhamos sonhos de outra natureza" com *variações* e *variedades* que expressem pormenores mais específicos referentes ao nosso passado, prolongamentos e camadas mais profundas de nossa memória poderiam aparecer nessas águas profundas, mistérios que a vida guarda nas virtualidades que coexistem na memória e por que não pensar em um acesso à memória ontológica/metafísica, afinal, o sonho dentro da perspectiva bergsoniana é uma *dobra* de nossa própria imagem e ideia de mundo, um desdobramento de nossa imaginação diante da ajustada vida em vigília, um lugar onde o reprimido eu-humano pode delirar sem os reclames da consciência.

Na obra de Jorge Luís Borges (1899-1986) *Livro dos sonhos* (1982) muitos exemplos dessa dimensão são descritos nos contos que compõem este livro. Em muitas das histórias temos a impressão que há uma contiguidade entre sonho e realidade, ou seja, muitas das vezes os protagonistas não sabem se estão acordados ou dormindo, se sonham ou se são sonhados ou até mesmo esses dois estados se confundem ao ponto de nos colocar em dúvida sobre o que é sonho e o que é realidade, no conto, *Sonho infinito de Pao Yu*, temos todas essas ocasiões:

> Subiu a escada e entrou no seu quarto. Viu um jovem deitado; ao lado da cama, rindo, umas mocinhas faziam trabalhos domésticos. O jovem suspirava. Uma donzela lhe disse: "Que sonhas, Pao Yu? Estás aflito?". "Tive um sonho muito esquisito. Sonhei que estava em um jardim e que vocês não me reconheciam e me deixavam só. Eu as segui até a casa e me encontrei com outro Pao Yu dormindo em minha cama". Ao ouvir o diálogo, Pao Yu não se conteve e exclamou: "Vim em busca de um Pao Yu; és tú". O jovem levantou-se e o abraçou, gritando: "Não era um sonho; tú és Pao Yu". Do jardim uma voz chamou: "Pao Yu! Os dois Pao Yu estremeceram. O sonhado se foi; o outro dizia: "Volta logo, Pao Yu". Pao Yu se despertou. Sua donzela Hsi-Yen lhe perguntou: "Que sonhavas, Pao Yu? Estás aflito? Tive um sonho muito esquisito. Sonhei que estava em um jardim e que vocês não me reconheciam (Borges, 1982, p. 13-14)

Outra interessante obra que aborda tema parecido é *Conto das mil e uma noites* (1965), a mesma questão parece retornar à história *O homem que sonhava acordado*: quem sonha também é sonhado. Observemos:

> Abu-Hassan abriu os olhos e, num movimento brusco, sentou-se no leito. Estaria sonhando? Sim, era um sonho. Aquêle quarto nunca fora o seu. O leito forrado de veludo vermelho, a túnica bordada a ouro e pérolas... E donde vinham as encantadoras jovens que ali tiravam notas suaves de seus instrumentos de cordas? E o grupo de escravos negros, vestido de roupas coloridas, à espera de ordens? Abu-Hassan não acreditava no que seus olhos viam. Tratava-se de um sonho, positivamente. Tornou a esfregar os olhos, e olhou mais uma vez o quarto onde se encontrava. (Tradução Dulac, 1965, p. 127)

Por outro lado, Deleuze em sua obra *Cinema 2: a imagem-tempo* (2005) nos apresenta no terceiro capítulo *Da lembrança aos sonhos – terceiro comentário a Bergson* na *imagem-lembrança* uma igualmente importante descrição da qualidade do movimento de captura e liberação da memória no grande circuito das imagens cinematográficas. Outro filme que nos mostra essa dinâmica com muita clareza é *De repente no último verão* (1959) de Joseph Mankiewicz (1909-1993). A protagonista Catherine Holly vivida pela atriz Elizabeth Taylor (1932-2011) tenta lembrar o que ocorreu no último verão com seu primo Sebastien, mas essas forças de liberação e captura instauram-se na figura do médico Dr. Cukrowicz[14] e da tia da jovem moça que parece não querer que ela se lembre do que ocorreu no último verão, mas com ajuda do médico e a pressão que ele submete em sua memória ela acaba lembrando-se do terrível acontecimento que acometeu seu primo Sebastien. Ele havia sido devorado de maneira canibal pelos nativos da ilha onde eles se encontraram no último verão, esta era a razão pela qual a tia de Catherine sugeria o tempo inteiro ao médico que a jovem moça deveria passar pela lobotomia, afinal a tia não queria que a moça lembrasse do que ocorreu de fato com o seu filho, então, pelo fato do médico desconfiar da insistência da senhora no procedimento de lobotomia ele aproxima-se da moça e tenta fazê-la lembrar o que ocorreu naquele verão, ele exerce uma pressão de ordem temporal sob a memória da moça e consegue fazê-la lembrar.

É interessante nos atermos ao problema da lembrança que este último filme aborda de maneira tão evidente pelo motivo cristalino de haver uma troca contínua entre os circuitos da lembrança e do sonho. Nos sonhos o que vemos são feixes de nosso passado que é abarcado por nossa memória que é o tempo, esse último é também composto por fragmentos de lembranças. É importante destacar que no próprio capítulo 3: *Da lembrança aos sonhos – terceiro comentário a Bergson*, a *imagem-lembrança* na obra de Deleuze *Cinema 2: a imagem-tempo* (2005) já mostra o seu sentido e sua dinâmica desde seu título: da lembrança aos sonhos.

Sonhamos com nossas lembranças, embora as sensações visuais expressas nas *imagens-sonho* manifestem-se de modo aberrante, exatamente, pelo fato de no grande circuito das imagens cinematográficas nossa percepção está mais distendida, relaxada, sendo assim, os enquadramentos da moral servem apenas à nossa vida em vigília, no campo dos sonhos todas essas interdições naufragam e podemos ver o real, o impossível.

[14] O médico no filme pesquisava acerca dos problemas da lembrança na memória e o método de lobotomia cuja utilização era habitual naquela época.

Neste referido capítulo, Deleuze diferencia o que entendemos como reconhecimento: o *reconhecimento automático* é um mecanismo que serve ao mundo da ação, mundo da utilidade, neste âmbito ainda temos uma *imagem-sensório-motora*, aqui ainda estamos na *imagem-movimento*, sendo assim, há ainda um eixo de causalidade e finalidade que formata o *reconhecimento automático*. Por outro lado, no *reconhecimento atento* temos outras qualidades, outras propriedades intrínsecas, temos aqui a *imagem ótica e sonora pura*, uma genuína *imagem-tempo*, observemos o que Deleuze nos diz sobre esta última imagem e suas imanentes associações: "(...) o que entraria em relação seria algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, atual e virtual (...) " (Deleuze, 2005, p. 61). Neste circuito já temos uma intensa relação entre esses campos. Para Deleuze, há uma permeabilidade inerente ao que se manifesta da lembrança aos sonhos.

Neste amplo horizonte da memória que corre em diferentes e *divergentes direções* temos na *imagem-lembrança* o *reconhecimento automático*, enquanto na *imagem-sonho* teríamos o *reconhecimento atento*. Contudo, embora a *imagem-lembrança* ainda porte algo que deve ser rememorado, ou seja, há uma variável que ainda fixa uma referência no interior do tempo, na *imagem-sonho* já temos uma suspensão do princípio de causalidade, já estamos em uma dimensão que o tempo se emancipou do movimento, do espaço e de suas coordenadas. Deste modo, lembrar no sonho é também mergulhar no tempo em uma dimensão do passado-futuro.

Podemos contemplar este aspecto de nossa memória no filme do diretor Joseph Mankiewicz (1909-1993), *Quem é o infiel?* (1949): as três esposas que tentam adivinhar quem delas foi traída são atormentadas pela presença virtual de uma amiga comum que os seus respectivos maridos têm e por quem todas as três sentem ciúme, Adie Ross é o nome desta moça que todos falam no filme, mas ela nunca aparece presencialmente em nenhuma cena, embora, suas virtualidades sobrevoem todo o filme do início ao fim. O mais marcante desta história mostrada por Mankiewicz é que pelo fato de estarmos já no regime do tempo, algo escapa e o que acontece no final é bem diferente do que elas pensavam, embora tudo indicasse uma consonância entre conexões reais e conjunções virtuais nas quais elas acreditavam ocorrer naquela situação, mas o tempo simplesmente atropela o roteiro que elas "montaram" em suas mentes e o filme apresenta um final formidável no sentido de sugerir que as ocasiões que "lembramos" verdadeiramente nunca se solucionam, há sempre algo que não percebemos no *extra-campo*.

Desta maneira, Deleuze indica que na *imagem-lembrança* sempre há algo oculto, um segredo ou um mistério que precisa ser desvendado. Temos ainda de acordo com Deleuze dois tipos de *imagens-lembrança*: "(...) do destino de Carné, do tempo que se bifurca em Mankiewicz (...)" (Deleuze, 2005, p. 70). Ainda, temos uma relevante observação referente aos problemas que coexistem entre flash-back, *imagem-lembrança* e passado: "É que não há apenas uma insuficiência do flash-back em relação à imagem-lembrança; há, mais profundamente, uma insuficiência da imagem-lembrança face ao passado." (Deleuze, 2005, p. 70). Mais adiante, para diferenciar e esclarecer onde a *imagem-lembrança* se encontraria com a *lembrança pura* Deleuze cita um trecho do livro *Matéria e memória* (1999) de Henri Bergson, observemos no sentido de compreender as *variações* existentes no circuito da *imagem-lembrança*: "As puras lembranças, chamadas do fundo da memória, desenvolvem-se como lembranças-imagens" (Deleuze apud Bergson, 2005, p. 70). Então, essas *imagens-lembranças* produziriam virtualidades, mas o Real virtual teria sua morada na *lembrança pura*. Há diferenças de intensidades entre *imagem-lembrança* e *lembrança pura*, e esta última parece atravessar sempre nossa percepção de nós mesmos e do mundo e também nossas lembranças, talvez seja uma leal companheira que ande conosco tal como uma sombra persegue um corpo que anda à luz do dia.

Em vista disso, o *reconhecimento automático* que uma *imagem-lembrança* promoveria parece ter muito mais a nos dizer quando sucumbe sobre isto Deleuze aponta: "Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento." (Deleuze, 2005, p. 71).

É fundamental, neste momento, aprofundarmos em o que seriam esses "fracassos do reconhecimento" e por que eles seriam mais importantes nesta condição de falha do que em seu pleno funcionamento? O que essas suspensões, esses intervalos que mais se assemelham aos abismos de nossa memória teriam a nos dizer? De acordo com Deleuze, há no cinema europeu uma *tendência* em investigar tais "falhas", ele ainda nos diz que "fenômenos: amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões de moribundos, pesadelo e sonho" são qualidades e *variações* que veríamos na tela deste tipo de cinema. Por exemplo, no filme do cineasta inglês Alfred Hithcock (1899-1980), *Quando fala o coração* (1945) onde há uma sequência de um sonho dirigido pelo artista Salvador Dali (1904-1989), a amnésia é o fio condutor de toda essa história, além das confusões mentais e os delírios serem os protagonistas dos planos que desdobram-se desse filme, por outro lado, há uma pertinente

questão física relacionada ao sono e ao sonho: o estado inerte da matéria promove toda uma dimensão passada. E parece que neste ponto aos poucos vamos adentrado à *imagem-sonho*, afinal enquanto dormimos nossa matéria está estática, porém, nossa memória nesse estado faz uma verdadeira viagem no tempo e as velocidades/rapidez das imagens que vemos em nossos sonhos são vertiginosas, aqui o tempo reconquista sua autonomia.

> O mesmo acontece com os estados de sonho ou de afrouxamento sensório-motor extremo: as perspectivas puramente óticas e sonoras de um presente destituído só têm relação, agora, com um passado desconectado, com lembranças de infância flutuantes, fantasmas, impressões de déja-vu. E ainda este o conteúdo mais imediato, ou mais aparente; de "Oito e meio", de Fellini; desde a estafa e a queda de pressão do herói, até a visão panorâmica final, passando pelo pesadelo do subterrâneo e do homem-pipa que serve de abertura ao filme." (Deleuze, 2005, p. 72)

Neste circuito afrouxado dos sonhos, os *lençóis de passado* podem fluir tal como a água em um rio, há uma maleabilidade incrível neste âmbito de nossas vidas. As metamorfoses ocorrem em uma instabilidade e velocidade incomum à vida em vigília, mundo exterior/físico e interior/orgânico produzem aleatórios pontos de encontro expressos nas *imagens-sonho*. De acordo com Bergson, seria o *invólucro extremo*, veríamos "visões panorâmicas" de nossa vida integral. Seria a visão dos "afogados e enforcados", velocidades infinitesimais, dimensões onde as expressões do *caos-tempo* estão livres para assustar o pequenino e reduzido circuito de nossa consciência. Estamos diante das *sensações óticas e sonoras puras*, ou seja: de expressões despersonalizadas que habitam o tempo, nada aqui é pessoal, tudo é integral. Temos nos sonhos uma "terceira margem" de nossa vida em vigília, embora tanto a *imagem-lembrança* quanto a *imagem-sonho* partam de uma *imagem-percepção*, há distintos graus de intensidades entre esses circuitos e o do sonho certamente é o mais afrouxado, apesar de ambos circuitos partirem de um *atual*. No sonho estamos diante de "Um virtual que se atualiza no presente do passado que ele foi." (Deleuze, 2005, p. 73). Portanto, as *imagens-lembrança* ainda possuem uma referência, já as *imagens-sonho* estão frouxas no grande circuito das imagens cinematográficas.

Em todos os aspectos abordados até aqui sobre o sonho, talvez seja possível afirmar que ocorra uma *metafísica da imaginação* neste vasto horizonte onírico:

> "A técnica da imagem remete sempre a uma metafísica da imaginação: são como duas maneiras de conceber a passagem de uma a outra. Nesse sentido, os estados oníricos são, em relação ao real, um pouco como os estados 'anômalos' de uma língua em relação à língua corrente: ora sobrecarga, complexificação, sobressaturação, ora ao contrário, eliminação, elipse, ruptura, corte, desprendimento" (Deleuze, 2005, p. 75)

Consequentemente, Deleuze distingue e classifica dois polos da *imagem-sonho*: no primeiro estaria *A última gargalhada* (1924) de Murnau (1888-1931) e no segundo *Sherlock*

Jr. (1924) de Buster Keaton (1895-1966). Por conseguinte, há um terceiro tipo de *imagem-sonho* cuja atribuição seria de um "sonho implicado", conceito de Michel Devillers, um exemplo direto seria o filme *Mensageiro do diabo*[15] (1955), nesse filme as crianças fogem de seu algoz e até onde há limitação delas diante da situação e dos perigos que elas atravessam, em determinado ponto do filme, os próprios *movimentos de mundo* intercedem por elas, neste último filme citado, o barco onde elas estão é levado pelo rio, o próprio mundo com suas forças as levam e as retiram daquela implacável perseguição. Movimentos despersonalizados ocorrem nessa ocasião. A conjunção de forças existentes no mundo e na vida agem independentemente de nós, outro filme onde é possível ver esta despersonalização dos movimentos é no filme do cineasta polonês Jean Epstein (1897-1953) *A queda da casa de Usher* (1928). Os "fantasmas" agem de maneira direta sob o mundo por meio das forças, da lembrança de algo que os 'aprisionaram" e tudo isto ocorreria via sensação. Neste caso, as lembranças vêm como fantasmas nos mostrar algum impasse ocorrido no passado tal como se vê *A queda da casa de Usher* (1928).

No mundo dos sonhos há também um interessante campo que pode se precipitar: a dança e a comédia. Deleuze cita por exemplo, Fred Astaire (1899-1987), "passeio que se torna dança" ou em Vincente Minnelli (1903-1986) *A roda da fortuna* (1953). Deste modo, neste campo dançar e sonhar são condutas análogas, Deleuze ainda cita *Um americano em Paris* (1951), de Vincente Minnelli (1903-1986). A comédia musical seria uma espécie de sonho, sobretudo, se entendermos que na dança afrouxa-se o sensório motor, sendo assim, os movimentos entram em uma distinta dinâmica de despersonalização alcançando-se as *imagens óticas e sonoras puras*, vejamos o que Deleuze nos diz sobre a dança: "Será ela o movimento de mundo que corresponde, no sonho, à imagem ótica e sonora" (Deleuze, 2005, p. 90).

Temos também em Minelli (1903-1986), de acordo com Deleuze uma multiplicidade de mundos, neste tipo de precipitação mostrada por Minelli ocorre que o "sonho implicado" sempre remete "ao sonho do outro". Deleuze, ainda mostra as *divergentes direções* dos sonhos na "pequena forma" de Chaplin (1899-1977) e na "grande forma" de Buster Keaton (1895-1966)(Página 82). *O gordo e o magro* composto pela dupla de comediantes Stan Laurel (1890-1965) e de Oliver Hardy (1892-1957) também é citado.

Deleuze trabalha com uma taxonomia de "idades do burlesco", seriam três idades: a primeira ele denomina de *imagem-mental* expressa em Chaplin (1899-1977), na segunda seria

[15] Direção de Charles Laughton (1899-1962) e Terry Sanders (1931).

uma *imagem-argumento* vista em Groucho Marx (1890-1977) W.C Fields (1880-1946), uma atmosfera ainda discursiva e a terceira idade expressaria-se nas *puras situações óticas e sonoras* de Jerry Lewis (1926-1917). Deleuze coloca em evidencia alguns filmes de Lewis: *O terror das mulheres* (1961), *O otário* (1964) e o *O Professor Aloprado* (1963), o personagem do americano loser aparece pela uma conduta involuída, Deleuze a qualifica quase como infantil. Em Jacques Tati (1907-1982) também ocorreriam *situações óticas e sonoras puras* em razão de seu alto grau de movimentos despersonalizados. No final deste terceiro capítulo Deleuze ainda cita outro exemplo de *situações óticas e sonoras puras* no cineasta Jacques Demy (1931-1990) e ainda sublinha os *cenários-descrições* que compõem seus filmes.

2.2 **Falso reconhecimento (déjà vu) e a montagem bergsoniana dos sonhos**

Em sua obra *A energia espiritual* (2009) no quinto capítulo intitulado *A lembrança do presente e o falso reconhecimento* Bergson desenvolve o problema conhecido como "sensação de *déjà vu*", ou seja: a sensação de já ter visto ou ter vivido algo novamente. Uma espécie de retorno de uma ocasião passada só que no presente, um espetáculo despersonalizado, nesta ocasião, apresenta-se diante de quem já vivenciou essa experiência. Bergson começa classificando tal acontecimento enquanto uma ilusão, embora "esboços da realidade" poderiam se delinear neste tipo de experiência. Uma sensação de inexorabilidade acompanharia tal ocasião como visto no relato de Bernard-Leroy[16]. Sobre este assunto, Bergson cita casos psiquiátricos de *déjà vu* e aponta para lembrança ilusória que emana desta ocasião.

> No falso reconhecimento, a lembrança ilusória nunca é localizada num ponto do passado: habita um passado indeterminado, o passado geral. Aqui, ao contrário, os sujeitos, frequentemente relacionam com datas precisas suas supostas experiências anteriores são tomadas por uma verdadeira alucinação da memória. (Bergson, 2009, p. 111)

Bergson cita o psiquiatra Pierre Janet e a descoberta da psicastenia: psicopatologia onde ocorreria um possível enfraquecimento dos enquadramentos sensório-motores da percepção em razão de uma espécie de fraqueza nervosa, uma falta de apreensão ou captura o que de algum modo promoveria um afrouxamento na percepção resultando em um delírio de

[16] Eugéne Bernard-Leroy, Bergson cita sua obra *L'illusion de fausse reconnaissance*, Paris, 1898, p. 176. "Eu assistia às minhas ações, elas eram inevitáveis"

se ter vivido a mesma situação várias vezes.[17] Talvez, o que seja possível dizer é que não há uma única face neste evento, são múltiplas faces, desdobramentos, duplicações. Desta maneira, como se procede a um evento tal qual este cuja ilusão faz com que acreditemos em uma espécie de similitude de um fato passado em uma manifestação presente? Haveria um princípio de analogia que conduziria nossa percepção em um evento tal qual este?

Parece que Bergson não trabalha com esta hipótese de uma possível personalização de tal acontecimento, ou seja, um tipo de representação de uma emoção ou estado de vontade similar ocorrida no passado e representada no presente novamente. Teríamos aqui uma sobreposição de planos que ocorreria diante de nós de olhos abertos? Mas, esta ocasião manifestaria uma repetição ou uma diferença aglutinada por nossa percepção?

Para ampliar a complexidade do tema Bergson cita alguns estudiosos da época e as possíveis dinâmicas do processo de *déjà vu*. Para Anjel: "de um lado, a impressão bruta causada na consciência e, do outro, a apropriação dessa impressão pelo espírito". Em Myer haveria um eu consciente e um eu "subliminar". Em Dugas, ocorreria no *déjà vu* um desdobramento da própria pessoa. Em relação ao que essas teorias indicam sobre o *déjà vu*, Bergson reconhece a questão deste movimento duplo que ocorre neste fenômeno, veja o que ele nos diz: "(...) acreditamos que o falso reconhecimento implica a existência real, na consciência, de duas imagens, uma das quais é a reprodução da outra (...)" (Bergson, 2009, p. 118).

O problema para Bergson seria compreender a razão pela qual uma dessas imagens vai em direção ao passado e a outra de algum modo se projeta no futuro. A duplicação de uma *imagem-percepção* poderia ser um começo para pensar este tipo de evento, mas parece que o que volta não é à repetição, o que regressa é à diferença que foi acoplada dentro da integral do tempo à percepção de quem a sente "novamente". Esta observação parece tão real que durante os relatos de *déjà vu* descritos por Bergson, é possível notar certa "perda de território". Se entendermos que a lembrança também pode ser compreendida como uma categoria de território muitas questões apareceriam. Um exemplo disto é que quando saímos de nosso território geográfico, existencial, mental: território personalizado onde a consciência se aloja com todas suas coordenadas pré-estabelecidas pelo bom senso e pela moral, com efeito, nossa memória e os mecanismos de lembrança manifestam-se de outro modo; a lembrança se torna território, "lembrança-território". Embora seja um território do tempo, portanto, muitos

[17] Bergson pontua outros estudiosos do déjà vu: "Jenson,Kraapelin, Bonatelli, Sander, Anjel, etc eram pessoalmente sujeitos desses estudos" página 113. Todos esses autores concordam sobre um fenômeno duplo: "de um lado percepção do outro lembrança".

problemas abrem-se quando estamos neste território temporal, afinal, não há uma forma geometrizante para o tempo, ele é fractal, então, mesmo em sua repetição existe uma nova diferença que é atualizável. Tal como as folhas de uma árvore são oriundas da mesma raiz e tronco, são parecidas, mas nunca iguais.

Deste modo, Bergson nos diz: "Muitos anos atrás já apontávamos a necessidade de distinguir diferentes alturas de *tensão* ou de *tom* na vida psicológica" (Bergson, 2009, p. 120). Entre a vida em vigília e a vida onírica existem diferentes graus de distensão, diferentes planos que sobrevoam a matéria e a memória. Muitas dessas teorias sobre o *falso reconhecimento* estudadas por Pierre Janet e outros pesquisadores da época iam "contra a concepção atomista da vida mental", segundo Bergson. O problema em comum constatado por esses pesquisadores nesta época sobre *o falso reconhecimento* teria como manifestação um enfraquecimento ou uma "diminuição do esforço de síntese" [18] que comporia os quadros de uma percepção anormal, como bem demonstrado na página 121 deste capítulo, um afrouxamento da percepção produziria *imagens-sonho*. A sensação extrema deste fenômeno conduziria a uma espécie de *despersonalização*, tal como Dugas dimensionou em sua obra[19] citada por Bergson, sendo assim, a manifestação do *falso reconhecimento* se daria por certa *atenuação do tom vital*.

Parece que quando dormimos ou ocorrem experiências de *déjà vu*, as fronteiras do tempo cronológico são suspensas e entramos em outra dimensão do tempo, talvez *aion* ganhe vida nesta dimensão mais profunda, nos concedendo visões panorâmicas de nossa própria vida devido a este fraquejar de nossa vida psicológica, afinal com tantas interdições que compõem nossa vida em vigília seria bem difícil alcançar esta vida, este tempo mais profundo, este lugar onde a coexistência desdobra-se ao infinito para além dos enquadramentos de nossa percepção ordinária cotidiana. Quando se atenua a tensão psicológica própria à vida em vigília nossa percepção abre-se para uma dinâmica criadora e outro modo de expressão de nossa percepção vai do possível ao Real.

Neste caminho começamos a perceber que os denominados "estados anormais" poderiam ocorrer por abruptas variações no tom mental de uma vida psíquica em razão dos inúmeros processos vitais internos/orgânicos e externos/físicos, os próprios *movimentos de mundo* podem promover em nós distintas sensações, diferentes imagens. Por exemplo: teríamos diferentes intensidades de sonhos em um barco ou em um quarto de um apartamento

[18] León-Kindberg em cima da ideia de Janet "desenvolveu essa ideia de uma diminuição do esforço de síntese" (Bergson, página 121, 2009). Heymans sobre déjà vu: "atenuação da energia psíquica", página 121.
[19] *Um cas de despersonnalisation*, ver. Philos, vol.XLV, 1898, pp500-7, página 122.

de uma grande cidade. Parece claro que os estímulos internos/orgânicos e externos/físicos seriam completamente diferentes sob nossos corpos. Entretanto, retornando ao problema dos ditos "estados anormais", Bergson aponta que a psicologia sempre parte de uma falha para analisar e pensar esses processos, no entanto, Bergson parece acreditar que seria o contrário, uma abundância de *variedades* e *variações* pode tomar a matéria e a memória de quem sofre desses estados anômalos desordenando toda ordem espaço-temporal, vejamos o que Bergson nos diz:

> Mas gostaríamos de apresentar primeiramente uma observação geral a respeito dos fatos psicológicos mórbidos ou anormais. Dentre esses fatos há os que se devem evidentemente a um empobrecimento da vida normal. São as anestesias, as amnésias, as afasias, as paralisias, enfim todos os estados que se caracterizam pela abolição de certas sensações, de certas lembranças ou de certos movimentos. Para definir esses estados, indica-se pura e simplesmente o que desapareceu da consciência. Consistem numa ausência. Todo mundo verá neles um déficit psicológico. Ao contrário, há estados mórbidos ou anormais que parecem somar-se à vida normal e enriquecê-la em vez de diminuí-la. Um delírio, uma alucinação, uma ideia fixa são fatos positivos. Consistem na presença, e não mais na ausência, de algo. Parecem introduzir no espírito certas maneiras novas de sentir e de pensar. Para defini-los é preciso considera-los no que são e no que trazem consigo, em vez de ater-se ao que não são e ao que tiram. Se a maioria dos sintomas de alienação mental pertence a essa segunda categoria, pode-se dizer o mesmo de muitas anomalias e singularidades psicológicas. O falso reconhecimento é uma delas. (Bergson, 2009, p. 123-124)

Portanto, o próprio método da psicologia é repensado por Bergson quando ele problematiza a sua estrutura, meio e o sentido desses tratamentos que quase sempre partem de uma falha, uma ausência, algo que desapareceu. Ele nos sugere que em alguns casos é o naufrágio das interdições impostas pelo o que ele denomina de "saúde moral" e o que todas as condutas ajustadas ao bom senso e sua *tendência* corretiva abarcam poderiam assim eliminar em termos de criação da própria vida psicológica. Desta maneira, intuitivamente podemos perceber a razão pela qual há maior naturalidade de nossa percepção e memória na dimensão onírica, assim como ele constata que nesse âmbito há um desinteressar-se intrínseco ao mundo dos sonhos, seria uma espécie de silêncio real de nossa consciência diante do caos real que se apresenta quando dormimos, sem querer e poder outra dimensão da vida mostra-se com todas as contrariedades juntas em um espetáculo revelador sobre nós mesmos, sobre nossa relação com a memória e o tempo, uma cartografia de sentidos da vida psicológica de cada um.

Paradoxalmente, Bergson localiza em nossa vida em vigília o terreno de onde brotariam os sonhos, é neste terreno que nossos desejos objetivos tomam forma, então fundamental para irmos ao sentido dessas aparições é tentar compreendermos a dinâmica rígida que a própria vigília impõe-nos e como isso deságua em nossos sonhos. Embora, não

seja possível nos apoiar em uma estrutura fixa de significados linguísticos para compreendermos o que acontece na vida dormente, enfim, sabemos que na integral que compõe o tempo é impossível assimilar todos os acontecimentos de um passado, nossa memória é infinita, já nossa matéria é finita, deste modo, há uma porção finita e infinita de nós nas manifestações que envolvem matéria e memória.

Neste panorama extenso do sonho a lembrança vem como marca ou desdobramentos de uma percepção que alcança seu feixe de luz mais longínquo no futuro. Sabemos que no circuito da lembrança algo sempre regressa jamais tudo. Sendo assim, parece-nos incoerente afirmar que a lembrança sucede à percepção, no movimento caótico da memória os campos de forças não são tão organizados, antes uma desordem que os ordenariam e esta é a grande dificuldade e complicação de compreendê-los em suas múltiplas *variações*, o real problema despontaria de lembrança e percepção surgirem de maneira coexistente:

> Ou o presente não deixa nenhuma marca na memória ou então ele se desdobra a todo instante, em seu próprio afloramento, em dois jatos simétricos, um dos quais volta a cair rumo ao passado e o outro se lança rumo ao futuro. Esse último, que chamamos de percepção, é o único que nos interessa (...)" (Bergson, 2009, p. 130)

Contudo, apesar de lembrança e percepção emergirem conjuntamente em um mesmo plano há diferenças de intensidades entre elas, embora sua natureza seja a mesma, uma parece ser mais fraca em sua presença enquanto a outra parece nos acompanhar presencialmente a todo o momento. Um espelho refratado ao infinito em sua diferença poderia ser uma maneira de se pensar a dinâmica da percepção e da lembrança. Uma é mais vigorosa em sua expressão, a outra mais intervalar, espaçada. Até onde um feixe de luz consegue ir, do atual ao virtual? Este também poderia ser outro modo de pensarmos essas manifestações que mesmo submersas em uma zona de virtualidades, às vezes, sobem à superfície e mostram-se em um *atual*, entretanto, a própria superfície pode ir esculpindo-se conjuntamente com as precipitações que a tomam. Logo, lembrança e percepção vão se esculpindo conjuntamente fazendo de nossa memória uma verdadeira "massa modulável", mas que certamente preserva e promove ali algumas *tendências* e condutas que se entrelaçam a este panorama da memória e matéria de cada um de nós, sobre a diferença entre percepção e lembrança, observemos: "(..) Entre a percepção e a lembrança haveria uma diferença de intensidade ou de grau, mas não de natureza (...)" (Bergson, 2009, p. 131)

Se nós trouxéssemos esta questão da coexistência da percepção e da lembrança em um contínuo e descontínuo processo de criação, poderíamos compreender que quase sempre se trata de uma lembrança movida por uma visão mais integral e panorâmica do passado que vai formando-se concomitantemente com a percepção, elas se unem exatamente em seu aspecto

paradoxal, em suas cisões, por isto, perceber e lembrar, muitas das vezes são ocasiões que nos geram grande incômodo, propriamente, por estarem juntas e não ter um jeito de separarmos uma da outra. Há sempre um verdadeiro *agon* entre essas faculdades, observemos o que Bergson nos diz sobre esta *conjunção disjuntiva* que ocorre entre percepção e lembrança:

> Cada momento de nossa vida oferece portanto dois aspectos: é atual e virtual, percepção de um lado e lembrança do outro; cinde-se ao mesmo tempo que se apresenta. Ou melhor, consiste justamente nessa cisão, pois o instante presente, sempre em andamento, limite fugaz entre o passado imediato que não existe mais e o futuro imediato que não existe ainda, se reduziria a uma simples abstração se não fosse precisamente o espelho móvel que reflete incessantemente a percepção como lembrança. (Bergson, 2009, p. 135)

Este "espelho móvel" do tempo parece sempre trazer um reflexo da diferença, nunca um reflexo do mesmo, uma sombra que emerge em todas as manifestações vitais aos que habitam no interior do tempo, um exemplo prático disto é que um dia fomos jovens no outro algumas marcas do tempo nos mostram que em nossa matéria e memória inevitavelmente nunca mais seremos os mesmos, o tempo é tudo que nos ultrapassa com seu extenso passado-futuro independente de nossas vontades e desejos, mas nunca pela falta ou carência, sempre por uma abundância própria à vida: morremos hoje e outro alguém nascerá amanhã, imagem cristalina e inexorável do tempo, ciranda que não para de girar dentro da *duração*.

Consequentemente, os infinitos desdobramentos da percepção e da lembrança no interior do tempo estão diretamente ligados a uma visão mais geral, a integral do tempo singular a cada um que em alguns momentos se personaliza em percepções e lembranças que compõem nossa memória e revelam *tendências*, embora em seu fundo expresse uma despersonalização própria à *duração*. Talvez, seja por isso que as lembranças se pareçam com almas que querem retornar à vida, embora não sejam todas que consigam "regressar" em razão de haver no fundo a *duração* e sua despersonalização própria ao imemorial que dela emana. Na integralidade do presente temos a coexistência da percepção e da lembrança, como se fossem uma refração da outra, Bergson dimensiona tal qual um paradoxo a tal *lembrança do presente* que percepção e lembrança expressariam. Possivelmente, por isto que temos o hábito de atribuirmos ao *falso reconhecimento* esta qualidade de antecipação por não aceitarmos que tudo coexiste no tempo e não está separado em um contínuo estado de sucessão, antes, infinitas *séries divergentes* se criam no fluxo do tempo que rege percepção, lembrança, memória e *tendências*, e esta é a complicação intrínseca ao tempo, muitas entradas, infinitas saídas, o corpo em alguns momentos sucumbe diante de tal visão do caos, afinal nossa matéria é finita e talvez haja uma limitação para suportar todas essas forças oriundas do caos.

Nesta obscura questão da dimensão coalescente entre passado-futuro de uma percepção e uma lembrança, Bergson nos diz: “A verdade é que, se uma percepção evoca uma lembrança, é para que as circunstâncias que precederam, acompanharam e sucederam a situação passada lancem alguma luz sobre a situação atual e mostrem por onde sair dela.” (Bergson, 2009, p. 143). Assim, a incompletude que tange todos esses processos de lembrança e percepção na memória é um dos atributos primeiros, é como se uma complementasse a outra, embora elas caminhem em direções distintas uma para o passado outra para o futuro, deste modo, uma forte incongruência mostra-se entre essas duas dimensões de tempo, em uma somos crianças na outra somos velhos, portanto, na *duração* do tempo esses dois âmbitos podem coexistir, mas para nossa vida em vigília voltada quase que completamente para ação e para utilidade, esses dois âmbitos têm de estarem bem separados: um no passado e outro futuro, entretanto, na realidade de nossa matéria e memória o tempo inteiro há uma parte nossa que é criança e a outra que já é madura, embora esta realidade seja algo que esteja no campo do sentido e não das significações que quase sempre nos separam do mundo.

Em vista disso, não há como separar percepção e lembrança, infância e velhice, sempre seremos tudo que fomos, isto considerando as múltiplas diferenças que são acopladas neste processo, é sempre um reflexo da diferença que aparece na lembrança e na percepção, embora ambas possam abarcar *tendências* e condutas muito parecidas, observemos o Bergson nos diz sobre isto: “(...) mas a lembrança que tende a reaparecer é a que se parece com a percepção num certo aspecto particular (...)” (Bergson, 2009, p. 143)

Nos fluxos do tempo sempre há algo que nos escapa, embora deixe uma sombra, uma pegada, alguns vestígios manifestos na indecisão e incerteza que apoiam esses processos da memória. A *lembrança do presente* em seus múltiplos desdobramentos da percepção acaba promovendo uma imensa zona de virtualidades que, por ora, conflitam-se, exatamente pelo fato de uma ir em direção ao passado e outra em direção ao futuro germinado pequenos intervalos que com o tempo crescem e transformam-se em verdadeiros redemoinhos da memória, por isso, em algumas ocasiões esquecer é ganhar saúde e vitalidade para seguir, embora os mecanismos da lembrança sempre perturbadores tentem recuperar uma história, porém esta história nem sempre é do modo como a lembrança nos apresenta, há muitas confusões neste processo pela pressão temporal que a lembrança submete à memória. Bergson indica que poderia haver um enfraquecimento do *elã vital* na ilusão que envolve o *falso reconhecimento*, afinal o contínuo processo criador de nossa memória, às vezes, é

interrompido por alguma ocasião interna/orgânica, externa/física ou mesmo em uma possível consonância dissonante dessas dimensões.

O certo é que Bergson não apresenta propriamente uma solução para o problema do *falso reconhecimento*, mas ele acrescenta muito a este imbróglio quando os problemas dos paradoxos que compõem este quadro pintado de *lembranças do presente* são pensados em suas manifestações e possibilidades irreversíveis, algo que nunca se encontra em um processo de similitude, porventura, o que haveria seriam desencontros entre imagens que ensejam um passado-futuro, formam-se neste modo temporal da *lembrança do presente* distintos *cristais de tempo*. Finalizo este capítulo com uma última citação de Bergson sobre suas conclusões parciais acerca do *falso reconhecimento*:

> O falso reconhecimento resulta do funcionamento natural dessas duas faculdades entregues às suas próprias forças. Aconteceria a todo instante se a vontade, constantemente tensionada para a ação, não impedisse o presente de voltar sobre si mesmo, impelindo-o indefinidamente para o futuro. O *elã de consciência,* que manifesta o elã da vida, escapa a análise por sua simplicidade. Pelo menos é possível estudar, nos momentos em que ele se afrouxa, as condições do equilíbrio móvel que mantivera até então, e assim analisar uma manifestação sob a qual transparece sua essência. (Bergson, 2009, p. 150-151)

3 **O PEQUENO CIRCUITO DAS IMAGENS CINEMATOGRÁFICAS: TEXTURAS E TENDÊNCIAS NAS IMAGENS CRISTALINAS**

3.1 **Considerações sobre a dimensão inorgânica dos *cristais de tempo***

Pensarmos *a imagem-cristal*[20] remete-nos ao problema da fundação do tempo e de sua própria constituição formada por diferentes *potências*, camadas, planos e *condutas do tempo*[21] expressas em diferentes *tendências* e texturas coexistentes no interior da *duração*. Desta maneira, através da formação do cristal é possível pensar-se a própria fundação do tempo: o cristal é uma expressão inorgânica do tempo. Por isso, retornar à noção grega de *aion* é

[20] Deleuze indica em seu livro *Cinema II: a imagem-tempo* (2005) que este conceito de imagem cristalina já aparece no livro *O inconsciente maquínico* (1988) de Félix Guattari. Também como já indicamos no primeiro capítulo deste trabalho, Bachelard denominou este efeito cristalino de *imagens mútuas*. Conferir artigo *Os cristais. O devaneio cristalino* in *A terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* (2001). "Formar imagens verdadeiramente mútuas nas quais se intercambiem os valores imaginários da terra e do céu, as luzes do diamante e da estrela" (Bachelard, 2001, p.230)

[21] Deleuze in Alliez, E. Tempos capitais/Eric Alliez; tradução Maria Helena Rouanet. – São Paulo: Siciliano, 1991.

relevante para este trabalho no sentido de pensarmos possíveis temporalidades que abarcariam a dimensão inorgânica dos *cristais de tempo*.

De acordo com a obra *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário* (2009) de Charles H, Kahn, há uma dimensão do tempo que nos interessa muito em Heráclito: "(...) Duração da vida: aion, vitalidade, vida; tempo de vida, duração, tempo; cognato de aiei, para sempre. (...)" (Kanh, 2009, p. 95). Deste modo, reconhece-se nos planos de luz da *imagem-cristal* tipificações dessas expressões cristalinas envolvidas por muitas camadas de tempo, emaranhados temporais cristalizados em diferentes meios, superfícies e planos, possivelmente, no interior do cristal gira a ciranda do tempo em sua eterna *lembrança do presente*.

Assim, as imagens cristalinas com distintas texturas e *tendências* formam-se na *imagem-tempo*, tal como se observa em alguns planos cinematográficos do filme *Lola Montès* (1955) e *Carta de uma desconhecida* (1948) de Max Ophüls (1902-1957), também na pintura *A ciranda* (1907) de Giuseppe Pelizza da Volpedo (1868-1907) e no sistema mineral cristalino cúbico do dodecaedro visto, por exemplo, no diamante ou no ouro, parece haver uma *tendência* e textura especular cuja permeabilidade de qualidades atravessa tanto os planos de composição dos filmes supracitados de Max Ophüls (1902-1957), assim como, na pintura *A ciranda* (1907) de Pelizza da Volpedo (1868-1907), além do plano cristalográfico do diamante visto no sistema cristalino cúbico do dodecaedro expresso em um *plano de referência* científico.

Portanto, faz-se fundamental trazer à modalidade grega de tempo *aion* para pensarmos o problema das temporalidades distintas que os cristais abarcam. Em relação a isso, no pensamento de Heráclito de Éfeso encontramos este tempo perdido e reencontrado, tempo eterno no qual espelha-se a imagem de uma criança brincando. Observemos a definição de *aion* no fragmento XCIV (D. 52, M. 93): "(...) Duração da vida é uma criança brincando, movendo peças em um jogo. Reinado pertence à criança. (...)" (Kanh, 2009, p. 95).

Sendo assim, para tratarmos o problema das temporalidades expressas no cristal seja no plano cinematográfico, no quadro pictórico ou nos sistemas de minerais cristalinos científicos, é de grande valor dimensionar a fonte inesgotável por onde jorra o tempo absoluto, o tempo em sua potência máxima, o tempo sutil cuja quinta dimensão envolve-o: morada do *impulso vital* e da *tendência* onde se criam as *variações* do tempo e de todas suas manifestações orgânicas e inorgânicas na terra e no universo: cores, sons, individuações, dimensões, texturas e *tendências*. Desta maneira, na constituição constituinte do tempo no

cristal encontraremos ressonâncias e dissonâncias entre determinados tipos de texturas muito em razão de expressarem *tendências*, temporalidades e afetos distintos. Ademais, já sabemos que os afectos são expressos em cores as quais de alguma maneira manifestam dimensões do tempo, sendo assim, a *imagem-cristal* retrata uma dimensão inorgânica ou espiritual do tempo.

Considerando isto, no problema dos *cristais de tempo* no cinema, na pintura e nos sistemas de minerais cristalinos científicos uma dimensão própria manifesta-se na expressão de um *ser de sensação* inorgânico ou espiritual tal qual Pierre Montebello apresenta no segundo capítulo *Cinéma et univers (cadre, plan, montage, cinema du sublime)* de seu livro *Deleuze, philosophie et cinema* (2008). Montebello, neste capítulo diferencia tipos de montagem no cinema. Por exemplo, ele acentua a diferença que há entre uma montagem orgânica e aristotélica tal como a de D.W Griffith (1845-1948) ou dialética tal qual a de Serguei Eisenstein (1898-1948), ambos os cineastas expressam imagens que ainda estão presas em uma perspectiva de terceira dimensão (altura, profundidade e largura) a qual comporta movimento e espaço, são *imagens-movimento*. Aliás, uma poética realista é mostrada tanto nas imagens de Griffith (1845-1948) quanto nas imagens de Eisenstein (1898-1948) de acordo com Montebello.

Entretanto, quando o tempo se emancipa do movimento, tal como vemos no cinema expressionista alemão, como por exemplo, em Friedrich Wilhelm Murnau (1888- 1931) ou no cinema francês antes da guerra tal qual em Jean Grémillon (1901- 1959) teremos a expressão inorgânica ou espiritual da *duração* cujo escape da noção de vida orgânica já se faz presente. O tempo aparece nessas estranhas metamorfoses desiguais que acontecem entre matéria e espírito, entre o atual e o virtual, entre o visível e o invisível, entre o possível e o real. Não há uma via única neste pensamento: o atual está dentro do virtual, e o virtual está dentro do atual, além de uma quinta dimensão que tudo abarca em suas distintas expressões. Observemos o pensador Pierre Montebello[22]:

> O mundo se desdobra temporariamente ao infinito, uma quinta dimensão o anima. O visível parece envelopado pelos mundos invisíveis, o invisível sempre susceptível de se materializar em uma manifestação visível. Estas são as duas faces imbricadas da imagem cristal: os mundos virtuais não tornam-se visíveis no momento da coalescência com o atual, cristal claro, uma vez que o mundo atual afunda sempre

[22] "(...) Le monde se dédouble temporellement à l'infini, une cinquième dimension l'anime. Le visible semble enveloppé par des mondes invisibles, et l'invisible toujours susceptible de se matérialiser dans une manifestation visible. Telles sont les deux faces imbriquées de l'image cristal: les mondes virtuels ne deviennent visibles qu'au moment de la coalescence avec l'actuel , cristal clair, tandis que le monde actuel plonge toujours dans l'invisible et l'opaque, cristal trouble. On voit bien que ces deux faces du cristal, indissociables, renvoient aussi bien à l'échange de la matière et de l'esprit qu'à l'échange du visible et de l'invisible. (...)" (Montebello, Pierre, 2008, pág. 116-117)

> no invisível e opaco, cristal turvo. Vejamos bem que essas duas faces do cristal, indissociáveis, relembram também a troca da matéria e do espírito tal qual a troca do visível e do invisível (Montbello, 2008, p. 116-117, tradução própria).

Deste modo, o cinema em determinados planos cinematográficos e a pintura em alguns quadros pictóricos quando manifestam uma qualidade cristalina em suas respectivas imagens apresentam uma dimensão inorgânica de mundo e de seres, pois o tempo aparece exatamente nesta ruptura com uma lógica de organicidade e expõe na *imagem-cristal* um plano vertiginoso do tempo visto no encontro desencontrado de temporalidades distintas cristalizadas, uma das maneiras de capturarmos esse embaralhamento de modalidades do tempo é atermo-nos as *tendências* vistas nas texturas que se esculpem nessas imagens, além disto, nos planos e quadros apresentados no cinema e na pintura podemos perceber elos infinitos que interligam tempos distintos no mundo e no universo através das imagens e dos múltiplos planos de luz que apresentam-se nas imagens cristalinas, o conto *O Aleph* (1899) de Jorge Luis Borges (1899-1986) expressa o devir-universo do cristal de maneira esplêndida:

> Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena furta-cor, de brilho quase intolerável. Primeiro, supus que fosse giratória; depois, compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico ali estava, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América (Borges, 1978, pág. 133)

Sendo assim, o estado de vidência é próprio ao cristal em razão de suas múltiplas faces e camadas de tempo nos conduzirem a pensar a *imagem-cristal* intrinsecamente ligada ao devir-universo. Essas *variações* existem em razão de quando nos referirmos ao problema das imagens cristalinas trazermos uma *imagem-universo* cuja existência envolveria dimensões do tempo conhecidas e desconhecidas por nós. Em algumas dessas imagens que constam na cartografia do *cristal germe*, por exemplo, poderíamos ver nos planos do pintor Paul Cézanne (1839-1906) e de Federico Fellini (1920-1993), possivelmente, a *aurora do mundo* livre em sua *duração*, a fruição e as voltas do tempo que é *rizoma*, tudo isto é possível ver no cristal, do mesmo modo, o conto *O Aleph* (1899) igualmente traz a potência múltipla e incorpórea desses nobres seres minerais.

Nos minerais cristalinos talvez isto fique bem claro devido à dinâmica de cristalizações das camadas do tempo em forma de planos minerais e planos de luz distintos que germinam desses seres inorgânicos. Deste modo, Henri Bergson em sua obra *A evolução criadora* (2010) trabalha este problema da passagem do tempo e da *duração*. É interessante observar o que ele nos diz em um sentido estético para que possamos alcançar e vislumbrar a

dinâmica de fundação do tempo no cristal em suas *sínteses passivas* e a sua íntima ligação com a *duração*:

> O meu estado de alma, progredindo na estrada do tempo, cresce continuamente com a duração que acumula e faz, por assim dizer; uma bola de neve consigo mesmo. Com maior razão isso sucede com estados mais profundamente internos, sensações, afecções, desejo, e etc, que não correspondem, como sucede com a simples percepção visual, a um objeto exterior invariável. Mas é cômodo não prestar atenção a essa mudança ininterrupta, e só dar conta dela quando se torna suficientemente grande para fazer o corpo tomar nova atitude, e a atenção seguir nova direção. Nesse preciso instante nos damos conta de ter mudado de estado. A verdade é que estamos mudando sem cessar e que o próprio estado já é mudança (Bergson, 2010, p. 16)

De acordo com este pensamento, a *duração* guarda à qualidade de mudança cuja modificação é intrínseca ao seu próprio estado. Sendo assim, na manifestação das imagens cristalinas podemos observar à dinâmica bifurcante nas *séries divergentes* dos *cristais de tempo* que coexistem dentro da *duração* em seus simultâneos processos de envelopar temporalidades distintas em um mesmo plano ou quadro. A *tendência* e o *impulso vital* manifestam-se nas *imagens-cristal* de maneira acentuada por meio das tonalidades dos afectos e suas modulações, compõem-se, deste modo, diferentes tipos de imagens que acabam por destacar devires do tempo em distintas manifestações, por ora, quando isto ocorre em um mesmo plano ou quadro, o *movimento aberrante* do tempo expressa-se exatamente neste encontro de temporalidades vistas em *tendências* e *impulsos vitais* que embaralham-se nos planos cristalinos gerando "superfícies metafísicas".

Portanto, nesta dimensão espiritual cujas imagens cristalinas estão envolvidas, há uma dinâmica de um tempo etéreo, fluído para mostrar-se. Se nos lembrarmos de *Carta de uma desconhecida* (1948), *Lola Montès* (1955) de Max Ophüls (1902-1957) e de *O ano passado em Marienbad* (1961) de Alan Resnais (1922-2014), iremos perceber algo em comum entre esses filmes e nos demais filmes citados em cada tipo de cristal neste trabalho: a dinâmica aberrante do tempo cristalino ultrapassa todas as questões humanas fixas que cada personagem em sua *singularidade* tenta impor ao tempo, a dança vertiginosa do tempo supera, com efeito, todas ações e movimentos humanos. Além disso, se retornarmos à citação de Bergson supracitada em relação à "bola de neve" que a *duração* faz conosco, perceberemos o fato de que os *blocos de espaço-tempo* de passado comprimem o presente em uma intensidade de velocidade e distância que ultrapassam todas as tentativas que fazemos no intuito de geometrizar estaticamente a vida humana, passado e presente coexistem, sendo assim, o tempo inegavelmente mostra-se muito maior e mais potente do que nós, é por isto que irreversivelmente o tempo nos ultrapassa, estamos envolvidos pelas forças que habitam-no.

Um conceito muito importante para compreendermos a dinâmica aberrante e deformante do tempo que forma a *imagem-cristal* é o artigo de Maurice Blanchot em sua obra *O espaço literário* (1987), no capítulo V: *"A inspiração", "O Lado de Fora, a Noite"*. Desta maneira, Blanchot apresenta outra *conduta do tempo*, um tempo coalescente na inspiração, ele pensa o dia na noite e a noite no dia, outro tempo é apresentado por Blanchot, um tempo que não separa o dia da noite: *outra noite*, um tempo cristalino observe:

> O que o animal pressente na lonjura, essa coisa monstruosa que vem eternamente ao seu encontro, que aí trabalha eternamente, é ele próprio, e se pudesse alguma vez encontrar-se em sua presença, o que encontraria é a sua própria ausência, é ele mesmo mas transformado no outro, que não reconheceria, que jamais encontraria. A outra noite é sempre o outro, e aquele que o ouve torna-se outro, aquele que se aproxima distancia-se de si, não é mais aquele que se a cerca mas o que se distancia, que vai daqui, de lá. Aquele que, entrado na primeira noite, intrepidamente busca caminhar para a sua intimidade mais profunda, para o essencial, num dado momento ouve a outra noite, ouve-se a si mesmo, ouve o eco eternamente repercutido de sua própria caminhada, caminhada na direção do silêncio, mas o eco é-lhe devolvido como a imensidade sussurrante, rumo ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro (Blanchot, 1987, p. 169)

Neste trecho podemos adentrar uma dimensão do tempo que não segue uma lógica linear. A atmosfera da inspiração neste contexto é retratada como uma manifestação de certa abertura as vicissitudes do tempo. Portanto, não importa se é dia ou noite, o que mostra-se nesta ocasião não é o tempo em sua modalidade cronológica, espacializada/espacializante e interessada. Quando Blanchot expõe este estranho mundo que abre-se diante de nós seja de noite ou de dia em determinados momentos, parece-me que o pensador quer destacar uma dimensão da vida que não quer encaixar-se, pois ela apresenta-se em toda sua força de potência neste ponto de incerteza e de morte que ela se mostra, *outra noite* ocorre no tempo da inspiração. O plano dessa dimensão descrita por Blanchot parece associar-se com uma modalidade do tempo com características etéreas, sutis, categorias absolutas. Deste modo, *aion* aparece no horizonte da inspiração tal qual uma fonte criadora a qual imprimi a *tendência* de distância e profundidade próprias ao movimento do tempo.

Este poético pensamento sobre as múltiplas temporalidades que envolvem o processo de inspiração apresentado por Blanchot, parece apresentar qualidades deste tempo cristalino, múltiplo, "tempo alveolar" cuja expressão, possivelmente, seria alcançada em suas diferentes nuanças de texturas e tipificações na pintura, no cinema e nos sistemas de minerais cristalinos. Logo, neste mesmo capítulo Blanchot indica o olhar de Orfeu como uma revelação deste plano cristalino, afinal, quando Orfeu desce ao inferno em busca de Eurídice sua busca declina-se mais pelas virtualidades de Eurídice do que pela manifestação dela em seu estado *atual*, tanto que quando ele a enxerga ela simplesmente desaparece. Todavia, de acordo com

Blanchot é neste desaparecimento, nesta invisibilidade que todas as coisas aparecem em sua potência, observemos:

> Mas quando tudo desapareceu na noite, "tudo desapareceu" aparece. É a outra noite. A noite é o aparecimento de "tudo desapareceu".É o que se pressente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece aqueles que desaparecem. As aparições, os fantasmas e os sonhos são uma alusão a essa noite vazia. É a noite de Young, onde a obscuridade não parece suficientemente obscura, a morte jamais bastante morte. O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver (Blanchot, 1987, p. 163)

Desta maneira, pensar sobre o tempo no cristal nos conduz para uma dimensão do Real a qual escapa em alguns momentos todas as faculdades orgânicas humanas. Talvez, as virtualidades que formem uma situação *atual* sejam apenas diferentes dimensões de uma mesma ocasião, diferentes camadas de tempo, considerando que estamos enlaçados por *aion* podemos assim como Orfeu buscar em nossa trajetória pela vida as virtualidades de afetos de outrora: essas potências incorpóreas geradoras de devires que nos fazem buscar cristalizações, atualizações, realizações ao longo da vida. Por isto, pensarmos a *imagem-cristal* é trazermos fragmentos da vida cristalizados no tempo, assim, os *cristais de tempo* estão presentes e em contínua formação não apenas no cinema, na pintura e nos sistemas de minerais cristalinos, trata-se de uma dinâmica da vida na natureza e também no universo.

A ciranda (1907) de Giuseppe Pelizza da Volpedo (1868-1907) foi o ponto de partida de todo este trabalho, deste modo, parece-me relevante destacar que durante o processo de montagem da cartografia de cada tipo de cristal pude perceber que o *cristal perfeito*, *cristal rachado*, *cristal alveolar (princípio germinativo)* e o *cristal em decomposição* apresentam diferentes *fases* de *individuações* dos minerais e também nas imagens cristalinas mostradas no cinema e na pintura. Portanto, enquanto no *cristal perfeito* tínhamos uma manifestação cristalina cúbica dodecaédrica, perfeita em seu isomorfismo visto em seu equilíbrio de sombra e luz, no *cristal rachado* já vimos uma diagonal que abre novas perspectivas para a manifestação das imagens e dos próprios planos minerais, ou seja, *linhas de fuga* despontam de um ângulo obtuso maior do que noventa graus apresentando outras possibilidades para as imagens cristalinas e a *água-mãe* escorre do *cristal rachado* mundo afora, um cosmo racha-se para encontrar os *caosmos*.

Consequentemente, o *cristal alveolar (princípio germinativo)* já abre muitas possibilidades em sua manifestação alveolar/germinal cristalina vista na formação cúbica do rombododecaedro, cuja forma mineral apresenta um crescimento igualitariamente díspar em seus ângulos que não são retos, embora, apresente lados iguais formando ângulos contíguos

desiguais: múltiplas entradas e saídas, chegadas e partidas, contiguidades acontecem apresentando uma fase do cristal que parece trazer verdadeiras paisagens, horizontes e "auroras" com elementos múltiplos em coexistência tal qual podemos observar em Federico Fellini (1920-1993) e em Paul Cézanne (1839-1906) e suas *tendências* e texturas rizomáticas.

No último tipo de cristal denominado *cristal em decomposição*, possivelmente, podemos observar a criação de um "núcleo sintético" em Luchino Visconti (1906-1976), um brilho exacerbado emana do diamante sintético em sua estrutura perfeitamente concatenada de carbono transformada em diamante, o "excesso do belo" acentuasse nas imagens de Visconti (1906-1976), tal qual a complicada história do nazismo e do fascismo que atravessa a aristocracia alemã e italiana cujas histórias são incrivelmente mostradas por Visconti em seus respectivos "núcleos sintéticos", o mundo dos aristocratas é um mundo fechado em si mesmo, logo a decomposição e as forças entrópicas agem neste mundo em uma intensidade distinta, lembremo-nos da rápida destruição que toma o mundo do rei da Bavária *Ludwig* (1972).

Portanto, a *imagem-cristal* em suas diferentes *fases*, tipificações e texturas parece mostrar-nos *séries divergentes* em suas manifestações observadas nos sistemas cristalinos, na pintura e no cinema. Desde sua primeira fase observada no *cristal perfeito* até o *cristal em decomposição* uma evolução criadora no sentido em que o filósofo Henri Bergson nos apresenta parece envolver as diferentes *fases* vistas nas tipificações observadas nos cristais e em suas respectivas texturas e *tendências*.

Em razão das *séries divergentes* dos *cristais de tempo* se insinuarem tal como *tendências* que emergem em seus *impulsos vitais*, talvez, outros tipos de imagens cristalinas pudessem existir além da taxonomia feita por Deleuze em seu livro *Cinema II: a imagem-tempo* (2005). Tudo indica que se seguirmos as pistas que os minerais cristalinos nos concedem em suas múltiplas formações cristalinas poderíamos chegar a uma manifestação máxima do cristal que fosse expressa em seu avesso irreversível, ou seja: uma ciranda completamente aberta do tempo, esta não estaria mais "presa" e cristalizada em nenhuma forma geométrica, veríamos então a dança de *aion* livre em seu "eterno brincar", essa categoria do tempo grego expressaria outro tipo de cristal, talvez uma "imagem-aiônica" poderíamos ressaltar algumas manifestações imagéticas vistas no cinema de Andrei Tarkovski (1932-1986) e de Béla Tarr (1955).

Por outro lado, temos a "física da turbulência" de Michel Serres baseada no *clinâmen* de Lucrécio, uma verdadeira desordem parece agitar os movimentos moleculares dos minerais cristalinos concedendo-lhes metamorfismos os quais geram formas cristalinas divergentes,

sendo assim, as *individuações* parecem apresentar diferentes *fases* e imagens. Seria relevante considerarmos essas *fases* dos *cristais de tempo* em razão de quando instaura-se uma cesura a partir do *cristal rachado* o movimento caótico se intensificar, as turbulências ganham forma na água que escoa da rachadura do cristal, e a desordem se emancipa como ordem vigente, vejamos o que Serres nos indica em seu livro *O nascimento da física no texto de Lucrécio: correntes e turbulências* (2003):

> A teoria física da turbulência comporta um paradoxo. O escoamento laminar, figura do caos, é, à primeira vista, um esquema de ordem. Os átomos difundem-se paralelamente, não se misturam nem se engancham. Essas ordenações prévias já são uma taxionomia, como a própria palavra indica. A turbulência parece introduzir uma desordem nesse arranjo. É assim que o que a língua, na qual *turbare* designa tumulto, uma confusão, uma subversão ou, como se diz, uma perturbação. A desordem emerge da ordem. Ora, é o inverso, exatamente, o que se diz e o que se faz. A física tenta explicar como as coisas e o mundo formam-se naturalmente a partir do caos atômico, em outras palavras, como uma ordem, várias ordens emergem da desordem. E é a turbulência que assegura a transição. (Serres, 2003, p. 45)

Neste sentido, trata-se de um problema que engendra dimensões de temporalidades coalescentes, embora distintas, logo o *movimento aberrante* mostra-se no tempo cristalino de maneira paradoxal atravessando as *tendências* e texturas permeáveis no quadro pictórico, plano cinematográfico ou mesmo nos sistemas de minerais cristalinos. Com efeito, em razão das *séries divergentes* de imagens cristalinas emergirem da multiplicidade de *tendências*, não há nessas expressões cristalinas uma sequência de temporalidades lineares ou subsequentes (passado, presente, futuro), antes, diferentes *condutas do tempo* que operam no interior da *imagem-cristal* e suspendem o sensório-motor impedindo a ação, desta maneira, o tempo se instaura em uma intensidade muito maior quando diminuímos ou cessamos o ritmo de nossas ações.

Nesta ocasião quando o tempo se expressa em suas coexistências, a percepção pode apontar algo de estranho, uma certa deformação de nossa apreensão temporal ocorreria nessas metamorfoses do tempo, considerando que nossa percepção automática está condicionada para separar sujeito e objeto, passado e presente, real e imaginário, fora e dentro, falso e verdadeiro, virtual e atual dentro de um sistema simbólico fixo para compreender o mundo. Todavia, nessas expressões cristalinas do tempo não estamos separados do nosso passado, presente ou futuro, antes, todos os tempos apresentariam-se de maneira coalescente em uma dinâmica que não está mais presa à dimensão óptica do olhar e sim à dimensão áptica dos sentidos: âmbito afetivo da vida onde há certo estado de vidência, talvez seja isto que a *imagem-cristal* nos mostre em suas contínuas contrações temporais sensitivas.

De acordo com a reflexão de David Lapoujade sobre o problema da passagem do tempo e da *duração* em Henri Bergson exposto em seu livro *Potências do Tempo* (2013), no primeiro capítulo *Tempo e Afeto*:

> Bergson consiste em dizer que o passado nunca foi presente; ela já é sempre o antigo presente que ele foi, a imagem no passado do presente que passa. O passado é um mundo paralelo ao do presente, ele não está atrás de nós, mas ao nosso lado. O passado não tem, portanto, que se tornar passado, ele já o é, de imediato. Ele acompanha nossa vida presente e se forma ao mesmo tempo, não logo depois que o presente tenha deixado de ser, mas ao mesmo tempo como uma imagem no espelho (Lapoujade, 2013, p. 20)

Logo, a imagem cristalina não representa o tempo, afinal, ela já está localizada dentro da *duração*, não o contrário, deste modo, é o tempo em sua expressão cristalina que se manifesta em suas tonalidades afetivas. E se o passado e o futuro são mundos paralelos, talvez isto ocorra em razão de o por vir está dimensionado em uma transversal do tempo cuja união do passado-presente e passado-futuro atravessem a fundação do tempo em suas continuidades descontínuas formando, assim, uma dimensão inorgânica nos *cristais de tempo* que sempre se manifesta na ciranda que gira dentro do cristal, ciranda de uma *lembrança do presente*.

Uma importante observação sobre a dimensão inorgânica encontra-se no artigo, *Le cristaux de l'art: une esthétique du virtuel*[23] (1998) de Christine Buci- Glucksmann. A filósofa traz o problema da *linha abstrata gótica de* Worringer exposto no livro Einfühlung ou Abstraction[24] (1907) que, de acordo com ela, a *linha de Worringer* teria sido estudada por Deleuze para a fundamentação de seu conceito de uma linha "gótica", *linha universo* que comporia a arte nômade:

> [25] Em 1907, Worringer publicou um livro, Abstraction e Einfuhlung, que antecipa todo o século XX e será uma das principais referências da estética de Gilles Deleuze. Confrontado com Wöllflin, reinterpretado através de H. Maldiney, discutido em suas

[23] Tradução própria: *Os cristais da arte: uma estética do virtual*

[24] A *linha abstrata gótica* é um conceito criado por Wilhelm Worringer exposto em seu livro *Abstração e Empatia* publicado no ano de 1907 em alemão *Einfühlung ou Abstraction*. Na expressão desta linha inorgânica ocorreria a supressão de formas inspiradas na vida orgânica como,por exemplo, podemos ver este ideal de perfeição orgânica na arte greco-romana, diferentemente da linha abstrata gótica inorgânica vista nas pirâmides do Egito ou nos mosaicos bizantinos.

[25] "En 1907, Worringer publie un livre, Abstraction et Einfuhlung, qui anticipe sur tout le XX siécle et será une des références majeures de l'esthétique de Gilles Deleuze. Confrontée à Wöllflin, réinterprétée à travers H. Maldiney, discutée dans ses théses sur l'abstraction - cette fameuse 'ligne abstraite" du gothique qui deviendra "ligne universe" de l'art nômade- l'oeuvre de Worringer constitue une sorte de symptôme idéal des éléments constituifs de la philosophie de l'art propre à Gilles Deleuze. Ainsi, dans *Francis Bacon, la logique de la sensation*, Worringer devient le modéle d'un "abstrait expressionniste" qui défait la représentation organique, par le mouvement infinit de la ligne et le mouvement périphérique violent de la roue (...)" (Buci-Glucksmann, 1998, p. 95)

> teses sobre abstração - desta famosa "linha abstrata" do gótico que se tornará "linha universo" da arte nômade - O trabalho de Worringer é uma espécie de sintoma ideal dos elementos constituintes da filosofia da arte própria à Gilles Deleuze. Assim, em *Francis Bacon, a lógica da sensação*, Worringer se torna o modelo do "expressionista abstrato" que desfaz a representação orgânica, pelo movimento infinito da linha e o movimento periférico violento da roda (Buci-Glucksmann, 1998, p.95, tradução própria)

Muitos elementos na obra de Worringer, segundo a pensadora, foram importantes para a incorporação do *ato de criação* no próprio pensamento de Gilles Deleuze. Neste caminho, ela sugere de que maneira na obra *Francis Bacon: lógica da sensação* (2007) a *linha de Worringer* transformou-se em uma referência de estilo "expressionista abstrato" cuja ruptura com a ideia de representação orgânica nos conduz a outra dinâmica entregue aos movimentos caóticos dessa linha abstrata. Tendo isto em vista, é possível entender a razão pela qual Deleuze não separa o abstrato do figurativo.

A partir deste outro sentido estético inorgânico dado a arte, Glucksmann cita a obra de Wilhelm Worringer, *Empatia e abstração* (1907) na qual expõe-se o sistema greco-romano como uma ordem de representação orgânica que expressaria um *ser de sensação* empático composto por linhas inspiradas no ideal de vida orgânica observado por exemplo, na arte greco-romana. Neste modelo estético de empatia, segundo Theodor Lipps, ocorreria uma auto-ativação de forças e potências orgânicas que despertariam uma experiência de empatia, identidade e auto apreciação dessas formas harmônicas por parte de quem as contempla, muito diferente das formas egípcias, dos mosaicos bizantinos e das formações celtas que estariam mais entregues ao tipo de abstração que desenha a *linha de Worringer*, ou seja, uma composição de linhas inorgânicas.

Embora, haja diferença entre o modelo de *linha orgânica* e *linha abstrata*, torna-se evidente que a estética greco-romana é um eco ou uma contiguidade da arte do oriente e do norte. Contudo, se pensarmos a fundo sobre o que Glucksmann, apoiada em Worringer expõe como abstração em termos estéticos voltaremos para o problema da imagem cristalina e suas múltiplas manifestações na História da arte e no Cinema.

Como por exemplo, ela cita alguns artistas alemães da época medieval: Lucas Cranach (1472-1553) Matthias Grünewald (1480-1528), e Hans Holbein (1497-1543). Worringer, igualmente apresenta o problema da arte gótica em suas linhas expressivamente conflitantes e repletas de uma vitalidade caótica referente à arquitetura dos países do norte: Alemanha, Irlanda e Escandinávia, de acordo com o pensador um fundamento inorgânico é exposto na arte gótica do norte no sentido de expressar um tipo de vida atormentada, urgente e convulsiva, muito diferente da tranquilidade e harmonia alcançadas na arte greco-romana.

Glucksmann aponta ressonâncias da *linha abstrata gótica de Worringer* com a arte "expressionista abstrata" de Francis Bacon (1909-1992) e Jackson Pollock (1912- 1956).

Desta maneira, considerando os aspectos atômicos de expressão da *linha abstrata gótica* em seus movimentos e dinâmicas atômicas turbulentas, trata-se, portanto, de uma "física da turbulência" no sentido cujo filósofo Michel Serres apresenta em seu livro *O nascimento da física no texto de Lucrécio: correntes e turbulências* (2003). O pensador que também era marinheiro retrata a ação dos turbilhões presentes no escoamento laminar atômico vistos nas correntes e turbulências do mundo, assim, a *linha de Worringer* parece envolver tal dinâmica física apontada por Serres. Então, no sentido de uma história da arte descontínua é possível ver o regime cristalino em vigor em diferentes momentos dessas expressões artísticas na História da arte na pintura e no Cinema, bem como, nos sistemas de minerais cristalinos, em todas suas cintilações singulares.

Deste modo, pensar o que Worringer nos apresenta é fundamental em razão da *linha inorgânica abstrata* ser o traço primordial de uma *estética do virtual*, como bem indicou Buci-Glucksmann. Deste modo, na emergência dos *cristais de tempo* evidenciaram-se variadas *tendências* e texturas. Sobretudo, se compreendermos um problema cuja localização está em um "sistema aberto" como o das imagens cristalinas, mais especificamente das *tendências* e texturas cristalinas, sempre estará ligado por um elo ou um fio invisível ao problema da fundação do tempo no próprio universo, entende-se deste modo, como Buci-Glucksmann aponta: a *imagem-cristal* em conformidade com uma *imagem-universo,* algo de grande valor para compreendermos os problemas desenhados pela *linha universo* formadora das distintas constelações da *imagem-cristal* e suas respectivas cintilações envolvidas por "texturas temporais". Observemos o que Buci-Glucksmann nos indica sobre isto em seu artigo *Os cristais da arte: uma estética do virtual* (1998)[26] :

> [27]Porque, a "imagem-cristal", junta os dois aspectos essenciais de toda a arte. Pequeno germe cristalino, limite interno de todos os circuitos, o cristal amplifica tudo, como o envelope do mundo, "um imenso universo cristalizável". O cristal está sempre no limite evasivo entre imagem e pensamento, passado e presente, real e virtual, singularidade e destino (Buci-Glucksmann, 1998, p.99, tradução própria)

Neste sentido, parece-me relevante uma cartografia dos *cristais de tempo* organizados e reunidos de acordo com as suas respectivas permeabilidades entre texturas e *tendências* e suas prováveis correspondências observadas na pintura, cinema e nos sistemas de minerais cristalinos classificados pela ciência.

---

[26] *Le cristaux de l'art: une esthétique du virtuel* (1998).

[27] Car, L'image-cristal, rejoint les deux aspect essentiels de tout art. Petit germe cristallin, limite intérieure de tous les circuits, le cristal amplifie tout, telle l'enveloppe du monde, un immense universe cristallisable. Le cristal est toujours à la limite fuyante entre image et pensée, passé et presente, réel et virtuel, singularité et destin.

3.2 **Texturas e tendências nas imagens cristalinas**

Na obra *Cinema 2: a imagem-tempo* (2005) de Gilles Deleuze temos uma apresentação dos *estados cristalinos*, a taxonomia criada por Deleuze compõe-se do *cristal perfeito, cristal rachado, cristal germe, cristal em decomposição*. Distintas fases de imagens cristalinas expressam-se no pequeno circuito das imagens cinematográficas onde encontram-se *os cristais de tempo*. Nesta cartografia teremos relações estabelecidas entre permeabilidades de *tendências* e texturas em alguns planos cinematográficos, pinturas e sistemas de minerais cristalinos relacionados aos *cristais de tempo*.

Deste modo, este trabalho parte da hipótese de que: *tendências* e texturas em suas dinâmicas temporais qualitativas de irreversibilidade expressas na memória e na matéria que os *cristais de tempo* expressam-se, talvez, manifestariam distintas *diferenças de natureza* observadas na *tendência* e "textura" entendidas como uma "superfície metafísica" coexistente entre memória e matéria nas imagens cristalinas, dimensão inorgânica onde linhas inorgânicas as comporiam em seus distintos planos, concedendo-lhes qualidades que alcançam certo expressionismo nos *cristais de tempo.*

Sendo assim, o que denomino como texturas são *superfícies lisas* ou *estriadas*, trazem *diferenças de natureza* e distintas distensões de grau da matéria, *variações* de colorações afetivas, movimento díspar e bifurcante de coexistência entre o físico e metafísico, desdobramentos do *impulso vital* cuja multiplicidade de *tendências* que se criam mantêm o princípio da diferença, as *tendências* abarcam as *singularidades* da memória no tempo em sua *duração* e, nesta interação coalescente, as texturas expressam-se de modo direto na matéria.

Se pensarmos em alguns âmbitos de nossa vida esta relação entre *tendência* e textura poderia evidenciar-se, por exemplo, no fato da "textura da infância" não ser jamais a mesma "textura da velhice". Embora, uma esteja implicada na outra de modo irreversível coexistindo na *duração*, poderíamos concluir, em consequência disso, que a textura exprimiria dobras, desdobramentos da matéria/memória e, desta maneira, exprimiria forças e soluções provisórias, elas emergem do *plano de composição* em suas *variedades estéticas* e buscam atualizar-se. Dinâmica *metaestável* em suas simultaneidades reveladas na complicada

interação entre esboços de formação e abismos deformantes, matéria e memória, textura e *tendência* nos *cristais de tempo*.

Sobre a *tendência*, de acordo com Bergson, são "modos irreversíveis de tempo" expressos em qualidades de determinadas superfícies/texturas, físicas/metafísicas intrínsecas à memória e a matéria com ressonâncias nas *condutas do tempo* que se criam dentro da *duração*. Bergson em sua obra *A evolução criadora* (2010) acentua o caráter de irreversibilidade tal como uma qualidade da *duração* e das *tendências* que se criam e desenvolvem-se também em uma irreversibilidade nessa mesma dimensão temporal absoluta, observemos:

> O nosso passado manifesta-se-nos, pois integralmente pelo seu impulso e sob a forma de tendência, embora somente uma reduzida parte dele se torne representação. Dessa sobrevivência do passado resulta a impossibilidade de uma consciência passar duas vezes pelo mesmo estado. Podem as circunstâncias ser as mesmas, mas já não será a mesma pessoa sobre a qual elas agem, pois que a alcançam em novo momento da história. A nossa personalidade, que se constrói a cada momento com a experiência acumulada, muda sem cessar. E, mudando, impede que um estado, embora idêntico a si próprio na superfície, se repita em profundidade. Eis porque a nossa duração é irreversível. Não nos seria possível reviver uma parcela sua, pois seria necessário começar por apagar a recordação de tudo o que se lhe seguiu. A rigor, poderíamos abolir essa recordação da nossa inteligência, mas nunca da nossa vontade (Bergson, 2010, p. 20)

Desta maneira, na cosmogênese do pequeno circuito das imagens cinematográficas há distintas manifestações de dinâmicas de coexistência entre a imagem virtual e atual, em superfície e em profundidade, contrações temporais da memória e da matéria no interior da *duração*, distensões de grau da matéria, variações de colorações afetivas, cristalizações de texturas peroladas, adiamantadas, rachadas, granuladas poderiam alcançar toda uma dimensão metafísica em suas respectivas *tendências*. Portanto, Deleuze indica diferentes modos de funcionamento dos *cristais de tempo*: *duplo imediato*, *simétrico*, *consecutivo* ou *simultâneo*.

> Contrair a imagem, em vez de a dilatar. Procurar o menor circuito, que funciona como limite interior de todos os outros, e que cola a imagem atual a um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo ou até mesmo simultâneo. Os circuitos mais largos da lembrança ou do sonho supõem essa base estreita, essa ponta extrema, e não o inverso. Tal tendência já aparece nas ligações por *flash-back*: em Mankiewicz há curto-circuito entre a personagem que conta "no passado", e ela mesma, na medida em que descobriu algo que possa contar; em M. Carné, no filme *Trágico amanhecer*, todos os circuitos de lembrança, que a cada vez nos fazem voltar ao quarto de hotel, repousam num pequeno circuito, a lembrança recente do assassinato que, justamente, acaba de acontecer no mesmo quarto. Se levarmos esta tendência às últimas consequências, diremos que a própria imagem atual tem uma imagem virtual que a ela corresponde, como um duplo ou reflexo. Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado, e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há "coalescência" entre os dois. Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual (Deleuze, 2005, p. 87-88)

Em sua primeira fase localizada no *cristal perfeito*, as imagens cristalinas em suas propriedades intrínsecas compõem-se do que ele denomina como *duplo imediato*. Vejamos o que ele nos diz: "(...) a própria imagem atual tem uma imagem virtual que a ela corresponde como um duplo ou reflexo (...)" (Deleuze, 2005, p. 87). Nesta primeira dimensão das imagens cristalinas já temos um princípio de coalescência entre passado e presente, virtual e atual. Emerge deste *estado cristalino* o que Deleuze classifica como *imagem bifacial*, *imagem especular* cuja hipótese que orienta este trabalho é que esta *imagem especular* alcançaria uma "tendência e textura especulares", no sentido bergsoniano de haver um modo temporal irreversível da memória que esse tipo de imagem traria em suas *diferenças de natureza*: a perfeita cintilação entre sombra e luz, equilíbrio isométrico entre as *variedades estéticas* que compõem os quadros e planos e as possíveis características cosmológicas no sentido apresentado por Platão em sua obra *Timeu* (2011). Assim, esta relação do *cristal perfeito* com a cosmologia platônica ocorreria no sentido de haver nesse *estado cristalino* um cosmo: finito, fechado e centrado como, por exemplo, podemos observar em *Lola Montès* (1955) e *Carta de uma desconhecida* (1955) de Max Ophüls (1902-1957): *imagem especular* com *tendência* e textura especulares, ciranda do tempo entre morte e vida, velhice e infância, sombra e luz, tal qual na pintura de Giuseppe Pelizza da Volpedo (1868-1907) *A ciranda* (1907), uma *imagem especular* em suas *tendências* e texturas, um perfeito diamante, nesta superfície adiamantada atinge-se a forma perfeita e harmônica no sistema cristalino cúbico expresso no dodecaedro, observemos o que Platão nos diz:

> Quando foram conjugados seis deste tipo, produziu oito ângulos sólidos, sendo cada um deles constituído pela harmonia de três ângulos planos rectos; a figura do corpo constituído foi do cubo, que tem seis faces planas, quadrangulares e equilaterais (Hexaedro regular). Visto que havia ainda uma quinta combinação (Dodecaedro), o deus a utilizou-a para pintar animais no universo (55b-55c) (Platão, tradução Rodolfo Lopes, 2011, p. 144)

Deleuze nos diz no início do quarto capítulo *Os cristais de tempo*: "(...) Contrair a imagem, em vez de a dilatar. Procurar o menor circuito, que funciona como limite interior de todos os outros, e que cola a imagem atual a um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo ou até mesmo simultâneo (...)" (Deleuze, página 87, 2005). Neste "menor circuito" já evidenciado no *cristal perfeito*, não se insinuaria uma cosmológica no sentido de Platão? Nesta mesma dimensão cúbica do *cristal perfeito* há outra informação localizada no *Dicionário de Mineralogia e Gemologia* (2008) com a definição do sistema cristalino cúbico que poderia ser de grande valor para esta possível relação que tento trazer:

> 1.Sistema cristalino que há três eixos cristalográficos de mesmo tamanho e mutuamente perpendiculares. 2. Diz-se dos minerais pertencentes ao sistema cúbico (diamante, ouro, granadas, prata, espinélios, sodalita etc.), caracterizados por

> isotropia térmica e óptica, e seus cristais. Sin. isométrico, monométrico. (Branco, 2008, p. 125)

Portanto, parte-se da hipótese que muitos filmes do diretor alemão Max Ophüls (1902-1957) exprimiriam, deste modo, "texturas especulares" uma espécie de simetria entre o reflexo virtual desdobrado de um atual: uma imagem de um espelho que reflete com perfeição todo o seu entorno. Sendo assim, em razão de sua imagem virtual ainda ser bem próxima de sua imagem atual, certa "geometria temporal" organizaria as *variedades estéticas* que compõem os *planos de composição* do *cristal perfeito*. Deleuze fala em um polígono especular que se desdobraria ao infinito como bem podemos ver em Max Ophüls (1902-1957), tanto em *Lola Montès* (1955) quanto em *Madame de* (1953).

> A troca é ainda mais ativa na medida em que o circuito remete a um polígono de número crescente de lados: tal como um rosto refletido nas facetas de um anel, um ato visto dentro de uma infinidade de binóculos. Quando as imagens virtuais assim proliferam, o seu conjunto absorve toda a atualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem já não passa de uma virtualidade entre outras. (Deleuze, 2005, página 89)

Nessa infinidade de reflexos de uma ocasião em diferentes espelhos cuja mostragem de distintos ângulos afetivos de uma ocasião são abarcados, supõe-se uma "*tendência* especular", além deste tipo de *estado cristalino* ter um tipo de brilho intenso devido à sua potência especular/reflexiva. Seriam polígonos especulares que refletem imagens que vão ao infinito, ou seja, uma mesma situação em distintos ângulos, âmbitos nos concedendo em alguns momentos uma visão especular de um *atual* que, embora pareça finito, centrado e fechado tal como podemos ver em *Lola Montès* (1955), há um *speculum* que se expressa nos feixes de cada espelho onde a imagem dela é refletida. Contudo, Lola permanece presa dentro do seu *cristal perfeito* seguindo uma cosmológica que guarda a morte e certo desamparo na clausura que a própria beleza e brilho impõem a este tipo de *estado cristalino*. No entanto, nesta primeira fase do cristal já é possível propagar virtualidades que desdobram-se de um *atual* em uma relação contínua de coexistência, colocando-nos já em uma paradoxal cisão temporal que se une em um mesmo plano, passado e presente, ciranda do tempo entre morte e vida, velhice e infância, sombra e luz, tal qual na pintura de Giuseppe Pelizza da Volpedo (1868-1907) *A ciranda* (1907), uma *imagem especular* em suas *tendências* e texturas, um perfeito diamante:

> A troca é ainda mais ativa na medida em que o circuito remete a um polígono de número crescente de lados: tal como um rosto refletido nas facetas de um anel, um ato visto dentro de uma infinidade de binóculos. Quando as imagens virtuais assim proliferam, o seu conjunto absorve toda a atualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem já não passa de uma virtualidade entre outras. (Deleuze, 2005, página 89)

Sobre esta proliferação de virtualidades que soerguem-se nas imagens cristalinas e toda uma zona de indiscernibilidade que se instaura em seus *planos de composição* e em suas *variedades*, há uma atmosfera de coexistência do virtual com o atual, há um ponto de encontro onde a dimensão passada e presente irão encontrar-se, contudo, este encontro sempre ocorre de modo disjuntivo, por isto , uma certa vertigem acompanha essa junção em razão de estarmos no regime do tempo puro e as forças da desordem deixarem algumas marcas que mostram-nos que havia alguém ali, embora não o vejamos mais, há sempre um sinal, uma marca que o passado imprime no presente na qual a coalescência do tempo precipita-se e aparece na superfície *estriada* e *lisa* que compõem o tempo, são os estilhaços, os feixes que refratam-se ao infinito, todavia, parte-se de uma finitude cujo desdobramento conjunto do passado, presente, virtual, atual, invisível, visível acabam por promover "superfícies metafísicas" que formam-se em suas contrariedades e paradoxos, morte e vida coexistem no fundo do cristal tal como podemos ver no filme de Orson Wells (1915-1985), *A dama de Shangai* (1947) Deleuze mostra-nos essa *tendência*:

> mas surge em estado puro no célebre palácio dos espelhos de *A dama de Shangai*, onde o princípio de indiscernibilidade atinge o ápice: perfeita imagem-cristal em que os espelhos multiplicados tomaram a atualidade dos dois personagens, que só poderão reconquistá-la quebrando-os a todos, encontrando-se assim lado a lado e matando-se um ao outro (Deleuze, 2005, página 90)

Aborda-se na *imagem-cristal* uma espécie de "ponto físico", Deleuze nos diz que, em certo grau, este ponto se assemelharia ao átomo epicuriano em razão de aportar contínuas trocas entre o *atual* e o *virtual*, diferentes intensidades em um mesmo ponto:

> A imagem atual e sua imagem virtual constituem, portanto, o menor circuito interior, em última análise, uma ponta ou um ponto, mas um ponto físico que não deixa de ter elementos distintos (um pouco como o átomo epicuriano). Distintos, mas indiscerníveis, assim são o atual e o virtual, que não param de se trocar (Deleuze, 2005, p. 90)

Talvez, este ponto seja mais um "ponto metafísico" do que físico em razão de sua indiscernibilidade. Portanto, nas *séries divergentes* de imagens cristalinas cada estado cristalino terá pontos descontínuos de intercessão entre virtual e atual, passado e presente com diferentes *modos de expressão*. No caso do *duplo imediato* ou *simétrico*, há nessa dimensão especular ainda uma tentativa de duplicação de algo, mas este algo sempre duplica-se de modo diferente em seus feixes. Parece haver sempre algo que fica na sombra para que o outro lado iluminado possa aparecer, há um perfeito equilíbrio entre luz e sombra, um certo

isomorfismo neste tipo de imagem[28], contudo ele é indistinguível, porventura, seria desta forma que ele se tornaria cristalino em suas contínuas dinâmicas de coalescência.

No pequeno circuito das imagens cinematográficas há *variações* na dinâmica de troca entre atual e virtual que configuram o circuito cristalino, esta "troca ou a indiscernibilidade" têm múltiplas *variações* em seus pontos de intercessão e em suas metamorfoses. Deleuze classifica de três modos essas *junções*: " (...) o atual e o virtual (ou os dos espelhos face a face); o límpido e o opaco; o germe e o meio (...)" (Deleuze, 2005, p. 91). Em consequências disso, diversas dimensões das imagens cristalinas se apresentam, desta maneira, é importante sublinhar que dessa multiplicidade de *junções*, diferentes "texturas" e *tendências* poderiam mostrar-se nos *estados cristalinos* no *cristal perfeito, cristal rachado, cristal germe e cristal em decomposição.* Afinal, se em cada tipo de *imagem-cristal* há um distinto meio o que saltariam delas seriam superfícies com propriedades temporais intrínsecas a cada *individuação*. Possivelmente, sobre a questão da *conduta do tempo*, essas propriedades nos mostrariam as *diferenças de natureza* e as singulares distensões de grau da matéria coexistindo nas "imagens metamórficas" que incorporam o passado e o presente em suas múltiplas *tendências*.

Intensidades e modulações múltiplas poderiam saltar dos "planos cristalinos" via "texturas" e *tendências*. Mas o que entendo como uma textura não seria meramente uma característica espacial de uma superfície. Antes, o tempo teria um ofício fundamental em razão de esculpir essas *superfícies lisas* e *superfícies estriadas*. Como já foi dito, a textura da infância jamais seria a mesma textura da velhice, embora uma esteja implicada na outra dentro da *duração* de modo irreversível.

O tempo poderia exprimir em nós e no mundo diferentes texturas ao longo da vida que desdobrariam-se de *tendências*, seriam *modos de expressão* por onde as forças que compõem o tempo mostrariam-se em suas *tendências*, sejam elas do tipo: "espelhos face a face" e toda uma certa duplicação da diferença que poderia ocorrer de maneira especular enquanto *tendência*, ou em seu âmbito "límpido e opaco" onde sempre algo oculta-se e é direcionado para à escuridão para que a luz apareça, para que algo brilhe, mas para que isto ocorra há algo parecido com um princípio de complementaridade paradoxal que irá juntá-las em um mesmo plano, tal como podemos ver na obra de Federico Fellini (1920-1993) *E La nave va* (1983) quem mantém a festa na parte de cima do navio são os trabalhadores que ficam embaixo,

[28] Deleuze na página 90 do *Cinema 2: a imagem-tempo* (2005), cita um interessante exemplo deste equilíbrio entre sombra e luz no filme de Zanussi *Struktura Kristalu (Estrutura cristalina)* onde há dois tipos de cientistas um que emerge das sombras, com estranhos afazeres científicos em seu laboratório, e do outro lado, há o cientista oficial ligado ao mundo que se guia à luz da ciência régia.

cozinhando e servindo os ricos que se localizam na parte superior do navio, há toda uma *metaestabilidade* nos processos vitais que se organiza na desordem própria ao caos em suas cisões, duplicações. "(...) O navio faz proliferar as faces de um polígono crescente. Ele se fende primeiramente em dois no sentido alto-baixo (...)" (Deleuze, 2005, página 93)

Na dimensão do "germe e o meio" um movimento turbilhonar promoveria uma contínua alternância entre morte e vida, há profundos desequilíbrios nas trocas que ocorrem entre germe e meio, muitas das vezes, quando esses elementos não se conciliam não aparecem às propriedades cristalinas desses mesmos em razão de o amorfo ainda preponderar, não é o que vemos no filme *Solaris* (1972) de Tarkovski (1932-1986)?

Deleuze nos indica que ainda não teria ocorrido uma reconciliação entre o pensamento e o mar quântico do planeta Solaris, no entanto, na obra de Tarkovski (1932-1986), *O Espelho* (1975), Deleuze nos mostra um *cristal perfeito* neste filme, as relações são cristalinas: a mulher-mãe, o marido-filho, tudo em uma incrível consonância dos feixes que alcançam e compõem plenamente o plano de luz dos cristais, as proliferações de virtualidades se encontram com sua face atual em desdobramentos contíguos, quem é a mãe? Quem é a mulher? Quem é pai? Quem é o filho? Quem é o marido? Todas essas expressões coexistem em um mesmo plano, nos abrindo uma zona de indiscernibilidade pelas infinitas duplicações de cada personagem, de modo que a dimensão passado-futuro também mostra-se em uma coalescência perfeita. Talvez, a *despersonalização* que ocorre aqui com os personagens tenha muito a nos dizer sobre o tempo cristalino: nós somos o que fomos e também o que seremos, na dimensão passado-futuro todo velho é também uma criança, exatamente pelo fato da velhice ser um desdobramento da infância e toda criança já existe em uma dimensão futura como velho, a paradoxal relação entre espelho e germe é *tendência* que varia entre vida e morte, atual e virtual, presente e passado e traduz-se materialmente em "textura" em sua *tendência* que traz consigo todo um campo de forças que indica a dinâmica de coalescência própria ao tempo cristalino.

> O cristal é expressão. A expressão vai do espelho ao germe. É o mesmo circuito que passa por três figuras, o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio. Com efeito, por um lado o límpido e o opaco, o germe e o meio. Com efeito, por um lado o germe é a imagem virtual que fará cristalizar um meio atualmente amorfo; mas, por outro, este deve ter uma estrutura virtualmente cristalizável, em relação à qual o germe desempenha o papel de imagem atual. Também aí o atual e o virtual se trocam numa indiscernibilidade que a cada vez deixa subsistir a distinção (Deleuze, 2005, página 94)

Portanto, quando Deleuze descreve as características cristalinas que vigoram no cinema de Werner Herzog (1942), há uma interessante relação feita por ele sobre os quadros e

planos de Werner Herzog (1942) e do pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) Deleuze aponta características que ele denomina como uma "pintura cristalina". Com efeito, em *Coração de cristal* (1976) Deleuze enfatiza que neste filme estão "(...) as maiores imagens-cristal da história do cinema (...)" (Deleuze, 2005, p. 95)

À vista disso, é fundamental nos atentarmos para esta observação em razão de nela está expressa a possível relação que faço em minha hipótese de que há ressonâncias entre "texturas" e *tendências* referente aos quadros e planos no cinema e na pintura relacionados na cartografia das imagens cristalinas anexadas no final deste capítulo.

Se nos recordarmos desta obra-prima de Herzog (1942) *Coração de cristal* (1976), há um mundo que aparece em toda sua força, um mundo anterior aos seres já individuados, uma terra vazia habitada por seres catatônicos, "homens-pedra" que padecem de certa hipnose que os mantêm enclausurados em um cristal vermelho-rubi. Há um estranho devir-mineral nesses zumbis que vagam na aldeia cristalina onde Herzog (1942) filma *Coração de cristal* (1976). E esta terra *despersonalizada* aparece nos planos deste último filme através das imagens panorâmicas de ilhas, mares, montanhas, campos e florestas em distintas alturas, uma terra que grita em seu vazio e silêncio estarrecedor. Ela anuncia a vida e a morte dos habitantes daquela aldeia por meio de um personagem-vidente que vive na floresta em uma gruta, este "homem-natureza" não tem vínculos personalizados com aquele mundo expresso na "aldeia de cristal", a sua ligação com os acontecimentos que ali se passam é de ordem metafísica, ele sabe o início, o meio e o fim daquele mundo, é como se ele estivesse dentro e fora daquele mundo e fosse uma espécie de membrana que porta em seu interior um vasto passado e em seu lado avesso um futuro aberto e incerto tal como as águas do mar. O imenso vazio de uma terra sem homens é o que Herzog também nos mostra neste filme, certa nostalgia de um outro mundo a ser descoberto igualmente aparece, e neste impulso de descortinar um "novo mundo" em uma das últimas cenas de *Coração de cristal* (1976) os homens daquela ilha colocam seu pequeno barco nas águas revoltas do mar e partem para o desconhecido.

Deleuze diferencia de modo substantivo este cinema que nos traz um mundo entregue ao tempo em relação à *imagem-movimento* cuja espacialização das aberrâncias e vertigens temporais ainda ocorre, embora os índices do *caos-tempo* já participem também dessa dimensão, atentemos ao que ele nos diz:

> A lavação de Tarkovsky (a mulher que lava os cabelos junto a um muro úmido em *O espelho*), as chuvas que dão ritmo a cada filme, tão intensas quanto em Antonioni ou Kurosawa, mas com outras funções, fazem renascer sem descanso a questão: que sarça ardente, que fogo, que alma, que esponja estancará essa terra? Serge Daney observou que, seguindo Dovjenko, certos cineastas soviéticos (ou da Europa oriental, como Zanussi) mantiveram o gosto por matérias pesadas, naturezas mortas

> densas, que foram, ao contrário, eliminadas pela imagem-movimento no cinema ocidental. Na imagem-cristal há essa busca mútua, cega e hesitante, da matéria e do espírito: para além da imagem-movimento, "no que ainda somos devotos (Deleuze, 2005, p. 95-96)

Se prosseguirmos para as propriedades intrínsecas e trocas realizadas no tipo classificado por Deleuze de "límpido e opaco" no circuito das imagens cristalinas teremos *O ano passado em Marienbad* (1961) de Alan Resnais (1922-2014) e Alain Robbe-Grillet (1922-2008). Na zona de indiscernibilidade que se instaura nos planos e quadros deste filme há uma dimensão metafísica do cinza que foi explorada, distintas distensões de incertezas alçam-se nesta atmosfera do cinza, alternando-se, com efeito, na própria trama do filme o que é límpido e o que é opaco, o que é visível e invisível, o que é atual e virtual, o que é possível e real em alguns momentos é indiscernível.

Temos como plano principal o hotel que sempre aparece límpido, embora as trocas no interior deste recinto sejam opacas, incertas, obscuras. Afinal, o que houve no ano passado em Marienbad? É possível descortinar qual foi o acontecimento? Possivelmente não, em razão de neste filme já estarmos no terreno temporal dos paradoxos, desta maneira, as zonas abissais do tempo não nos permitem saber o que houve. Uma relevante questão que parece ter ressonância com o problema que salta deste filme é o problema apresentado pelo pintor Paul Klee (1879-1940) em seu livro *Théorie de L'art moderne* (1985) no artigo sobre o *ponto cinza*, talvez este ponto nos revelasse um problema semelhante com esta zona de indiscernibilidade que se apresenta no *Ano passado em Marienbad* (1961). Portanto, no sentido de um plano cinematográfico que nos mostra múltiplas *tendências* de incertezas referentes ao que aconteceu no ano passado em Marienbad, múltiplos tipos de cinza, vemos um princípio que está para além da contradição cujo envolvimento da cosmogênese teria em seu fundo o próprio *caos-tempo*, devido as suas propriedades intrínsecas de desordem/ordem não nos permitiria fechar a questão sobre o que houve no ano passado em Marienbad. Quando um vertiginoso plano tal qual neste último filme citado coexistem *lençóis de passado* e *pontas de presente* o paradoxo desponta como única resposta para este problema que o tempo nos coloca.

Consequentemente, seria possível pensarmos o problema prático dos paradoxos no cinema pelo o que Deleuze denomina de "trocas desiguais" presentes em alguns circuitos cinematográficos. Para evidenciar o que seriam essas trocas é inevitável abordar a dimensão do dinheiro que mostra-se em sua contínua tentativa conspiratória de conceder certa sensação de simetria, proporção e equivalência contra os rumores e furores que participam das forças do tempo. Sendo assim, aqui temos duas forças que vivem em um verdadeiro *agon*: o tempo e

o dinheiro. Muitas vezes, na opinião que cerceia o *senso comum* ouvimos a temerosa afirmação que "tempo é dinheiro", contudo, há uma evidente confusão nesta ideia, sabemos que há uma dimensão cronológica do tempo que pode ser "quantificada", porém há outras dimensões temporais que escapam a ordem cronológica. Há um campo qualitativo que ultrapassa esta referência aristotélica do "tempo como número do movimento."

Assim, no grande e pequeno circuito das imagens cinematográficas, podemos perceber constantemente essa "troca desigual" em razão de estarmos no domínio de um tempo mais profundo que abarca as *diferenças de natureza* e suas inerentes *diferenças de grau*. Nas *imagens-tempo* há toda uma coalescência de forças do *caos-tempo* que impedem tal equivalência entre dinheiro e tempo. Na dimensão dos clichês equiparar tempo e dinheiro é possível, mas no campo do Real esta relação desfalece-se. Com efeito, é importante destacar que este parece ser um dos problemas mais expressivos na atualidade: a absolutização da moeda contra o tempo Real, desta maneira, comprime-se a cada dia mais a vida em uma dimensão do possível e os outros circuitos do sonho e dos *cristais de tempo* em sua dimensão temporal do Real são assassinados diante de nossos olhos pela voracidade do sistema monetário-financeiro. A indústria cinematográfica não escapa aos imperativos desse sistema, muita das vezes, em suas imagens ela transparece ser um substrato de tal situação e uma contumaz produtora de clichês, afinal, os clichês não seriam exatamente esta relação equivalente entre tempo e dinheiro? Ou outra maneira de pensá-los seria a adequação de uma opinião a determinado espaço-tempo, criar identidades fixas, personalizações sociais. Contudo, a *imagem-tempo* e os seus *cristais de tempo* agem em uma lógica radicalmente diferente desta descrita acima, nas imagens cristalinas vemos *imagens óticas sonoras puras*, ou seja, uma *despersonalização* do tempo, do mundo e das pessoas ocorreria neste campo.

> É o que mina o cinema, a velha maldição: o dinheiro é tempo. Se é verdade que o movimento suporta como invariante um conjunto de trocas ou uma equivalência, uma simetria, o tempo é por natureza a conspiração da troca desigual ou a impossibilidade de equivalência. É nesse sentido que ele é dinheiro: das duas fórmulas de Marx, M-D-M é a da equivalência, mas D-M-D é a da equivalência impossível ou da troca fraudulenta, dissimétrica (Deleuze, 2005, p. 98)

Um devir contínuo, expressão do *impulso vital* próprio à mostragem do tempo manifesta-se com todas as suas contrariedades e paradoxos nesta "troca desigual". Esta é uma realidade que existe no regime do tempo puro, uma dinâmica inexorável que nos mostra em um de seus âmbitos que, às vezes, algo pode chegar a nossas vidas "tarde demais", tal como percebe o protagonista Don Fabrizio em *O leopardo* (1963) de Visconti (1906-1976): ele entende a impossibilidade da realização do amor que sente pela namorada de seu sobrinho, Angelica Sedara(Claudia Cardinale), afinal a urgência de uma aliança política entre

aristocracia e a burguesia é muito maior naquele momento de unificação italiana na Sicília, deste maneira, ele necessita casar seu sobrinho com sua amada. Infelizmente, ela aparece "tarde demais".

Outra obra que nos apresentaria esta saudosa atmosfera do tempo é *Em busca do tempo perdido - No caminho de Swan* (2006) de Marcel Proust (1871-1922), há também toda essa sensação do "tarde demais" atravessando sua obra, o tempo pela sua contínua renovação não é reversível, deste modo, não nos permite reviver novamente uma ocasião deixando em nós em alguns momentos uma saudade de coisas que não chegamos a viver em determinados lugares, com determinadas pessoas. Sem dúvida, esta é uma das duras lições que precisamos a aprender na vida: o mundo, as relações e suas trocas desiguais, porventura, a beleza Real estaria neste tempo desencontrado, fonte de paradoxos que nutre a própria vida tal qual a relação morte e vida. Sobre esta complicada relação, há um belo e esclarecedor trecho da aula de Claudio Ulpiano intitulada *Uma canção pode mudar o mundo: beleza e senso comum*[29] que expressa de maneira cristalina o problema:

> Porque o homem não pode escapar do tempo orgânico. E o homem é solipsista: ele projeta seu ser sobre o mundo. Então, ele vê um mundo orgânico. Mas há uma maneira de nós atingirmos o tempo cristalino, e é exatamente o que Proust vai nos ensinar. Nós temos que quebrar o bom senso, quebrar o senso comum. Rompendo com eles, nós entraremos na linha do tempo cristalino. Nós entraremos no que, por exemplo, Proust, Deleuze, Visconti, chamam de quarta dimensão: a beleza. Este tempo cristalino é a própria beleza. Não é qualquer homem que pode entrar na beleza; ao mesmo tempo, todos os homens poderiam. Porque todos nós temos a faculdade do pensamento puro (Ulpiano, 1994)

Portanto, nas complicadas relações intrínsecas entre tempo, dinheiro e cinema apareceriam toda a trama de um mundo, e as imagens cristalinas já estão neste contínuo de emancipação do tempo em relação ao movimento, elas já expressam quão díspar é a realidade do tempo, muitas vezes, neste circuito das imagens cinematográficas não há propriamente um final para os filmes, é como bem pontua Fellini: "(...) quando não houver mais dinheiro, o filme estará terminado (...)" (Deleuze, 2005, p. 97). A fórmula Dinheiro-Mercadoria-Dinheiro poderia demonstrar esta máxima de Fellini, ele não colocará um fim por antecipação, o fim do filme é decretado assim que o fluxo de capital for cortado. Segue-se, então, a troca desigual, pois o dinheiro e o sistema monetário não podem comprar absolutamente o tempo em toda sua totalidade de coexistência de forças que se expressam na *duração*. Embora, o que vejamos nos dias de hoje é uma contínua tentativa de capitalizar o tempo tendo como via a emancipação da moeda em relação ao nosso tempo de vida, mas isto é impossível, pois somos mortais e com dinheiro ou não, sendo ricos ou pobres morreremos, por isto, o dinheiro sempre

[29] Trecho retirado da aula lecionada por Cláudio Ulpiano em 13/10/1994.

estará aquém do regime do tempo, daí a sua troca nunca ser igual, o tempo ultrapassa o dinheiro. Não há um princípio de semelhança que regeria essas relações, é a diferença que mostra o seu rosto nesta disparidade original do regime do tempo.

> A imagem-cristal recebe assim o princípio que a funda: relançar sem descanso a troca dissimétrica, desigual e sem equivalência, dar imagem contra dinheiro, dar tempo contra imagens, converter o tempo, a face transparente, e o dinheiro, a face oculta, como um pião sobre sua ponta. E o filme estará terminado quando não houver mais dinheiro (Deleuze, 2005, p. 99)

De todo modo, a descontínua/contínua relação entre complô e conspiração também contaminam a multiplicidade de relações que coexistem no interior do tempo. Parece que sempre em algum lugar do mundo há uma conspiração contra a emancipação do tempo nos mais diversos vínculos que acontecem na atual *sociedade de controle*. Controlar nos dias de hoje é uma constante tentativa de impor domínio ao tempo, capitalizá-lo em seus diversos âmbitos expressos em nossa vida, mas seria possível conter a paixão que há no mundo? Seria possível conter o desespero? Seria possível conter o caos? Acredito que não, mas vivemos em um sistema que a todo o momento tentar capitalizar nossos afetos aprisionando nossas paixões, aprisionando o tempo para que o dinheiro possa triunfar. Não estaríamos diante de um novo tipo de fascismo? Diferente do totalitarismo político retratado pela cineasta alemã Leni Riefenstahl (1902-2003) em seu filme *O triunfo da vontade* (1935)?

Parece-me que estamos em outra fase deste totalitarismo político e ela tem o seu rosto na absolutização da moeda que toma nossas vidas, nossas paixões, numa contínua contingência das relações e do mundo motivadas pelo dinheiro, sobre isto Deleuze dimensiona como esta *tendência* de algum modo é incorporada pelo cinema: "(...) Com o espaço e o tempo se tornando cada vez mais caros no mundo moderno, a arte teve de se fazer "arte industrial internacional", quer dizer, cinema, para comprar espaço e tempo enquanto "títulos imaginários do capital humano (...)" (Deleuze, 2005, p. 98)[30]

Portanto, parece que no interior do tempo estamos imersos nessa constante conspiração do dinheiro contra a expressão Real do tempo da vida, o que, por ora, nos causa certa tristeza, pois até a nossa ideia e sensação de falta também parecem tomadas pelas forças do capital. Em um breve vídeo do cineasta Pasolini (1922-1975) disposto na plataforma de vídeo youtube intitulado *Pasolini L'omologazione del nuovo fascismo*[31], o cineasta desenvolve este problema: um novo tipo de fascismo emerge depois da segunda guerra mundial via mercado e sociedade de consumo, esta nova aliança ele conceitua como um tipo de homologação de um

[30] Deleuze cita o filme de Robert Bresson *O dinheiro* (1983).

[31] Informação eletrônica : https://www.youtube.com/watch?v=vQttzmv55iA&t=9s

novo fascismo. Mais uma vez temos aqui uma conspiração do dinheiro contra o tempo Real, conspiração do dinheiro contra a vida e as distintas expressões que esta abarca: um novo tipo de totalitarismo da moeda.

O cinema sempre está envolvido em um tipo de conspiração, afinal é o dinheiro que o mantém, embora haja possibilidades de criar complôs tal como Pasolini (1922-1975) ou Godard (1930) fazem, o que Deleuze denomina de: "um filme dentro do filme" seria o que veríamos, por exemplo, em *Viver a vida* (1962) de Godard (1930), infelizmente, mesmo depois do final da segunda guerra mundial ele consegue nos mostrar que a crueldade do fascismo não acabou, apenas migrou para o cotidiano através da absolutização da moeda.

Contudo, no interior do cristal há rupturas com esse totalitarismo político, há galope e valsa coexistindo, nesta dimensão conseguimos ver o impossível, o Real que não se disfarça e não se esconde neste campo de coexistências, se há alguma liberdade possível neste conturbado e complicado mundo ela vai em direção à coalescência de forças, virtual e atual, Real e possível, múltiplas constelações brilhando no infinito plano de luz do universo: este seria o original tempo cristalino.

A *lembrança do presente* desenvolvida por Bergson em seu livro *A energia espiritual* (2009) no quinto capítulo *A lembrança do presente e o falso reconhecimento* nos mostra a maneira pela qual o tempo cristalino é coalescente e Deleuze retorna a esta questão na segunda parte do quarto capítulo *Os cristais de tempo*, embora deixe claro que Bergson não relaciona à *lembrança do presente* ao tempo no cristal:

> O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular. Segundo Bergson, a "paramnésia" (ilusão de déjà-vu, de já-vivido) nada mais faz que tornar sensível esta evidência: há uma lembrança do presente, contemporânea do próprio presente, tão colada a este quanto um papel ao ator.' 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. (...) Aquele que tomar consciência do contínuo desdobramento de seu presente em percepção e em lembrança (...) será comparável ao ator que desempenha automaticamente seu papel, se escutando e olhando encenar' (Deleuze, 2005, p. 99-100)

Neste caminho, a *lembrança pura* parece erguer-se de um movimento conjunto da percepção e da lembrança, cristalizações metafísicas do tempo poderiam se expressar em nossa matéria e memória nesse âmbito de nossas vidas, é por esta razão que se indica a coexistência tal como uma qualidade primeira para abordarmos a dimensão dos *cristais de tempo*. Não seria a *lembrança pura* uma imagem cristalina do tempo que habita nossa

memória e exprime-se em nossa matéria por meio dos desdobramentos das *tendências* e texturas?

Se considerarmos que a *lembrança pura* está no tempo, perceberemos que não se trata de uma sucessão cronológica tal qual a *imagem-lembrança* cuja referência em algum grau ainda se espacializa no território de nossa consciência, sobre a *diferença de natureza* existente entre as imagens que compõem o grande circuito das imagens cinematográficas e o pequeno circuito das imagens cinematográficas, observemos Deleuze:

> Se Bergson chama a imagem virtual de "lembrança pura", é para melhor distingui-la das imagens mentais, das imagens-lembrança, sonho ou devaneio, com as quais corremos o risco de confundi-la. Com efeito, estas são imagens virtuais, mas atualizadas ou em vias de atualização em consciências ou estados psicológicos. E elas se atualizam necessariamente com referência a um novo presente, a outro presente que não aquele que foi: daí esses circuitos mais ou menos amplos, evocando imagens mentais em função das exigências do novo presente que se define como posterior ao antigo, e que define o antigo como anterior, conforme uma lei de sucessão cronológica (a imagem-lembrança será, pois, datada). Ao contrário, a imagem virtual em estado puro se define, não em função de um novo presente com referência ao qual ela seria (relativamente) passada, mas em função do atual presente, do qual ela é o passado, absoluta e simultaneamente: particular, ela é no entanto "passado em geral", no sentido em que ainda não tem data. Pura virtualidade, ela não tem que se atualizar, já que é estritamente correlativa da imagem atual, com a qual forma o menor circuito que serve de base ou de ponta a todos os outros. Ela é a imagem virtual que corresponde a tal imagem atual, em vez de se atualizar, de ter de se atualizar em outra imagem atual. É um circuito já aqui mesmo atual-virtual, e não uma atualização do virtual em função de um atual em deslocamento. É uma imagem-cristal, não uma imagem orgânica. A imagem virtual (lembrança pura) não é um estado psicológico ou uma consciência: ela existe fora da consciência, no tempo, e não deveríamos ter mais dificuldades para admitir a insistência virtual de lembranças puras no tempo do que a existência atual de objetos não-percebidos no espaço. O que nos engana é que as imagens-lembrança, e mesmo as imagens-sonho ou devaneio, frequentam uma consciência que necessariamente lhes dá um aspecto caprichoso ou intermitente, já que se atualizam segundo as necessidades momentâneas dessa consciência. Mas, se perguntarmos onde a consciência vai procurar tais imagens-lembranças, imagens-sonho ou devaneio que ela evoca segundo seus estados, seremos levados às puras imagens virtuais, das quais estas são apenas modos ou graus de atualização (Deleuze, 2005, p. 100-101)

Consequentemente o cone invertido bergsoniano em sua dinâmica turbilhonar parece nos apresentar diversas distensões de grau de um *atual*, seriam virtualidades, camadas, dimensões das *pontas de presente* e dos *lençóis de passado* que em algum ponto do cone invertido se encontram: do grande circuito das imagens cinematográficas até o pequeno circuito das imagens cinematográficas há alguns pontos de intercessão que ocorrem, metamorfoses da dimensão passado-presente com passado-futuro, cristalizações do tempo poderiam se aglutinar em uma *lembrança pura* neste contínuo e coexistente movimento entre percepção e lembrança. Talvez, poderíamos dizer que dessas metamorfoses que acontecem entre percepção e lembrança emergiriam os *cristais de tempo*. Isto se realiza em razão do pequeno circuito das imagens cinematográficas está em constante contato com os outros

circuitos dispostos no cone invertido bergsoniano, por isso, que falamos que a imagem cristalina é metamórfica, ela abarca a *lembrança pura* que se encontra no *caos-tempo*.

> A imagem-cristal tem estes dois aspectos: limite interior de todos os circuitos relativos, mas também invólucro último, variável, deformável, nos confins do mundo, para além dos movimentos do mundo. O pequeno germe cristalino e o imenso universo cristalizável: tudo está compreendido na capacidade de ampliação do conjunto constituído pelo germe e pelo universo. As memórias, os sonhos, até mesmo os mundos são apenas circuitos relativos aparentes que dependem das variações desse Todo. São graus ou modos de atualização que se partem entre esses dois extremos, o atual e o virtual: o atual e seu virtual no pequeno circuito, as virtualidades em expansão nos circuitos profundos. E é de dentro que o pequeno circuito interior comunica com os profundos, diretamente, através dos circuitos apenas relativos. (Deleuze, 2005, p. 101-102)

Deste modo, a *lembrança pura* parece sobrevoar a dimensão cristalina do tempo em seus "jatos dissimétricos" que vão em direção ao passado e ao futuro em um mesmo plano que se apresenta em seus infinitos paradoxos e em suas "trocas desiguais". Possivelmente, poderíamos invocar *aion* e sua eterna ciranda que gira no interior do cristal em suas distintas distensões de grau manifestas em uma *lembrança do presente* que habita o pequeno circuito. Um filme que nos mostraria essas *variações* entre os circuitos existentes no cone invertido bergsoniano seria *Eu te amo, eu te amo* (1968) de Alan Resnais (1922-2014). Durante quase todo filme o protagonista encontra-se imerso em uma espécie de "máquina do tempo", contudo, toda vez que ele tenta retornar em uma reversibilidade a mesma situação, os outros circuitos entram em ação em suas *variações* e a irreversibilidade do tempo mostra a sua face em sua diferença que é sempre incorporada a uma tentativa de repetição.

3.3 **Cartografia dos cristais de tempo**

3.3.1 Cristal perfeito

As imagens do diretor de cinema alemão Max Ophüls (1902-1957), por exemplo, nesta taxonomia são classificadas por Deleuze como um *cristal perfeito* tal como observamos em *Lola Montès* (1955) ou em *Carta de uma desconhecida* (1948). A geometria de um cristal perfeito cujo brilho cintila nas temporalidades distintas de um sistema cristalino cúbico

isomórfico em sua posição normal e também virado em seu avesso recíproco irreversível transmite uma sensação isomórfica coalescente. Com efeito, as imagens da vida de Lola estão refletidas em sua expressão atual e também em seu avesso irreversível expresso nas virtualidades. A expressão do cristal apresenta-se aqui em sua face clara e escura formando uma imagem cristalina perfeita em seu isomorfismo coalescente cuja isotropia óptica e térmica apresentam uma intensidade equilibrada conduzindo o modo pelo qual luz e sombra são propagadas em sua dilatação e contração equivalentes.

Desta maneira, as arestas do sistema cristalino cúbico unem o atual e o virtual em suas superfícies que mais parecem membranas, em vista disso, formam-se imagens coalescentes nesses encontros. Tendo esta imagem em mente é possível vislumbrar um cristal perfeitamente cúbico em uma quarta dimensão, ou seja, algo parecido com um diamante natural o qual guarda diferentes camadas de tempo em seu interior pensa-se, por conseguinte, a dinâmica do tempo que dirige à imagem-cristal considerando-se que, neste caso, estamos sob o regime da *imagem-tempo* não mais da imagem-movimento cuja terceira dimensão ainda a sustentava quando estava submetida ao movimento. Assim sendo, primordialmente, a expressão deste substrato no *cristal perfeito* seria um sistema cristalino cúbico em uma quarta dimensão girando como uma roda, um diamante natural esculpido pelo tempo, ciranda do tempo. Portanto, nos muitos espelhos as virtualidades de Lola giram em um carrossel do tempo e expressam imagens coalescentes em um movimento de contínua contração.

O quadro pictórico que expressaria a *tendência* e "textura especular" do *cristal perfeito* seria *A ciranda* (1907) do pintor Giuseppe Pelizza da Volpedo (1868-1907). No interior desta ciranda parece ocorrer um refluxo de todo o tempo que acontece fora da ciranda. Além do que, uma expressiva girândola localiza-se no centro do quadro, refiro-me a um giro de 360 graus que nos concede uma visão panorâmica por onde a *duração* aparece com as crianças precocemente envelhecidas, toda esta imagem parece dissolver-se no giro da ciranda. Sobre este movimento giratório no *cristal perfeito*, Deleuze indica: "(...) A dança desenfreada no final de French cancan não é uma ciranda, um refluxo da vida para dentro do circuito, no palco de teatro, como em Ophüls,(...)" (Deleuze, 2005, p. 108).

Destarte, em relação ao sistema cristalino cúbico a maneira pela qual ele apareceria nesta imagem é de modo completamente aberto e dissolvido no giro da ciranda. Em matemática sabemos que o cubo simples quando todo aberto gera uma roda de 360 graus. O cubo também é formado por doze arestas, todavia observe a definição do Dicionário de Mineralogia e Gemologia (2008) para o sistema cristalino cúbico:

> 1. Sistema cristalino em que há três eixos cristalográficos de mesmo tamanho e mutuamente perpendiculares. 2. Diz-se dos minerais pertencentes ao sistema cúbico (diamante, ouro, granadas, prata, espinélios, sodalita etc.), caracterizados por isotropia térmica e óptica, e seus cristais. Sin. de isométrico, monométrico. (Branco, 2008, p. 125)

Sendo assim, os infindáveis planos atuais e virtuais sempre terão pontos de encontro que os unirão ao mesmo tempo em que os cortarão, então, os planos atual e virtual são atravessados em seus respectivos vértices (membrana), ainda em geometria o cubo é um prisma reto quadrangular, se levarmos esta informação em consideração entenderemos a razão pela qual ele é um *cristal perfeito*, deste modo, a "textura especular cristalina" envolveria este tipo de cristal. Sobre este problema, sabe-se que na escola de Platão na antiga Grécia estudavam-se os poliedros (poli= muitos, vários, diversas, edros= faces), mais especificamente em sua obra *Timeu* (2011) vários problemas sobre a origem do universo e a sua constituição enquanto cosmo foram pensados e apresentados também em seu modo geométrico, o cosmo perfeito expresso na "(...) quinta combinação "(...)": o dodecaedro. Observe o *Timeu* (2011):

> Quando foram conjugados seis deste tipo, produziu oito ângulos sólidos, sendo cada um deles constituído pela harmonia dos três ângulos planos rectos; a figura do corpo constituído foi a do cubo, que tem seis faces planas, quadrangulares e equilaterais (Hexaedro regular). Visto que havia ainda uma quinta combinação (Dodecaedro), o deus a utilizou-a para pintar animais no universo (55b-55c) (Platão, tradução Rodolfo Lopes, 2011, p. 144)

Segundo a nota do tradutor Rodolfo Lopes sobre o *Timeu* (2011) atentemos ao aspecto abordado sobre a formação do cosmo perfeito de Platão composto de 12 esferas semelhantes em sua geometria e a analogia feita com a manifestação do Zodíaco nelas:

> Sabendo que no *Fédon* (110b) o formato esférico da Terra é comparado às 'doze esferas' (uma espécie de bolas feitas de doze pedaços de pele cosidos uns com os outros) e que os símbolos dos Zodíacos são também 12 e representados de forma geometricamente semelhante, a relação parece-nos óbvia; na verdade, Plutarco, nas *Questões Platônicas* (1003C-D), citando este passo do *Timeu* diz que a representação do Zodíaco se deve precisamente a esta relação (Platão, nota Rodolfo Lopes, 2011, p. 144)

Por isto, a geometria era um meio por onde se podia pensar acerca dos problemas relativos ao universo ou mesmo sobre a composição dos cinco elementos e suas respectivas ressonâncias infinitas no homem, na natureza e no cosmo em suas diferentes *fases* e distintas cristalizações. O poliedro que expressaria a forma do universo de acordo com Platão é o dodecaedro, este possui doze lados. Abaixo colocarei, respectivamente, o sistema cristalino cúbico expresso no diamante natural, o quadro *A ciranda* (1907) de Giuseppe Pelizza da Volpedo (1868-1907) e em seguida o plano cinematográfico do filme *Lola Montès* (1955):

3.3.2 Cristal perfeito e sua “textura especular”

Figura 1 - Diamante natural



Figura 2 - A ciranda, Pelizza da Volpedo, 1907, e acima formação estrutura cristalina do dodecaedro

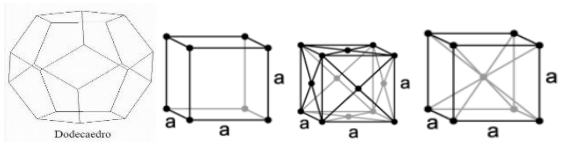


Figura 3 - Lola Montès, 1955, Max Ophüls




passeio a cavalo...

3.3.3 Cristal rachado

Em relação ao cineasta francês Jean Renoir (1894-1979), Deleuze classifica o cristal de outro modo. Logo, é o *cristal rachado* que aparece nas imagens de Renoir, então outro devir é implicado a este cristal, como aponta Deleuze:

> Há, porém, uma grande diferença entre os cristais de Renoir e os de Ophüls. Em Renoir o cristal nunca é puro e perfeito, ele tem uma falha, um ponto de fuga, um defeito. É sempre rachado. E é isso o que a profundidade de campo manifesta: dentro do cristal não há simplesmente uma roda que se contrai em seu giro, mas alguma coisa vai fugir para o fundo, em profundidade, pelo terceiro lado, ou a terceira dimensão, pela rachadura. Isso já acontecia no espelho da imagem plana, como em *"Le carrosse d'or",* mas era menos visível, ao passo que a profundidade torna evidente que o cristal está ali para que alguma coisa fuja dele, para o fundo, pelo fundo (Deleuze, 2005, p. 106-107)

A necessidade de fuga constante cria planos de fuga, Deleuze a expressa também como um ponto ou *linha de fuga*. Podemos pensá-la tal qual uma diagonal cujas histórias parecem conduzir-se sempre transversalmente ao fundo do plano como se houvesse uma porta ou uma saída que permitiria escapar de uma situação que estava cristalizada e devolvê-la ao seu movimento de mundo que é pura diferença, essa dinâmica diagonal, de saídas pelo fundo atravessa muitos quadros e planos, no filme *A carruagem de ouro (1952)*, Camilla, a personagem interpretada por Anna Magnani (1908-1973) sempre traça pontos e *linhas de fuga* para escapar de planos saturados, seja no palco ou na vida a dinâmica se repete, é como ela mesma expõe: "Onde termina o teatro, onde começa a vida?". Além disso, Deleuze demonstra isto muito bem nas águas correntes ou águas vitrais que jorram dos filmes de Renoir. Sair torna-se urgente depois que o cristal racha e a *água-mãe* escapa para que a diversidade que abarca a vida no tempo possa expressar-se, ou seja: sair do cristal é retirar-se de um estado de morte e lançar-se na vida real. Aliás, não há muito que fazer quando o cristal se racha fugir torna-se um devir.

Em relação ao sistema mineral cristalino do *cristal rachado* já há um sinal que foi deixado por Deleuze quando ele coloca um terceiro lado, ou uma terceira dimensão como parte do movimento de fuga que podemos ver de maneira tão clara em *A carruagem de Ouro (1952)* parece realmente evidente nesses planos de fuga a presença de um ângulo obtuso. Se no sistema cristalino cúbico em algumas de suas formações cristalinas todos os lados são iguais e os ângulos também, no sistema cristalino monoclínico algo diferente ocorre, observe o que diz o *Dicionário de Mineralogia e Gemologia* (2008):

> **1**. Sistema cristalino com três eixos cristalográficos de comprimentos diferentes, sendo alfa = gama= 90º e beta # 90º. **2.** Diz-se dos minerais que cristalizam no sistema monoclínico, como a jadeíta, o espodumênio, o ortoclásio e o euclásio, e de seus cristais. Do Gr. *mónos* (único) + *klino* (inclinação). (Branco, 2008, p. 337).

Portanto, o ângulo obtuso desponta numa diagonal formando mais do que 90 graus. Percebemos na forma do sistema cristalino monoclínico uma tombada, ou alongada, parece realmente que algo rachou, fissurou aquela forma cúbica cuja perfeição a formava, assim sendo, outro regime cristalino entra em vigor. Alguns filmes do diretor são indicados, estes expressam esta tendência de rachaduras nos planos e quadros, são eles*: A pequena vendedora de fósforos (1928), A Regra do jogo (1939), A carruagem de Ouro* (1952).

Renoir foi fortemente influenciado pela estética impressionista, por exemplo, em *French cancan (1954)* é notória a inspiração do diretor nas obras do artista Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) percebe-se que as cores e o clima dos cabarés ganham movimentos e sons em Renoir, ou mesmo no filme *O almoço sobre a relva (1959)* inspirado na famosa obra de Manet (1832-1883) *Le déjeneur sur l'herbe* (1862-1863). Deste modo, possivelmente, o problema da rachadura e da fuga apareceria de maneira sensível na obra do pintor Edgar Degas (1834-1917*) A primeira bailarina (1878).* O ininterrupto movimento da bailarina nos faz pensar em uma constante fuga através do movimento, pontos de fuga infinitos, tal qual a dinâmica da água que corre sem saber para onde ir. O problema da dança sem dúvida também enlaça o tempo, reinventá-lo em movimentos que expressem as múltiplas nuanças entre luz e sombra, dilatação e contração tudo isto no movimento da passagem do tempo na vida que se expressa em cada um de nós, Paul Valéry em sua obra *Degas, dança desenho (2012)* traz uma relevante reflexão: "(...) Dissemos que, nesse gênero de movimento, o Espaço era apenas o lugar dos atos: *ele não contém seu objeto.* É o Tempo, agora, que desempenha o papel mais importante (...)" (Valéry, 2012 p. 29).

Se em Jean Renoir nós temos planos, pontos e *linhas de fuga*, no pintor das bailarinas também reconheceremos esta perspectiva. Aliás, as bailarinas abarcam este devir de fuga cuja expressão se faz tão evidente no modo como Edgar Degas (1834-1917) captura esta sensação fugidia. Em relação a este problema o escritor Paul Valéry aponta:

> Mas há outros movimentos cuja evolução não é excitada, nem determinada, nem possível de ser causada e concluída por nenhum objeto localizado. Nenhuma *coisa* que, alcançada, traga a resolução desses atos. Cessam apenas mediante alguma intervenção alheia a sua causa, sua figura, sua espécie; e, em vez de estarem submetidos a condições de economia, parecem, ao contrário, ter a própria dissipação por objeto (Valéry, 2012, p. 28)

Presume-se, que a textura que envolveria as imagens de Renoir seria uma "textura aquosa", se considerarmos as portas, saídas, correntes, fluviais e vitrais que existem nos

filmes de Renoir como aponta Deleuze, iremos vislumbrar outra *fase* do cristal, *fase* esta em que as situações não estão mais retidas no cristal, afinal, com o cristal rachado a *água-mãe* vaza e escorre-se num movimento de fuga pelo mundo afora, é por isso que acredito que nessas imagens ocorram superfícies escorregadias vistas em uma "textura aquosa" que salta delas colocando-as em um contínuo movimento de transformação.

Observe as imagens do sistema cristalino monoclínico em sua forma mineral e sua forma cristalina abaixo, em seguida veja o quadro pictórico *A primeira bailarina* (1878) de Edgar Degas (1834-1917) e o plano cinematográfico de *A carruagem de Ouro (1952)* de Jean Renoir (1894- 1979):

3.3.2 Cristal rachado e sua "textura aquosa"

Figura 4 - Espodumênio



Figura 5 - Formação estrutura cristalina monoclínica

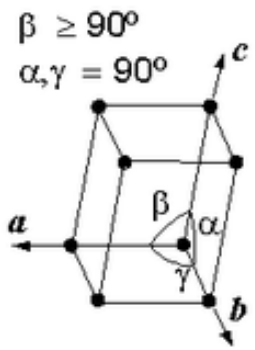


Figura 6 - A primeira bailarina, 1878, Edgar Degas

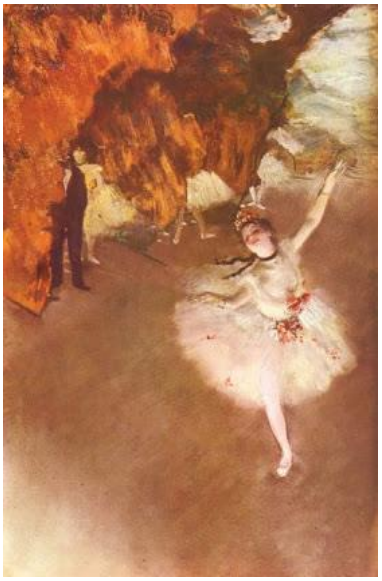
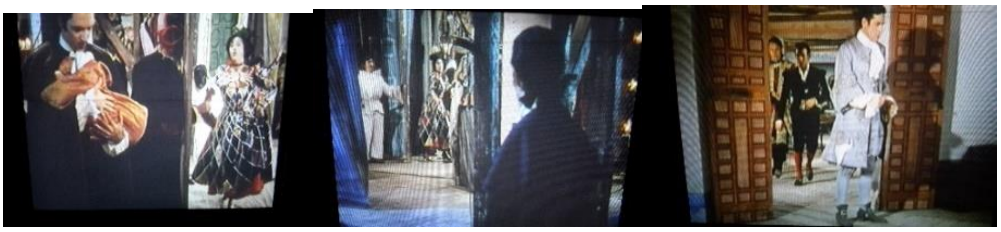


Figura 7 - A carruagem de ouro, Jean Renoir, 1952



3.3.5 O cristal alveolar/ princípio germinativo e sua "textura rizomática"

Neste caminho, Deleuze indica em Federico Fellini (1920-1993) um princípio germinativo cristalino, ou seja: um contínuo recomeço, "uma fila dos presentes que passam" ou uma corrida em direção à morte. Também, uma estrutura alveolar[32] cristalina é apresentada nos filmes de Fellini como também indica Deleuze, deste modo, alguns elos entre os filmes são possíveis de se notar tal qual em *Abismo de um sonho* (1952), *Noites de Cabíria* (1957) e *Roma di Fellini* (1972), além disto, observe os filmes indicados por Deleuze: *A estrada* (1954), *Noites de Cabíria* (1957), *Oito e meio* (1963), *Julieta dos espíritos* (1965), *Satyricon*

[32] Este conceito foi criado pelo escritor de cinema francês Barthélemy Amengual. O pensador tem uma extensa obra cujo problema central é o cinema de Federico Fellini (1920-1993)

(1969), *Os Palhaços* (1970), *Roma di Fellini* (1972) *Amarcord* (1973), *A cidade das mulheres* (1981).

Desta maneira, Deleuze aponta infinitas entradas cujo Fellini abre em seus filmes, talvez seja por isto em alguns momentos termos a impressão que há uma perda de profundidade em alguns planos cinematográficos, afinal o germe cristalino em Fellini sempre abre uma nova entrada, uma nova situação, todavia, em alguns momentos como ocorre na cena em *Amarcord* (1973) onde os garotos dançam de noite e o afável ritornello de Nino Rota toca, os flocos de neve germinam uma incrível diferença nos movimentos dos garotos em coexistência, é desta forma que Deleuze aponta:

> "(...) Uma das mais belas imagens de Amarcord mostra um grupo de escolares, o tímido, o engraçadinho, o sonhador, o bom aluno etc... que se encontram em frente do grande hotel ao término da temporada; e, enquanto os cristais de neve caem, cada um por si e no entanto todos juntos, eles esboçam ora um passo de dança desajeitado, ora uma imitação de instrumento de música, indo um em linha reta, outro traçando círculos, um terceiro girando sobre si mesmo... Há nesta imagem uma ciência da distância exatamente medida a separá-los uns dos outros, e, no entanto, uma ciência da ordenação que os reúne. Eles mergulharam numa profundidade que não é mais a da memória, mas a de uma coexistência na qual nos tornamos seus contemporâneos de todas as "temporadas" passadas e por vir (...) "(Deleuze, 2005, pág. 114)

Visitar a obra de Fellini nos faz passar pelo corredor do tempo em suas múltiplas entradas, saídas, em seus infinitos começos e fins para nos mostrar que recomeçar é um devir que se faz presente na vida de todos, muito além, dos nossos desejos e vontades, as estações do ano passam e germinam a vida e também a morte como podemos perceber em *Amarcord* (1973) ou mesmo em *Noites de Cabíria* (1957), quando Cabíria conhecida como "uma mulher da vida" no subúrbio de Roma depois de uma tentativa de um casamento "normal" percebe o absurdo daquilo na traição dos fatos que lhe ocorrem e ,deste modo, retorna ao subúrbio de Roma para sua vida. Embora, ela volte tudo se faz muito diferente considerando a frustração que a acometeu, daí brotam possibilidades de recomeço. Na última cena desta obra de Fellini a potência da vida jorra em alegria e tristeza, em riso e pranto, nada mais está separado. Somos um campo germinativo de situações adversas. Em *Noites de Cabíria* (1957) vemos emergir nas contrariedades inerentes ao mundo um "rosto-mundo", a rostidade de Cabíria é a expressão da superfície de paradoxos que compõem a vida.

Portanto, o sistema cristalino que expressaria esta dinâmica germinal de infinitas entradas seria o sistema cúbico na forma cristalina rombododecaedro. Esta forma envolve o crescimento tangenciado por ângulos desiguais, contudo os lados opostos são iguais, todavia podemos perceber que nesta eclosão de formas igualitariamente díspares, as entradas e as saídas das linhas que formam os ângulos e lados jamais se encontram no mesmo momento.

Em vários filmes de Fellini podemos observar como indica Deleuze que há sempre alguém chegando ou partindo, os encontros acontecem nos desencontros, mesmo na dança dos garotos em frente ao grande hotel, cada um movimenta-se de um jeito, mas ainda sim, há coexistência. Desta maneira, tais movimentos fizeram-me lembrar da dinâmica dos corpos celestes no universo, refiro-me aos: asteroides, cometas, estrelas, meteoroides, planetas e satélites, entre outros, cada um destes corpos giram e movimenta-se de uma maneira distinta, embora coexistam no plano de imanência formando uma paisagem composta de singularidades coexistentes no universo.

Se olharmos a definição no *Dicionário de Mineralogia e Gemologia* (2008) para a formação cristalina rombododecaedro veremos como ela expressa um crescimento desigual em sua individuação, observe: "(...) Forma cristalina com 12 faces losangulares, frequentemente encontrada em cristais de granada. (...)". (Branco, 2008, pág. 428)



Figura 8. Cristais de granada

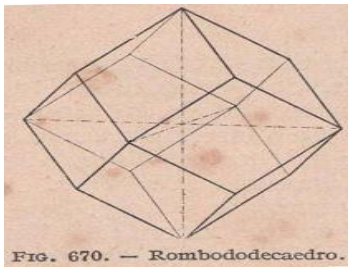


Figura 9. Formação estrutura cristalina rombododecaedro



Figura 10. Mont Sainte-Victoire, 1902-06, Cézanne

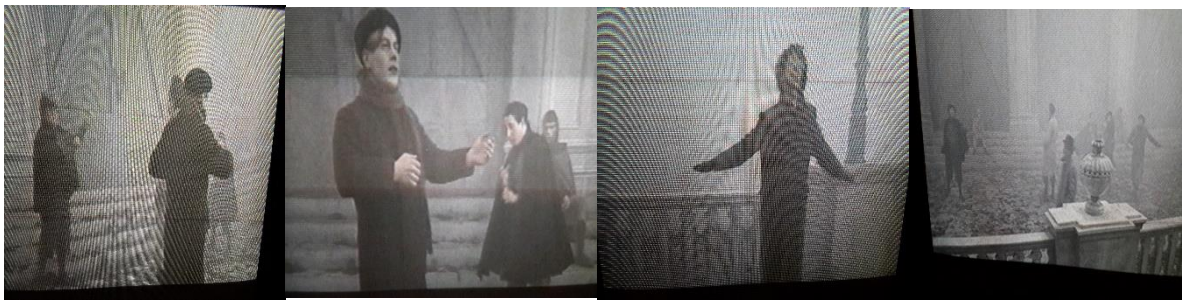


Figura 11. Amarcord, 1973, Fellini

Assim, alguns quadros pictóricos de Paul Cézanne (1839-1906) parecem expressar esta tendência germinal, principalmente em suas pinturas do Monte Santa Vitória, França, pintadas por ele em determinado período de sua vida. A expressão dessas imagens acompanha a intensa mudança e diferença que uma mesma paisagem pode envolver, embora haja coexistência. De acordo com o livro *Correspondência* (1992) cujas cartas do pintor para seus amigos e familiares foram publicadas muito tempo depois, sobre a natureza e a preferência por trabalhar no campo, observe o que ele diz, respectivamente: "(...) A arte é uma harmonia paralela à natureza- o que pensar dos imbecis que dizem que o artista é sempre inferior à natureza? (...)". (Cézanne, 1992, pág. 213). Ou então, veja neste próximo trecho do artista em carta para o Sr. Vollard: "(...) Tive de abandonar suas flores, com as quais não estava muito satisfeito. Tenho um grande ateliê no campo. Ali trabalho e sinto melhor do que na cidade (...)" (Cézanne, 1992, pág. 238). Se pensarmos como essas pinturas foram feitas em espaços abertos, talvez pudéssemos ter um índice para esta expressão de individuação desigual que prolifera no plano pictórico de Cézanne, parece-me que este princípio germinativo se faz presente nas pinturas do pintor que coloquei acima e também no plano cinematográfico de Fellini supracitado, refiro-me aos garotos dançando em frente ao grande hotel também em um espaço aberto.

Deste modo, a possível relação entre as texturas de Federico Fellini e Paul Cézanne seria a qualidade germinal que envolve as superfícies dos planos cinematográficos trabalhados por Fellini e dos quadros pictóricos de Cézanne supracitados, sendo assim, podemos pensar que nessas paisagens germinais trabalhadas por ambos artistas, possivelmente, uma "textura rizomática" envolveria essas imagens, considerando as constantes entradas e saídas, chegadas e partidas e a presença de diferentes gestos e movimentos coexistindo nessas paisagens de formas desiguais, mesmo no plano cinematográfico de Fellini onde os garotos dançam em frente ao hotel parece-me que temos uma paisagem composta de distintos movimentos, cada garoto dança a sua maneira: círculos, linhas retas, cilindros, esferas, cones, losangos, logo, em Cézanne sabemos que algumas dessas formas geométricas básicas eram utilizadas pelo artista

para transformá-las em paisagens da natureza vistas frequentemente em suas pinturas, tal como indica este trecho da carta que o artista escreveu em abril de 1904 para o também pintor Émile Bernard (1868-1941):

> "(...) Permita-me repetir aqui o que eu lhe dizia: abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de modo que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão, ou seja, uma seção da natureza ou, se preferir, do espetáculo que o Pater Omnipotens Aeterne Deus expõe diante de nossos olhos. As linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade. Ora, para nós, seres humanos, a natureza é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado, para fazer sentir o ar (...) (Cézanne, 1992, pág 244-245)

Igualmente na cena de Fellini como indicou Deleuze há uma métrica melódica, uma ciência perfeita em relação à distância entre os garotos, visto que, cada um dentro de seu devir de engraçadinho, tímido, sonhador, bom aluno movimenta-se de maneira distinta, embora aconteça uma reunião desses movimentos cuja composição nos traz uma "textura rizomática" tão bela em seu multiperspectivismo, tal qual a superfície do mar e do deserto, reunião de movimentos múltiplos e cintilações de cores presentes nessas superfícies.

3.3.6 **Cristal em decomposição e sua "textura sintética"**

Por último, Deleuze classifica como *cristal em decomposição* as imagens do cinema de Luchino Visconti (1906-1976) alguns filmes são lembrados: *Obsessão* (1943), *O leopardo* (1963), *Os deuses malditos* (1969), *Morte em Veneza* (1971), *Ludwing* (1972), *Violência e Paixão* (1974), ainda deste *cristal em decomposição* um novo tipo poderia aparecer: o cristal sintético.

Deleuze faz a taxonomia de quatro elementos presentes na obra de Visconti, estes expressariam tendências e devires que acompanham diferentes fases do cristal em decomposição: o primeiro elemento apresentado é o fechado mundo da aristocracia, denominado como um cristal sintético por Deleuze, no filme *O leopardo* (1963) podemos ver como o príncipe da Sicília Dom Fabrizio tenta proteger a iminente decadência da classe aristocrática recorrendo a um casamento entre o seu sobrinho e a filha de uma família burguesa protagonizada pela bela atriz Claudia Cardinale, o segundo elemento é a rápida decomposição que corrói estes habitantes do cristal sintético, tão protegidos das forças

viventes na Natureza e no mundo eles apodrecem de uma maneira irreversível, deste modo, um crescente ódio parece tomar conta de tudo, matando toda possibilidade de vida reluzente, é inegável o escurecimento taciturno dos personagens quando os planos começam a afundar, inegável, com efeito, podemos relembrar o que acontece com Martin e sua família em *Os deuses malditos* (1969) ou em *Violência e Paixão* (1974) com o professor. O terceiro elemento exposto é a História, esta aparece soberana muito mais do que a falsa soberania dos aristocratas diante da deterioração do cristal e da decadência que fatalmente em algum momento os envolverá, desta maneira, a História e a Natureza são dimensões que ultrapassam todos os mundos que os homens insistem em fixar, sendo assim, para os aristocratas, como visto no filme *O leopardo* (1963), o Risorgimento italiano culminado por volta de 1870 foi o início dos contratos feitos entre burguesia e aristocracia o que resultou no episódio histórico da unificação da Itália. O último elemento é a atmosfera do *tarde demais* que atravessa todas as obras feitas por Visconti, mas não em um sentido propriamente pessimista, nesta perspectiva mostra-se uma dimensão temporal como indica Deleuze: "(...) Como revelação sensível, o tarde-demais se refere à unidade da natureza e do homem, enquanto mundo e meio (...)" (Deleuze, 2005, pág. 118/119). Podemos nos lembrar do último baile em *O leopardo* (1963) cujo príncipe da Sicília percebe que aquele mundo aristocrático nunca mais será o mesmo, a mudança da História ruge e expõe a ruína de uma classe que naquele momento institui contratos com a burguesia para tentar manter o seu status quo, mas nada será como antes e a última cena deste filme sugeriu-nos que aquele foi o último baile do príncipe Dom Fabrizio, uma vez que, ao lado de fora da festa a morte já o aguardava.

É evidente o problema que perpassa o cinema de Visconti: o devir de uma rápida decomposição e podridão engendrado na aristocracia e no mundo dos ricos e poderosos, um mundo que Deleuze diz estar fora da história e da natureza, um mundo fechado. Podemos observar a expressão deste "cristal sintético" tanto no rei da Baviera Ludwing quanto em Martin no filme *Os deuses malditos* (1969). Ambos vivem neste mundo dos poderosos, um mundo encerrado em si mesmo cujas regras lhes são próprias. Lembremo-nos do rei Ludwing, ele ignora a iminência da guerra da Prússia e continua em seus castelos vivendo um conto de fadas que fatalmente possui um trágico final, Martin em *Os deuses malditos* (1969) também vive neste mundo de prestígio, poder e dinheiro no seio de uma elite alemã que prepara junto com o partido nacional-socialista o qual Adolf Hitler era o grande líder a ascensão do nazismo. O interessante desses dois mundos fechados é o fato de que no momento em que

alguma fissura ocorre nestes circuitos a decomposição aparece numa aceleração incomum e catastrófica.

O estilo de quadros pictóricos que estariam em ressonância com a obra de Visconti seria a *Conversation piece*, mais especificamente no filme *Violência e Paixão* (1974). Estilo de arte britânica oriundo do século XVII cujo pintor mais importante é William Hogarth (1697-1764), de acordo com o site da National Gallery of Art. A *Conversation piece* retratava o cotidiano da aristocracia, seja em seus ambientes fechados, casa, festas, bem como, em seus piqueniques com seus cães e criados pelos campos da Inglaterra.

Por outro lado, um filme feito por Luchino Visconti que traz a estética nazista é *Os deuses malditos* (1969). Se olharmos a arte nazista promovida pelo terceiro Reich iremos encontrar quadros pictóricos que possuem forte ressonância com os planos cinematográficos trabalhados neste filme, observe a obra de pintores como Adolph Wissel (1894-1973), Wilhem Hempfing (1886-1948), Arno Breker (1900-1991) e Adolph Wamper (1901-1977). E por que não falarmos também de Leni Riefenstahl (1902-2003) em seu filme *Triunfo da vontade* (1935) e *Olympia* (1938).

Sobre o sistema cristalino que reverberaria com este *cristal em decomposição* seria a intensa gama emaranhada de carbono presente no diamante sintético. É sabido que o diamante produzido naturalmente ou sinteticamente é um dos materiais mais rígidos que existem, refiro-me a sua dureza, ao seu caráter inquebrável. Os diamantes sintéticos são menos resistentes que os naturais, todavia, brilham numa intensidade elevada a do diamante natural. Este mineral sintético estaria em ressonância com a textura observada nas imagens de Visconti. Tanto em *Violência e Paixão* (1974) quanto em *Os deuses malditos* (1969) núcleos sociais sintéticos são criados, respectivamente falando, no primeiro filme o professor de estética esforça-se para trancar-se em um mundo de obras de arte cuja turbulenta presença humana não tem quase nenhum espaço, este professor tenta criar um núcleo sintético como forma de proteger-se do caos que envolve as dimensões de tempo presentes na História e na Natureza, todavia, depois de algum tempo retido neste "cristal sintético" uma fissura ocorre e o caos acaba entrando, deste modo, situações adversas rompem com a tranquilidade e calmaria daquele mundo de outrora cujo professor habitara. Então, se estendermos este problema do "cristal sintético" ao filme *Os deuses malditos* (1969) encontraremos também esta qualidade sintética relacionada à textura que envelopa os planos e quadros desse filme. A maior manifestação deste núcleo sintético neste filme é a instauração do nazismo consolidado com o auxílio de determinados setores da elite alemã daquela época. Portanto, quando aponto

esses núcleos sintéticos mostrados por Visconti gostaria de indicar a presença de uma "textura sintética" a qual envolveria as superfícies dos dois filmes supracitados neste parágrafo. Abaixo apresento a cartografia com os sistemas cristalinos, quadros pictóricos e planos cinematográficos:

Figura 12 - Diamante sintético



Figura 13 - Diamante sintético e sua estrutura de carbono

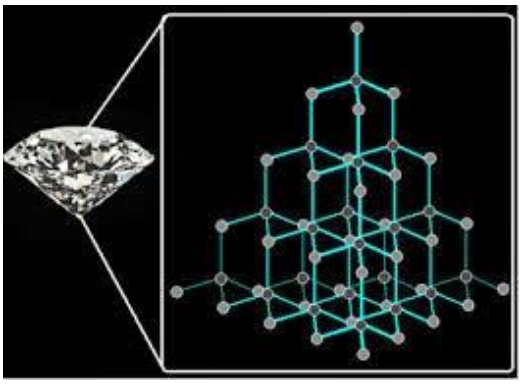


Figura 14 - Marriage à la-mode:2. The Tête à Tête, Hogarth, 1743



Figura 15 - Violência e paixão, Visconti, 1974



CONCLUSÃO

Gostaria de acentuar a importância de continuar este estudo em razão de termos alcançado parte dos objetivos traçados no início deste trabalho. Refiro-me a apresentação da cartografia de cada tipo dos *cristais de tempo* apresentado por Deleuze em sua obra *Cinema II: a imagem-tempo* (2005) e suas possíveis correspondências de texturas e *tendências* observadas no cinema, pintura e nos sistemas cristalinos. Portanto, concluímos no encerramento desta etapa do trabalho que a *imagem-cristal* em suas manifestações no cinema, na pintura e nos sistemas cristalinos expõe diferentes fases do cristal no sentido de uma evolução criadora, além de diferentes individuações vistas nas *séries divergentes* dos *cristais de tempo* expressarem distintas qualidades em razão das *singularidades* que advêm de cada imagem cristalina, portanto dos distintos meios onde cada cristal se forma há diferentes *informações potenciais*, deste modo, diferenciadas *transduções* são realizadas, demonstrando que nesse processo, possivelmente, muitas outras imagens cristalinas pudessem existir. Criam-se, desta maneira, outras possibilidades de expressões cristalinas existirem considerando a enorme gama de minerais existentes na natureza. Outros tipos de *imagens cristalinas* em suas *tendências* e "texturas" que saltam dessas imagens poderiam existir se considerarmos o que foi demonstrado neste trabalho.

Portanto, apresento-lhes esta última cartografia com a "imagem-aiônica" no sentido de demonstrar a possibilidade de novos tipos de imagens cristalinas existirem. Sendo assim, nesta fase do cristal parece-me que temos em sua manifestação o avesso irreversível de um ser cristalino, uma disposição das imagens em superfícies metafísicas, paradoxais, fractais tal qual a filósofa Glucksmann aponta em seu texto supracitado, logo nesta dimensão aiônica do tempo não há mais forma geométrica exata mineral, tampouco uma perspectiva euclidiana apareceria na "imagem-aiônica", tudo indica que temos uma superfície prismática em curso no cinema de Andrei Tarkovski (1932-1986) e de Béla Tarr (1955), sendo assim, há um mineral cujo nome é espato-de-islândia que possui uma estrutura prismática conhecida como

prisma de Nicol, colocarei a imagem dele na cartografia abaixo, todavia, de acordo com o *Dicionário de Mineralogia e Gemologia* (2008) a definição de Nicol consiste em: "(...) Qualquer dispositivo capaz de polarizar a luz, como por exemplo: o polaróide e o prisma de Nicol. Assim chamado em homenagem a William Nicol, físico inglês.(...)" (Branco, pág. 351, 2008).

Em vista disso, na obra de Tarkovski *Esculpir o tempo* (1998) há um trecho que poderia conceituar o que estou denominando como "imagem-aiônica":

> "(...) Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieróglifo de absoluta verdade. Ela surge como uma revelação, como um desejo transitório e apaixonado de apreender, intuitivamente e de uma só vez, todas as leis deste mundo – sua beleza e sua feiura, sua humanidade e sua crueldade, seu caráter infinito e suas limitações. O artista expressa essas coisas criando a imagem, elemento sui generis para a detecção do absoluto. Através da imagem mantém-se uma consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada. (...) (Tarkovski, 1998, pág. 40)

Logo, parece-me muito importante apresentar alguns filmes deste diretor russo, são eles: *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (1974) e *Stalker* (1979). Estes tratam de questões localizadas numa dimensão espiritual referentes ao mundo e aos seres humanos, entretanto, consideremos sempre em sua obra a *tendência* de buscar uma dimensão elevada do pensamento, e da própria ideia de existência do universo na terra e em nós, expressão viva da força da imanência. Deste modo, uma profícua relação entre nós e o infinito é mostrada por Tarkovski, como por exemplo, em seu filme *O espelho* (1974), o diretor russo expressou que o desejo cujo ele tinha em relação a esta produção era de todas as pessoas que assistissem a este filme vissem a própria vida, de acordo com Edward Artemyev, responsável pelas trilhas sonoras dos filmes de Tarkovski.

Esta dimensão aiônica alcançada por ele é também vista em *Andrei Rublev* (1966), logo no início do filme Tarkovski mostra um homem voando sob as terras e lagos russos, uma visão panorâmica aparece neste momento, uma busca de ver o mundo de uma maneira mais elevada, uma imagem absoluta do tempo aiônico parece-me ser um devir nas imagens de alguns filmes deste diretor. Por mais que ele conte a história da Rússia em muitos momentos de seus filmes, não é possível perceber um viés cronológico e espacializado em suas produções, antes tudo parece suspender-se para uma dimensão mais sútil, mais aiônica do ser e colocar em evidência mais os processos metafísicos do devir humano do que um fundamento ontológico para a humanidade e para as imagens. Lembremo-nos da cena em *Solaris* (1972) em que os amantes protagonizados pelos atores Donatas Banionis cujo papel no filme era de um cientista e sua mulher (Natalya Bondarchuk) ressuscitada pelo sutil oceano

de memórias vivas do planeta Solaris ,em determinada ocasião do filme, eles flutuam, uma bela suspensão com o espaço é motivada pelos afetos nesta cena e o tempo aparece em toda sua leveza e grandeza exprimindo uma "textura espiritual" não somente em relação a este último filme citado de Tarkovski, mas por toda sua filmografia.

Em relação ao filme de Béla Tarr, *Sátantángó* (1994), além da atmosfera aiônica que também parece instaurar-se neste filme, a cena dos dois homens andando no vento mostra uma dimensão de tempo também elevada, aiônica, aberrante. Sobre as pinturas que estariam em ressonância com essa "textura espiritual" gostaria de ressaltar o pintor Pieter Bruegel(1525-1569) e algumas de suas manifestações pictóricas, inclusive utilizadas em alguns filmes de Tarkovski. Desta maneira, finalizarei o trabalho com o esboço desta cartografia da "imagem-aiônica", portanto, algumas imagens dos filmes e pinturas supracitadas serão apresentadas abaixo. Apenas gostaria de deixar um último pensamento de Tarkovski expresso em sua obra *Esculpir o tempo* (1998) sobre as assinaturas de temporalidades que o ato de criação imprime ao mundo, ao universo e aos seres viventes; "(...) O poeta não usa "descrições" do mundo; ele próprio participa da sua criação. (...)" (Tarkovski, 1998, pág. 45).

- **Cartografia da imagem-aiônica e de sua textura espiritual**

Figura 16 - . Espato-de-islândia(nicol)

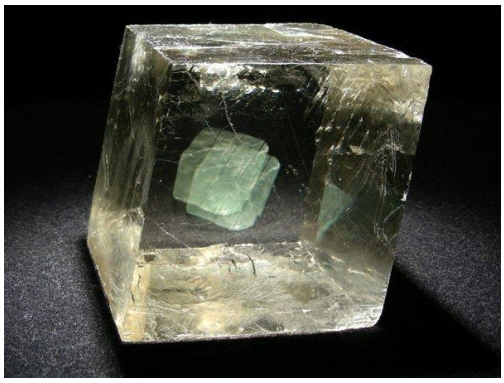
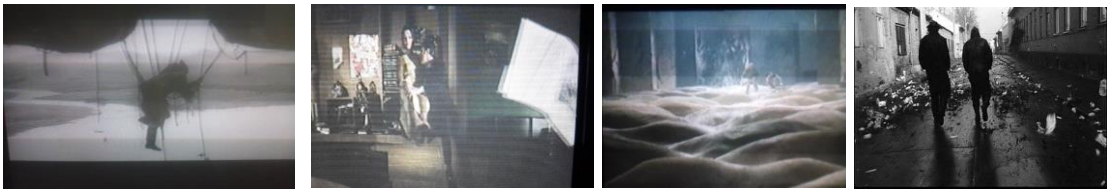


Figura 17 - The hunters in the snow, Bruegel, 1565



Figura 18 - Tarkovski e Tarr



REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*; tradução Maria Ermantina Galvão. Segunda edição. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERGSON, H. *A evolução criadora*; tradução Adolfo Casais Monteiro. – São Paulo: Ed. UNESP, 2010. 408 p.

BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*; tradução Paulo Neves. Segunda edição. – São Paulo: Martins Fontes. 1999. 291 p.

BERGSON. *A energia espiritual*; tradução Rosemary Costhek Abílio. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. 209 p.

BERNARD-LEROY, E. *L'illusion de fausse reconnaissance*, Paris, 1898, p. 176.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*; tradução de Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, J.L. *O Aleph*. Trad. de Flávio José Cardozo. Porto Alegre, Globo, 1978.

BORGES, L. B. *Livro dos sonhos*. Segunda edição ; tradução Cláudio Fornari. – São Paulo : Editora Difusão Editorial S.A. 1982. 169 p.

BRANCO, P. M. *Dicionário de mineralogia e gemiologia*. – São Paulo: Oficina de Textos, 2008.

BUCI-GLUCKSMANN, C. *Les cristaux de l'art : une esthétique du virtuel*. In: Rue Descartes. Collège international de Philosophie. Paris. Presses Universitaires de France. 1998.

DELEUZE, G. *Cinema 2: A imagem-tempo*; tradução Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. – São Paulo: Brasiliense, 2005. 338 p.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Plâtos – capitalismo e esquizofrenia (volume 4)* ; tradução de Suely Rolnik. – São Paulo: Ed. 34, 1997. 176 p.

DELEUZE, G. *O que é a filosofia ?/* Gilles Deleuze e Félix Guattari ; tradução de Bento Prado Jr. e Albero Alonso Muños. – Rio de Janeiro ; Edição. 34, 1992.

DULAC, E. *Contos das 1001 noites*. Segunda edição Edmund Dulac. – São Paulo : Edições Melhoramentos. In *O Homem que sonhava acordado*. 1965. 219 p.

HOTTOIS. G. *Simondon et la philosophie de la "culture technique"*. Bélgica. Le Point philosophique. De Boeck Université. 1993.

KANH, C. *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário/* Charles H. Kakh; (tradução Élcio de Gusmão Verçosa Filho). – São Paulo: Paulus, 2009. – (Coleção Philosophica).

KLEE, P. *Théorie de l'art moderne*. In *Le point gris* Editions Denöel, 1964, 1985 pour la traduction française. Editions Gallimard Folio Essais. 1985.

LAPOUJADE, D. *Potências do tempo*; tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2013. (Serie futura art base).

METTERNICH, A.(Organização). *Musée d'orsay, Les chefs-d'ouvre de l'art du XIX siècle*. Connaissance des Arts. Paris. 2006.

MONTEBELLO, P. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Paris. Librairie Philosophique J. Vrin. 2008.

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Trad. do grego, introdução, notas e índices: Rodolfo Lopes. Coimbra. Universidade de Coimbra, 2011.

PRIGOGINE, I. *As leis do caos;* tradução Roberta Leal Ferreira. – São Paulo: Editora UNESP, 2002. 109 p.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*: *No caminho de Swan* (volume 1); tradução Mario Quintana, Terceira edição. São Paulo. Globo. 2006.

SCHUMANN, W. *Guia de minerais*/ Walter Schumann – Barueri, SP: DISAC, 2008.

SERRES, M. *O nascimento da física no texto de Lucrécio: correntes e turbulências* ; (tradução Péricles Trevisan). - São Paulo: Editora UNESP, São Carlos, SP: Ed. UFSCAR, 2003.

SIMONDON, G. *L'individuation psychique et collective (à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métaestabilité)*, Paris, Aubier, 1989.

VALÉRY, P. *Degas dança desenho* : Tradução : Christina Murachco e Célia Euvaldo, 1º Edição Cosac Naify Portátil. São Paulo : Cosac Naify, 2012

WOORINGER, W. *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*. Translated by Michael Bullock. New York. International Universities Press, Inc. 1953.

Translated from German. Abstraktion und Einfühlung (1908).

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALLIEZ, E. (org). *A imanência: uma vida*. In: Gilles Deleuze: uma vida filosófica. Tradução Cláudio William Veloso. São Paulo. Ed. 34. 2000.

ALLIEZ, E. *Tempos Capitais*/Eric Alliez; tradução Maria Helena Rouanet. – São Paulo: Siciliano, 1991.

ANDREW, J.D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*/ J. Dudley Andrew; tradução, Teresa Ottoni. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.2002.

ARÊAS, J. *Bergson: a metafísica do tempo*. In: Tempo dos tempos. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2003.

AUMONT, J. *Dicionário teórico e crítico de cinema*/ Jacques Aumont, Michel Marie; tradução Eloísa Araújo Ribeiro, - Campinas, SP; Papirus, 2003.

AUMONT, J. *O olho interminável (cinema e pintura)* / Jacques Aumont ; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. – São Paulo : Cosac & Naify, 2004. (Coleção cinema, teatro e modernidade)
BAYLE, F. *Orsay, guide de visite*. Art Lys français, Versailles, 2002.

BAZIN, A. *O que é o cinema?*- Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Cosac Naify. 2014.

BERGSON, H**.** *Imagens da Imanência; escritos em memória H. Bergson*/organizado por Eric Lecerf, Siomara Borba e Walter Kohan. Belo Horizonte: Autêntica, 232 p. 2007.

Cahiers du Cinema/ *Essais Gilles Deleuze et les images*. Sous la direction François Dosse e de Jean-Michel Frodon. 2008.

CANABRAVA, V. **Publicação eletrônica:** *A recusa do tempo e suas implicações na subjetividade***.** Psicologia: Ciência e Profissão. Psicol. Cienc.proj.vol.28 no.2 Brasília. 2008. Http://dx.doi.org/10.1590/S1414-98932008000200009.

CARDINAL, S. *Deleuze au cinema. Une introduction a l'empirisme supérieur de l'image-temps*. Canáda: Le Presses de l'université Laval. 2010.

CÉZANNE, P. *Correspondência*/ Paul Cézanne; (tradução Antonio de Pádua Danesi). – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Ciência em foco: pensar com o cinema v.2/ Gabriel Cid de Garcia (organizador). Rio de Janeiro: casa da ciência da UFRJ: Garamond, 2013.

DELEUZE, G. 1925-1995. *A ilha deserta: e outros textos*/ Gilles Deleuze: edição preparada por David Lapoujade: São Paulo, 2006.

DELEUZE, G. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 266 p.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*/ Gilles Deleuze: equipe de tradução, Roberto Machado (coordenação)... (et al.) – Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*; tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. – São Paulo : Perspectiva, 2015. 342 p.

DELEUZE, G. *O atual e o virtual*. In: Diálogos/ Gilles Deleuze, Claire Parnet; tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. – São Paulo: Editora Escuta, 1998.

FABRIS, M. *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano*: Uma leitura/ Mariarosaria Fabris. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.

FELLINI, F. *Fazer um filme*/ Federico Fellini; tradução de Monica Braga. – 3º Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
FORNARAZI, KOBOL, S**.** *A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema*. In: Revista ArteFilosofia nº9. UFOP. Ouro Preto,MG.2010.

GODARD, J. *História(s) del cine*/ Jean-Luc Godard; com prólogo de Adrian Cangi. 1ª ed. Buenos Aires: Caja Negra, 256 p. 2007.

GOVERNATORI, L. *Andrei Tarkovski l'art et la pensée*. Paris: L' Harmattan, 2002.
HÊME de L.S. *Deleuze: Philosophie et Cinéma: Le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*. L'Harmattan, 2001.

LAPOUJADE, D. *Deleuze et Les mouvements aberrants*. Les Édition de Minuit. Paradoxe. 2014. Paris.

MARRATI, P. *Gilles Deleuze: cinéma et philosophie*. Paris: PUF,1º Edição, 2003.

O que nos faz pensar. Caderno do Departamento de Filosofia da Puc-Rio. Dezembro de 2007. 22 revista Homenagem a Bento Prado Júnior.

OLIVER Fahle- Lorenz Engel. *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, Weimar/Paris.Verlag der Bauhaus-Universität Weimar. Presses de la Sorbonne Nouvelle. 1997.

ORNELAS, S: (Montajes). Entre filosofia y cine. México. 1º edição. Editorial Torres Associados, 2012.

PELBART P.P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

Quatro novelas e um conto : as ficções do platô 8 de *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari ; tradução e organização Tomas Tadeu. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014.

RODOWICK D.N. *Gilles Deleuze's Time Machine,* Duke University Press Durham and London 1997.

SASSO, R. et VILLANI,A. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*.Cahier número 3. Printemps. 2003. Les Cahiers de Noesis. Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française. Centre de Recherche's d'histoire des Idées.

SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze et l'art*. Paris. Presse Universitaire de France, 2006.

SCHVARZMAN, S. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil/* Sheila Schvarzman. – São Paulo: Editora UNESP, 2004.

TARKOVSKI, A. *Diários : 1970- 1986*/ Andrei Tarkovski ; tradução Alexey Lázarev. – São Paulo : É realizações, 2012.

TARKOVSKIAEI, A. A. *Esculpir o tempo*/ Tarkovski ; (tradução Jefferson Luiz Camargo. 2º ed.- São Paulo : Martins Fontes, 1998.

Turner and the elements: Bucerius-Kunst-Forum, Hamburg 2 June - 11 September 2011, Muzeum Narodowe, Krakow 1 October 2011 - 8 January 2012, Turner Contemporary, Margate 28 January - 13 May 2012 ; [on the occasion of the Exhibition Turner and the Elements] / catalogue Inés Richter-Musso and Ortrud Westheider. With contributions by James Hamilton ... [Transl. from German: Maria Lanman and Ingrid Schädtler.

VALÉRY, P. *A alma e a dança e outros diálogos*/ Paul Valéry ; tradução, Marcelo Coelho. – Rio de Janeiro : Imago ED., 2005.

VIEIRA DA SILVA, C. *Pintura e cinema em Deleuze: do pensamento sem imagem às imagens não representativas*. In: Revista ArteFilosofia nº10. UFOP. Ouro Preto,MG.2011.

WÖFFLIN, H. *Conceitos fundamentais de História da arte*. São Paulo. Martins Fontes. 2º Edição. 1989.

WORRINGER, W. *A arte gótica*. Tradução Isabel Braga. Edições 70. Lisboa.
ZABUNYAN, D. Gilles Deleuze**.** *Voir, parler, penser au risque du cinema*: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

ZOURABICHVILI, F. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Filmografia

FELLINI, F. **Amarcord**. Produção: Franco Cristaldi. Itália. Duração 127 minutos. 1974.

FELLINI, F. **Noites de Cabíria**. Produção: Dino de Laurentiis. Itália. Duração 110 minutos. 1957. Título original Le Notti di Cabiria.

FELLINI, F. **Oito e meio**. Produção: Angelo Rizzoli. Itália/ França. Duração 135 minutos. 1963. Título original Otto e mezzo.

FELLINI, F. **Roma di Fellini**. Produção: Turi Vasile. Distribuidora Ultra Film S.p.A. / Les Productions Artistes Associés. Itália/França. Duração 120 minutos. 1972. Título original Roma.

MANKIEWICZ, J. L. **De repente, no último verão.** Produção: Sam Spiegel. Distribuidora Columbia Pictures. Estados Unidos da América. Duração 114 minutos.1959. Título original: Suddenly, Last Summer.

OPHULS, M. **Carta de uma desconhecida**. Produção: Jonh Houseman. Estados Unidos da América. Duração 86 minutos. 1948. Título original: Letter from an Unknown Woman.

OPHULS, M. **Lola Montès**. Distribuidora Versátil. Alemanha/França. Duração 116 minutos. 1955.

RENOIR, J. **A carruagem de ouro.** Produtores: Francesco Alliata e Renzo Avanzo. Itália/França. Duração 103 minutos. 1952. Título original Le Carosse D'or.

RENOIR, J. **A pequena vendedora de fósforos**. França. Duração 31 minutos. 1928. Título original La petite marchande d'allumettes.

RENOIR, J. **A regra do jogo**. Produção: Claude Renoir. França. Duração 110 minutos. 1939. Título original La règle du jeu.

RENOIR, J. **French CanCan**. França. Duração 102 minutos. 1954.

RESNAIS, A. **Eu te amo, eu te amo**. Distribuidora Platina Filmes. França. Duração 91 minutos. 1968. Título original Je t'aime, je t'aime.

RESNAIS, A. **O ano passado em Marienbad.** Itália/França. Duração 94 minutos. 1961. Título original L'année dernière à Marienbad.

TARKOVSKY, A. **O espelho**. União Soviética (URSS). Duração 105 minutos. 1975. Título original Zerkalo.

TARKOVSKY, A. **Solaris**. Distribuidora: Mosfilm Studio. União Soviética (URSS). Duração 165 minutos. 1972. Título original Solyaris.

TARR, B. **Sátántangó**. Produção: György Fehér, Joachim Von Vietinghoff, Ruth Waldburger. Hungria/Alemanha/Suiça. Duração 450 minutos. 1994.

VISCONTI, L. **Ludwig**. Distribuidora Versátil Filmes. Itália/ Alemanha. Duração 247 minutos. 1972.

VISCONTI, L. **O leopardo**. Produção: Goffredo Lombardo. Itália. Duração 180 minutos. 1963. Título original Il Gattopardo.

VISCONTI, L. **Os Deuses Malditos**. Produção: Ever Haggiag, Alfred Levy. Itália/ Alemanha. Duração 156 minutos. 1969. Título original La caduta degli dei.

VISCONTI, L. **Violência e Paixão**. Produção: Giovanni Bertolucci. Itália/França. Duração 121 minutos. 1974. Título original Gruppo Di Famiglia In Un Interno.

Filmografia complementar

DREYER, C. T. **A Palavra**. Produção: Erik Nielsen e Tage Nielsen. Dinamarca. Duração 126 minutos. 1955. Título original Ordet.

DREYER, C. T. **Gertrude**. Dinamarca. Duração 119 minutos. 1964. Título original Gertrud.

FELLINI, F. **A cidade das mulheres**. Produção: Renzo Rossellini. Itália. Duração 140 minutos. 1980. Título original La cittá delle donne.

FELLINI, F. **A estrada da vida**. Produção: Carlo Ponti e Dino de Laurentiis. Itália. Duração 115 minutos. 1954. Título original La Strada.
FELLINI, F. **Abismo de um sonho.** Produção: Luigi Rovere. Itália. Duração 86 minutos. 1952. Título original Lo Sceicco Bianco.

FELLINI, F. **Julieta dos Espíritos**. Produção: Angelo Rizzoli. Itália. Duração 148 minutos. 1965. Título original Giulietta Degli Spiriti.

FELLINI, F. **Os Palhaços**. Produção: Elio Scardamaglia, Federico Fellini, Ugo Guerra. Itália. Duração 91 minutos. 1970. Título original I Clowns.

FELLINI, F. **Satyricon**. Produção: Alberto Grimaldi. Itália. Duração 138 minutos. 1969.

MANKIEWICZ, J. L. **A malvada**. Produção: Darryl F. Zanuck. Distribuidora Fox Filmes. Estados Unidos da América. Duração 138 minutos.1950. Título original: All about Eve.

TARKOVSKY, A. **Stalker**. Produção: Aleksandra Demidova. União Soviética (URSS). Duração 163 minutos. 1979. Título original Сталкер.

VISCONTI, L. **Morte em Veneza**. Produção: Luchino Visconti. Distribuição Warner Bros. Pictures. Itália. Duração 130 minutos. 1971. Título original Morte a Venezia.

VISCONTI, L. **Obsessão**. Produção: Libero Solaroli. Distribuidora Cinemax. Itália. Duração 140 minutos. 1943. Título original Ossessione.