

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Marcos Beck Bohn

O hábito audiovisual

O abandono da possibilidade de ação imediata como modo de conduta

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2020

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Marcos Beck Bohn

O hábito audiovisual

O abandono da possibilidade de ação imediata como modo de conduta

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério da Costa Santos.

São Paulo

2020

B393

Bohn, Marcos Beck.

O hábito audiovisual – O abandono da possibilidade de ação imediata como modo de conduta. - São Paulo [s.n.], 2020.

88 p. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) -- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, 2020.

Orientador: Prof. Doutor Rogério da Costa Santos.

1. Metacinema. 2. Hábito audiovisual. 3. Percepção. 4. Imagem. 5. Movimento I. Santos, Rogério da Costa. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica. III. Título.

CDD 302.2

Marcos Beck Bohn

O hábito audiovisual

O abandono da possibilidade de ação imediata como modo de conduta

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério da Costa Santos.

Aprovado em _____ de _____ 2020.

Banca Examinadora

Para meu pai, pela consciência pública e pelo espírito crítico,
passados sem que eu percebesse.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 88887.153.103/2017-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 88887.153.103/2017-00.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Rogério da Costa Santos, estimado orientador, pela abertura a um pensamento em movimento e formação e pelo estímulo à busca de parâmetros corretos. Tal processo não teria a mesma continuidade sem uma orientação como a que recebi: conduzida em ambiente de plena liberdade, foi essencial para o alcance daquilo que até aqui se alcançou. Além disso, como se não bastasse, devo ainda ao Prof. Rogério o fato de me ter apresentado a dois autores sem os quais este trabalho não seria o que é: Gilles Deleuze e Ivo Assad Ibri;

Ao Prof. Dr. Ivo Assad Ibri, pelas sugestões precisas, pelo atencioso reconhecimento de uma vocação a desenvolver, e pelo reapresentar de uma realidade que, mesmo obnubilada por uma excessiva e densa atmosfera de emocionalidades, continua onde sempre estive;

À querida Cida Bueno, assistente de coordenação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, pela firmeza, objetividade e confiança;

À Miriam da Silva Lima Coelho, auxiliar acadêmica da Secretaria Acadêmica de Pós-Graduação, pela compreensão, pelo aconselhamento preciso e pela habilidade diante dos meandros acadêmicos;

Ao Prof. Dr. Odair Furtado, assistente especializado da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, por escutar o que eu tinha a dizer – sem sua interferência, este trabalho teria sido interrompido;

À Silvia B., por tomar como sua, através de mim, a propriedade deste doutoramento;

À Caroline e à Clara – sem a chegada delas, teria sido mais difícil;

A meu pai, *in memoriam*, a quem dedico, mesmo com as falhas que contém, este empreendimento. Debatê-las em conjunto seria, não obstante, mais um diálogo próspero – e dele não me privo. Os eventuais acertos – esses, sim – são nossos.

*O tempo é um trem
Faz do futuro o passado
Deixa-te esperando na estação
Teu rosto contra o vidro aglomerado*

RESUMO

Este trabalho se dedica ao que busca conceituar como hábito audiovisual. Para que tal hábito se constitua, no modo aqui considerado, a primeira condição necessária é a existência de uma relação de imobilidade relativa entre indivíduo e aparelho audiovisual. Seguindo o pragmatismo de Peirce, que considera a concepção de um objeto como a totalidade dos efeitos da concepção sobre a conduta do objeto conceituado, define-se a relação pessoa-audiovisual precisamente a partir da verificação fenomenológica de que tal relação de não movimento entre pessoa e aparelho tem ocorrido como manifestação observável. Em uma segunda etapa, elaboram-se considerações sobre a possível generalidade de tal relação, o que faria dela não mais múltipla instância tópica, mas predicado insuficiente para a identificação dos indivíduos que o partilharem. Como terceiro ponto embasado no enfoque peirciano, busca-se compreender a formação de um – assim considerado e aparentemente estabelecido – hábito audiovisual.

Em seguida, parte-se para reflexões sobre o processo perceptivo quando em face de aparelhos audiovisuais. Para isso, segue-se o entendimento bergsoniano da percepção, que a vê como uma medida da possível ação sobre as coisas e das coisas sobre o ente que percebe. Em tal reciprocidade, seres vivos conscientes passam a ser centros de indeterminação, pois, segundo Bergson, adquirem capacidade decisória sobre eventuais ações a ser empreendidas no mundo material – processo em que as afecções, espécie de esforço do corpo sobre si mesmo, seriam componente fundamental. Entretanto, diante do audiovisual, as imagens percebidas deixam de apresentar a materialidade que lhes é inerente no mundo material. Uma vez que parece deixar de haver possibilidade de ação materialmente imediata em tal situação, a reflexão conjectura se haveria algum contrassenso perceptivo para o ser que nela se coloca.

Por fim, sendo a pesquisa majoritariamente dedicada à relação humana com imagens audiovisuais, a abordagem deleuziana do que seriam imagens-movimento é, em certa medida, considerada: notadamente, no aspecto que aqui mais relevante se considera, o da ausência de materialidade imediata nas imagens apresentadas por aparelhos audiovisuais. Ainda que Deleuze atribua a descoberta de uma imagem-movimento a Bergson, afirmando haver em seu pensamento a noção do universo material como um metacinema, a leitura comparada entre trechos originais de Bergson e a interpretação que Deleuze lhes dá sugere haver algum nível de extrapolação na aplicação deleuziana do pensamento bergsoniano. Não obstante, mantém-se à tona o conceito de metacinema: não mais como abarcando a totalidade do universo material, mas como mundo em que o abandono da possibilidade de ação imediata parece ser modo de conduta. Um mundo de hábito audiovisual, mundo como metacinema.

Palavras-chave: metacinema, hábito, audiovisual, percepção, imagem, movimento.

ABSTRACT

This work is dedicated to what it intends to conceptualize as an audiovisual habit. For such a habit to be constituted, in the way as considered here, the first necessary condition is the existence of a relation of relative immobility between individual and audiovisual apparatus. Following Peirce's pragmatism, which considers the conception of an object as the totality of effects of the conception on the conduct of the conceptualized object, the person-audiovisual relation is defined precisely from the phenomenological verification that such non-movement relation between person and apparatus has occurred as an observable manifestation. In a second stage, considerations about the possible generality of such a relation are elaborated, which would make it no longer a multiple topical instance, but an insufficient predicate for the identification of individuals who share it. As a third point based on the Peircean approach, it is intended to understand the formation of an – thus considered and apparently established – audiovisual habit.

Then, reflections on the perceptual process when facing audiovisual devices are developed. For that, the Bergsonian understanding of perception is followed, which sees it as a measure of the possible action on things and of things on the entity that perceives. In such reciprocity, conscious living beings become centers of indeterminacy, because, according to Bergson, they acquire decision-making capacity over eventual actions to be undertaken in the material world – a process in which the affections, a type of body effort on itself, would be a fundamental component. However, in face of the audiovisual, the perceived images no longer present the materiality that is inherent to them in the material world. Since there seems to be no longer any possibility of materially immediate action in such a situation, the reflection conjectures whether there would be any perceptual contradiction for the being who is placed in it.

Finally, once the research is mostly dedicated to the human relation with audiovisual images, the Deleuzian approach to what would be movement-images is, to some extent, considered: notably, in the aspect that is most relevant here, the absence of an immediate materiality in images presented by audiovisual devices. Although Deleuze attributes the discovery of a movement-image to Bergson, claiming that there is in his thinking the notion of the material universe as a metacinema, a comparative reading between Bergson's original passages and the interpretation that Deleuze gives them suggests that there is some level of extrapolation in Deleuzian application of Bergsonian thought. Nevertheless, the concept of metacinema remains afloat: no longer as encompassing the totality of the material universe, but as a world in which the abandonment of the possibility of immediate action seems to be a mode of conduct. A world of audiovisual habit, a world as metacinema.

Keywords: metacinema, habit, audiovisual, perception, image, movement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A RELAÇÃO PESSOA-AUDIOVISUAL	25
1.1. O não movimento entre pessoa e aparelho	25
1.1.1. O atestado fenomenológico da imobilidade relativa	27
1.2. A recorrência do costume audiovisual	28
1.2.1. Intervalo não audiovisual	29
1.2.2. A potencialidade original do audiovisual	30
1.2.3. O conceito de relação pessoa-audiovisual	31
1.3. Dois níveis da relação-pessoa audiovisual	33
1.3.1. A formação do hábito audiovisual	35
1.3.2. O imediatamente abandonado no hábito audiovisual	37
2. PERCEPÇÃO E AFECÇÃO NO HÁBITO AUDIOVISUAL	40
2.1. Percepção não mais como medida de ação	40
2.1.1. Educação da percepção e da afecção	44
2.1.2. Afecção audiovisual	45
2.1.3. Personalidade audiovisual	47
2.1.4. Realidade audiovisual	49
2.2. Bergson e Peirce diante do audiovisual	51
3. O MUNDO COMO METACINEMA	53
3.1. Da amplitude cinematográfica deleuziana a outro metacinema	53
3.2. Da imagem audiovisual ao intervalo audiovisual	56
3.3. Do metacinema exterior ao cinematógrafo interior	59
3.3.1. Do cinematógrafo interior à afecção	60
3.3.2. Da matéria à representação	62
3.4. Do universo como metacinema ao mundo como metacinema	63
3.4.1. O não abandono da materialidade da imagem em Bergson	66
3.4.2. Percepção consciente: enquadramento e indeterminação	68
3.4.3. Percepção cinematográfica e os dois sistemas de imagens	70
3.4.4. Não havendo matéria, não haverá imagem e não haverá movimento	72
3.4.5. O abandono do em-si da imagem audiovisual	74
3.4.6. A exclusiva imagem em movimento	77

CONCLUSÃO	80
REFERÊNCIAS	84

INTRODUÇÃO

Um indício de hábito audiovisual

Em uma determinada noite da última década do século XX, uma quantidade grande de pessoas, próxima ao que se poderia chamar de multidão, ocupou as ruas de uma capital de médio porte brasileira para celebrar. A celebração se dava mais de dez anos após a vez prévia, o que fazia da atual motivo de muita celebração. Já não era cedo, mas mais pessoas seguiam ainda se unindo ao grandioso celebrar.

O fato celebrado era sabidamente não corriqueiro, de modo que não levou tempo a passar de fato a possível notícia. Ou melhor: com o avanço da celebração, não era mais o fato celebrado a notícia – pouco a pouco, passava a celebração em si a tomar o lugar do fato celebrado como motivo da celebração. Os próprios celebrantes pareciam percebê-lo, de modo que celebravam com ânimo revigorado a chegada de cada novo grupo de celebrantes.

Houve, entretanto, um pequeno grupo, de não mais que três ou quatro pessoas, cuja chegada fez com que todos, todos os celebrantes passassem mais ainda a celebrar – em um revigoramento de ânimo digno de chamar a atenção de alguém que, ainda que celebrando, de quando em vez parasse de celebrar para observar a celebração. O pequeno grupo de três ou quatro pessoas era a equipe de uma emissora de televisão.

Traziam consigo dois itens que pareciam, para os celebrantes, o elixir a ser exibido ao retorno da jornada de uma multidão de heróis. Um mais que outro, não é preciso tutano ou bravura de herói para se estimar qual seja, era como um sopro dionisíaco sobre a massa de celebrantes que celebrava madrugada adentro. A cada elevação da câmera, acompanhada pelo microfone ou não, reacendia-se a chama da celebração como se crepúsculo ainda fosse – quando aquilo que se celebrava sequer celebrado poderia já ser.

Com o não arrefecimento da celebração, deu-se o que era esperado que se desse: a câmera permaneceu ligada, o épico adentrou o cotidiano e a celebração virou manchete de jornal. Mais especificamente, como era de se esperar àquela hora da noite, de telejornal noturno. A sequência da narrativa tampouco exige muito em termos abstrativos: os celebrantes puderam ser vistos, ao vivo, celebrando em rede nacional de televisão.

Houve, entretanto, uma cena não registrada pela câmera da emissora de televisão. A bem da verdade, por câmera alguma: naquela época, não havia muitas câmeras disponíveis para celebrações quaisquer – nem para qualquer celebração, nem para qualquer outra coisa, ainda mais assim, carregadas no meio da rua e no meio da celebração.

Um dos celebrantes, em posição privilegiada e mesmo única, na exata perspectiva da câmera, era o primeiro a aparecer na imagem da celebração exibida pelo aparelho televisor. Aparelho televisor? Qual? O do restaurante em frente ao qual estava posicionada a câmera da equipe de televisão – embora voltada para a rua, pois era a celebração que buscava registrar.

Deu-se então a seguinte contingência: o bem posicionado celebrante via, ao mesmo tempo, a câmera e o aparelho televisor. Via, portanto, a si mesmo. Entre todos os celebrantes que a cada movimento da câmera revigorados celebravam, era o único a simultaneamente ver o próprio revigorado celebrar: mais se via aparecendo, mais celebrava, para se ver aparecendo e celebrando.

Com uma fugaz inviabilidade, que ele logo percebeu: não lhe era possível olhar nos próprios olhos no aparelho televisor. Ou olhava diretamente para a lente da câmera, ou olhava diretamente para a tela do televisor. Se optasse por se ver ao celebrar, veria a lateral de seu rosto no aparelho, olhos como que perdidos, voltados para o lugar errado. Se olhasse para a câmera, não veria a cena que protagonizava.

Diante de tal impasse existencial-audiovisual, ele não soube escolher.

Ainda assim, o pequeno atraso característico de transmissões deste tipo o ajudou. Ao desviar o olhar de um equipamento para o outro, ainda que por um lapso de tempo, conseguia olhar nos próprios olhos – reencontrava a si mesmo via aparatos audiovisuais.

Incapaz de uma decisão, talvez na esperança de que se expandisse o intervalo a lhe permitir, ao mesmo tempo, olhar para a câmera e para si mesmo, assim permaneceu – em intermitente movimento facial, sem mover seu corpo do lugar privilegiado que ocupava. Celebrante e indeciso, em aparente aflição pela procura da própria imagem, enquanto duraram os quinze ou vinte segundos durante os quais aparecia no aparelho televisor.

Declinada a câmera e encerrada a transmissão, amainou-se a celebração e passaram os celebrantes, sem qualquer necessidade de algum registro audiovisual, a voltar para casa – inclusive este que pode observar tudo isso.

Possível aproximação com uma filosofia da percepção audiovisual

O episódio acima narrado recupera, em sua veracidade, o grau de atração e interesse que o audiovisual desperta. Não há aí novidade. Não obstante, o episódio – e haveria outros a relatar – indica também com bom grau de precisão os vários elementos envolvidos na prática audiovisual, de sociais a econômicos, de subjetivos a psicológicos. Outras referências a este aspecto da complexa *composição de forças no audiovisual* ainda se farão ao longo deste texto,

mesmo nesta Introdução – em sua maioria, contudo, devem-se ao realçamento de uma opção, mesmo uma decisão, demandada pelo objeto investigado por este trabalho: a relação de uma pessoa com o aparelho audiovisual diante do qual ela se coloca.

Em que campo epistemológico se insere, afinal, uma pesquisa cuja busca por algumas respostas, mesmo que devidas a uma única situação em particular, requereu a reunião de três filósofos conceitualmente, ao menos em uma primeira impressão, díspares entre si? De início, Bergson, com sua profunda e bela filosofia, mas que parece, depois de uma vida de intenso reconhecimento público, eventualmente ainda um pouco à margem permanecer – talvez pela aparente inespecificidade de seus principais conceitos. Em seguida, Peirce, com seu arraigado e fundamental realismo, que a muitos assusta, sua simples e rica fenomenologia – a embasar seu pragmatismo – e sua muito incompreendida metafísica. Por fim, Deleuze, com a profusão de relações e conceitos que oferece, até mesmo quando apenas pequena parcela de sua obra mais a fundo se conhece, tornando-se assim apto a vislumbrar o que um rigor excessivo, por vezes, poderia obscurecer.

(Os três são aqui citados na sequência em que se buscou aprofundamento em seus pensamentos – no texto a seguir em si, o encadeamento entre eles se dá de outra maneira.)

Além disso, este é um trabalho que não só lida com comunicação, como emerge da comunicação – área notoriamente reconhecida por sua multiplicidade de enfoques e formas de abordagem empreendidas. Portanto, ainda que uma trajetória de constituição de um apanhado teórico e revisional específico em Comunicação tenha sido traçada no desenvolvimento desta pesquisa, priorizou-se, a partir de determinado momento, o esmiuçar da questão investigada à luz dos pensamentos deleuziano, peirciano e bergsoniano.

Em outras palavras, entre uma múltipla caracterização conceitual do objeto analisado, mas que o faria horizontalmente, e outra menos esparsa, mas que se pretende verticalmente mais profunda, segue-se a segunda opção – buscando, sempre em vista da questão considerada, extrair tanto quanto possível da obra dos pensadores citados. Assim, qualquer superficialidade é à presente pesquisa que deve ser atribuída.

Não obstante, como se espera iluminado pela cena de celebração audiovisual descrita, e se um hábito audiovisual como se o considera estiver efetivamente constituído – e ainda que não –, faz-se procedente pontuar que possíveis caminhos de análise seriam apropriadamente encontrados nas clássicas teorias de comunicação, na economia política da mídia, na filosofia da mídia e na filosofia da percepção – entre outros conhecidos recortes epistemológicos. A propósito, de forma ainda preliminar, avalia-se que o presente estudo estaria apropriadamente

resguardado sob um termo epistemológico tal como *filosofia da percepção audiovisual* – ressaltando outra vez o caráter de preliminaridade de tal estimativa teórico-conceitual.

Um bastante bom apanhado da mescla de linhas de entendimento que estudos afeitos à comunicação comportam é apresentado por Thompson (2014, p. 21-32), em abordagem que, por sua vez, encaixaria-se na classificação de uma sociologia da comunicação: ao recomendar que se ponha de lado “a retórica da moda” e que se atente “para as profundas transformações sociais que modelaram nossas vidas”, tal enfoque se fez bastante presente na referida decisão estrutural que estabeleceu os limites deste trabalho.

Quando os indivíduos usam os meios de comunicação, eles entram em formas de interação que diferem dos tipos de interação face a face que caracterizam a maioria dos nossos encontros cotidianos. Eles são capazes de agir em favor de outros fisicamente ausentes, ou responder a outros situados em locais distantes. De um modo fundamental, o uso dos meios de comunicação transforma a organização espacial e temporal da vida social, criando novas formas de ação e interação, e novas maneiras de exercer o poder, que não está mais ligado ao compartilhamento de um local comum (THOMPSON, 2014, p. 26-27).

Fala-se, afinal, de possível *hábito* que, além de se revelar aparentemente imune a fronteiras, parece pairar acima de ideologias, moldando-se com flexibilidade a desequilíbrios sociais e econômicos, mesclando-se com fluidez a diferentes culturas.

Assim, como bem antecipado pelo celebrante que a todo custo buscava olhar para si mesmo de forma concomitantemente instantânea e não imediata, este trabalho é sobre algo que não existia e que passou a existir. A bem da verdade, algo que não só passou a existir, como parece ter se tornado parte da realidade: o costume de se devotar atenção a aparelhos audiovisuais.

Com efeito, algo que provavelmente já existia quando da celebração audiovisual a que se aludiu, pois é ao elemento audiovisual então presente que se deve a idiossincrasia da cena que se pode, por um desses acasos de um mundo ainda material, de forma imediata e – ao mesmo tempo – não imediata acompanhar.

Com uma diferença: passadas duas ou três décadas do fato que se narrou, não é mais necessário o contingente arranjo de uma câmera de televisão e de um televisor de restaurante de esquina, próximos e ligados, para que possa uma pessoa ver-se a si mesma ao vivo, olhando nos próprios olhos, havendo celebração ou não, em transmissão capaz de alcance não

mais nacional, mas internacional – mesmo que certo tom celebrante pareça ser, também sonoramente, majoritariamente preferido¹.

Mais não é preciso – estar uma pessoa diante de um aparelho audiovisual

Ainda a título de comentário introdutório, cabe ressaltar que esta investigação fora, de fato, inicialmente projetada como dedicada ao ato de ver televisão.

Ver televisão, contudo, não é mais apenas ver televisão. É sabido que a ideia clássica e doméstica de um aparelho fixo e único na sala de estar foi há muito deixada de lado. Mas bastará breve observação do cotidiano para se verificar que os televisores seguem ocupando posições privilegiadas e múltiplas nos ambientes que ocupamos – de particulares a públicos.

Sem falar de lugares que antes ofereciam certo alheamento audiovisual, notadamente os meios de transporte: automóveis, ônibus, metrô e trens, embarcações, aviões – até mesmo motocicletas não prescindem mais de seu monitor audiovisual. Além, é claro, da possibilidade de acesso mais individual ao conteúdo televisivo, via telefone multifuncional ou computador.

Sem desconsiderar as diferenças que possa haver – e há – entre tais distintas formas de assistir televisão e de entrar em contato com conteúdos e objetos audiovisuais, o que aqui se investiga é o elemento de similaridade existente no ato da pessoa que se posta diante de um tal tipo de aparato.

Em tal perspectiva, portanto, perdem relevância as especificidades daquilo a que se assiste e acessa: se a íntegra de um telejornal ou evento esportivo, se um trecho de produto ficcional, se documentário realizado via financiamento coletivo ou vídeo caseiro publicado na rede social (aplicativos de mensagens aqui incluídos²) – sem exclusão de outros modelos e arranjos mais, sempre possíveis.

De uma forma ou de outra, o que se estará fazendo, em essência, na expressão consagrada pelo senso comum, é *ver televisão*. Ou não mais: as expressões *ver alguma coisa no celular* ou *assistir a um vídeo no celular* igualmente se consagram no senso comum – a

¹ Ainda que com graves e significativas ressalvas ao argumento restritivo de liberdade defendido em *O Princípio Responsabilidade*, são dignas de nota as menções de Jonas (2006) ao desenvolvimento de uma sociedade em que haveria, em contraponto à redução do trabalho disponível, “uma compensação sensório-perceptiva no opulento derrame de imagens consumidas passivamente” (p. 319) e “o ideal do lazer ativo” (p. 315).

² “Mark Zuckerberg, diretor-executivo do Facebook, planeja integrar os serviços de mensagens da rede social – WhatsApp, Instagram e Facebook Messenger [...]. Os serviços continuarão a operar separadamente, mas sua infraestrutura técnica subjacente será unificada [...]. Isso reunirá três das maiores redes de mensagem do mundo, que possuem entre si mais de 2.6 bilhões de usuários, permitindo às pessoas que se comuniquem através das plataformas pela primeira vez” (ISAAC, 2019).

fala cotidiana destacando o fato de que se tornou possível, e com certa facilidade, que sejamos nós mesmos os próprios produtores do conteúdo audiovisual a que assistimos.

Com tal perspectiva em vista, pode-se agora recuperar o momento em que houve a citada definição de desenvolver a reflexão sobre embasamento conceitual mais concentrado e, espera-se, mais sólido.

Tal opção se deve à consideração e mesmo à percepção de que, anterior à qualquer possível relação com o audiovisual, é preciso haver um indivíduo que – por possibilidade ou necessidade – em face de algum aparelho do tipo se disponha.

Contiguamente à apropriação de tal enfoque, outro aceite ainda adveio: ampliou-se o escopo do conteúdo considerado. Ou por outra: restou eliminada qualquer restrição referente ao que apresenta o aparelho audiovisual, seja ele também de que tipo for.

O único elemento necessário à investigação – a assegurar-lhe procedência, ainda que não sua propriedade – é a ocorrência da situação em que está uma pessoa em face de algum tipo de equipamento apto a exibir imagens audiovisuais, em mútua relação de não movimento.

Antes do prosseguimento da apresentação da trajetória prévia e presente da pesquisa, porém, dois aspectos de ordem mais técnica merecem algumas palavras.

O conceito de imagem

A estrutura deste trabalho e o desenvolvimento que a ele se dá deixam um aspecto muito claro, e do qual não se passa ao largo: o tratamento dado a distintas conceituações e interpretações do que seria uma *imagem* é bastante breve. Isso se dá por duas razões, também brevemente expostas.

Em primeiro lugar, por se seguir o entendimento de Bergson para *imagem*. Qual viria este a ser? É precisamente este o ponto: ao abrir *Matéria e Memória*, obra mais aqui referida, pois é dela que advém a definição de percepção que permeia a íntegra desta reflexão, escreve Bergson (1999, p. 11): “Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho.” Afeito como é ao senso comum, Bergson parte diretamente do fato de que, no mundo material, uma imagem corresponde a um objeto, e vice-versa. É o sentido como se as consideram aqui.

Agora, é claro, a imagem de um objeto não é o mesmo que uma imagem audiovisual de um objeto, outro elemento fundamental deste estudo – sem o qual a investigação sequer se daria nos termos em que se dá. Tal aspecto, entretanto, é novamente algo que, aparentemente,

não demandaria esforço de apreensão a partir de uma perspectiva lastreada no senso comum. O próprio Deleuze, em seus livros sobre o cinema, aos quais bastante aqui se recorrerá, não se dedica a elaborar ou a apresentar uma definição de *imagem* cinematográfica ou audiovisual – quase como a tomasse como um postulado. Com efeito, o que apresenta Deleuze (2018a, p. 11-16), além de sua notória taxonomia de imagens do cinema, é uma explanação acerca do mecanismo a movimentar imagens cinematográficas. Quando ele, contudo, debruça-se sobre a reunião de *imagens visuais* e *imagens sonoras* a compor a imagem audiovisual, este é ponto aqui apreciado com mais vagar.

Assim, mesmo fenomenologicamente e em uma perspectiva condizente com o senso comum, não parece haver controvérsia³ acerca do que viria a ser uma imagem audiovisual – imagem que é representação de alguma coisa, desprovida de materialidade imediata.

Não obstante, para aquilo que se pretende considerar, reiteira-se: especificidades de produção, multiplicidades de emissão, variações técnicas, diferenças entre uma reprodução analógica ou digital, mesmo a imagem exclusivamente eletrônica, produzida digitalmente e sem correspondência no mundo material, como as vistas em telefones multifuncionais e seus aplicativos – ainda que sejam todas distinções e particularidades significativas, não apresentam efetiva relevância para este estudo, pois não constituem variável que modifique o cômputo dos efeitos aqui analisados.

Efeitos que, a bem da verdade, são um só: o fato de estar uma pessoa diante de um aparelho que lhe apresenta imagens sobre as quais não lhe é facultado agir imediatamente.

Traduções

Uma vez que a maioria das obras consultadas, notadamente as de Bergson e Deleuze, possuem traduções publicadas no Brasil, são estas as que se seguem aqui – de modo que eventuais idiossincrasias, mesmo de pontuação, foram mantidas nas citações literais, mas eventualmente acompanhadas de notas de rodapé com as devidas referências aos originais, com os quais se recomenda o cotejamento.

Nesse sentido, cabe ainda observar que Bergson revisou as traduções para o inglês de suas principais obras, notadamente *Matéria e Memória*, *A Evolução Criadora* e o *Ensaio sobre*

³ Sem qualquer desconsideração a estudos específicos da imagem, em suas mais várias formas e enfoques (tanto da imagem, como dos estudos). Para citar dois, e apenas dois, vide Santaella & Nöth (1997) e Parente (2011). A clássica obra de Benjamin (2014) segue também despertando questões interessantes.

os *Dados Imediatos da Consciência* (ao qual foi acrescido o título *Time and Free Will*) – e estas foram também consultadas.

Feitos os dois referidos apartes, dê-se continuidade a esta Introdução.

A trajetória prévia da investigação

A reflexão que antecedeu a presente tese de doutoramento, desenvolvida como uma dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica que se propunha, em alguma medida, interdisciplinar, seguiu basicamente os seguintes parâmetros:

- de acordo com Denbigh (1981, p. 20), o tempo seria “[...] o conjunto de todos os intervalos temporais ou, mais simplesmente, como o conjunto de todos os presentes,” e sua representação comum seria resultado da sucessão de eventos coletivamente percebidos;

- a duração, por sua vez, agora conforme Bergson (1968, p. 13), seria “[...] sempre expressa em termos de extensão; [pois] os termos que designam tempo são emprestados da linguagem de espaço”;

- a noção de colapso relacional, segundo Uyemov (1975, p. 61), que considera que “[...] depois que as coisas entram numa certa relação, [...] elas não podem se livrar de sua relação a não ser abolindo sua existência como coisas dadas” – tendo sido válida para se analisar o grau de sobreposição ou comunhão temporal que poderia haver (além da evidente simultaneidade) entre uma notícia (ou um conjunto delas) e o espectador;

- a memória, por fim, seria uma função, conforme Vieira (2008, p. 35), capaz de conectar um “[...] sistema sistema presente ao seu passado, possibilitando possíveis futuros”.

A partir dos conceitos acima, foi efetuada a análise da íntegra de uma edição de um telejornal de alcance nacional (Jornal da Cultura), verificando-se oscilações de temporalidade na narrativa em cada uma das notícias veiculadas, apreciando-se tanto a chamada das matérias pelo apresentador como o texto verbal e as imagens (se material de arquivo ou projeções de futuro, por exemplo) das reportagens em si.

Logo, naquela oportunidade, chegou-se à estimativa de que o possível espectador, ou mesmo o indivíduo que entre eventualmente em contato com alguma notícia audiovisual sem propriamente *parar* para assisti-la, acaba por experimentar certas alterações no repertório de sua memória que não podem ser desfeitas.

Com isso, e diante do fato de que programas noticiosos audiovisuais adquiriram a condição de eventos temporais em si mesmos, constituindo, ao que parece, uma sequência de

presentes de cuja periodicidade resta pouca dúvida, conjecturou-se que, no limite, as notícias audiovisuais passaram a definir, ou a redefinir, o tempo (BOHN, 2014).

O percurso de um objeto de investigação a outro

Não obstante, o prosseguimento da investigação trouxe à tona dois outros aspectos, e que se mostraram como necessariamente anteriores a qualquer possibilidade de interferência na percepção do tempo proveniente de aparelhos audiovisuais, ou ainda anteriores a qualquer eventual efeito deles advindo: (1) a necessidade de permanência diante de algum aparelho e (2) em posição de não movimento em relação a ele.

Primeira de outras observações aqui feitas a que se adjetivará de triviais ou banais, mas uma dupla de fatos obstinada em não deixar de se fazer notar – em consonância com o caráter basilar de “simplicidade” da Fenomenologia de Peirce, a qual, conforme destaca Ibri (2015b, p. 42), “[...] apenas constata e classifica aquilo que está de modo ubíquo diante de toda consciência.”

Assim, em vez de avançar no sentido assegurado por um trajeto previamente percorrido, optou-se por não fechar os olhos para aquilo que o próprio trajeto passara a indicar como direção, ainda que não clarificada, a subsequentemente percorrer. Não resta dúvida de que ecoa em tal decisão o muito referido, ainda que talvez pouco conferido, adágio peirciano: “Não bloqueie o caminho da investigação!” (CP, 1.135).

Mudança de rota que, contudo, redundou em retroativo esclarecimento daquilo que até então não fora em sua amplitude considerado: quando do tempo *como* percebido se busca falar, é imperioso que se o faça tendo em vista os dois níveis, assumindo que assim se o possa expressar, de como *é* o tempo percebido: *externamente e internamente*, ou *objetivamente e subjetivamente* – o que não equivale a dizer *psicologicamente*, sendo o aspecto psicológico da possível relação com a temporalidade noticiosa em particular, e audiovisual em geral, quicá uma espécie de terceiro nível de tempo percebido, e algo certamente merecedor de atenção.

Embora o aspecto de possíveis *níveis de temporalidade* na relação com o audiovisual seja algo que extrapole o escopo da etapa presente deste trabalho, a menção a ele parece se mostrar apropriada, pois é também a alguma forma de *intervalo temporal* que o referido novo caminho da investigação a conduziu.

Mais ainda, mesmo que venha a ser precisamente o limiar deste possível intervalo que por ora mais se analise, tanto o tempo externo, *Chronos*, como o tempo interno, *Kairós*, parecem se fazer presentes naquilo que logo mais se referirá como *intervalo audiovisual*.

Aproveite-se o pleonasmo de *tempos presentes* para explicitar que se deve a Ibri (2017) a classificação destes dois níveis de tempo, a começar por aquele que não oferece ou permite qualquer distinção entre sua percepção e sua independente *cronologia*:

Esse tempo flui independentemente de qualquer representação que dele se faça – poder-se-ia resgatar o termo grego *Chronos* para designá-lo. Sua realidade é dada pela sua alteridade em relação a qualquer mente que queira representá-lo. Novamente, convoque-se a Fenomenologia para atestar que a experiência humana é testemunha cabal dessa alteridade. O futuro possível flui com seu próprio ritmo cósmico para o passado irrevogável, deixando nesse sua marca de existência (IBRI, 2017, p. 468, grifo no original).

Evidentemente, é neste tempo externo que *se passa* qualquer evento audiovisual, sendo este o mesmo tempo que igualmente *passa* quando se está em relação com aparelhos audiovisuais. Contudo, o outro nível de tempo, interno, pode também se manifestar. Fala-se em *possibilidade* de manifestação porque Ibri define agora *Kairós*, sem qualquer misticidade, como o momento em que uma consciência decide agir:

A par desse *Chronos*, é permissível pensar numa temporalidade interior à mente humana, para além de uma dimensão meramente psicológica. Ela seria supostamente universal, na medida em que se lastreia nas conexões que fazemos, conscientemente ou não, entre memória, reflexão presentificada e planos de ação futura. Infiel à origem histórica que possa ser, recolhendo apenas a nuance de subjetividade que o termo traz em suas menções na tradição, designar esse tempo interior de *Kairós* trará benefícios de vocabulário para sua distinção com respeito a *Chronos* (IBRI, 2017, p. 468, grifos no original).

A rememoração dos estágios preliminares da investigação e de seu próprio percurso subsequente a auxiliar na passagem do objeto anterior – *a possibilidade de interferência e mesmo de alteração na percepção da passagem do tempo quando diante do audiovisual* – para o objeto atual, anterior a qualquer possível desajuste temporal advindo da relação com o audiovisual: *a exigência fenomenológica de que se estabeleça uma relação de imobilidade relativa entre pessoa e aparelho*, a qual se referirá como *relação pessoa-audiovisual*.

Ou seja, ainda que possa haver propriedade na estimativa de que o audiovisual, e não apenas o noticioso, opere como elemento definidor de uma continuidade temporal (sequência de presentes), há pelo menos dois ou três níveis de temporalidade envolvidos nesse processo: a objetiva, a subjetiva e a psicológica, sem falar nas possivelmente múltiplas temporalidades do próprio audiovisual eventualmente em questão.

Assim, como dito, tudo isso compõe um conjunto de fatos que se compreende como posteriores à entrada em relação com aparelhos audiovisuais. Mais ainda, uma abordagem que intente solidamente abarcar o espectro epistemológico inerente à questão de tal amplitude – esta que versava sobre a possível alteração, devida ao audiovisual, de nossa percepção da passagem do tempo – levaria a necessária interdisciplinaridade a níveis ulteriores ao alcance do presente empreendimento. Fala-se da psicologia e da psicanálise, dos estudos de mídia, em sua variedade de ramos, e, claro, das muitas e variadas interpretações do que seria o tempo – sem falar de um arcabouço filosófico apto a sustentar tal composição.

Portanto, diante do requerido e apropriado ordenamento factual da própria investigação, aliado à premência de busca de algum nível de compreensão do que se tem apresentado como amplo costume de uso e acesso a dispositivos talhados para a exibição audiovisual, chega-se novamente ao tema deste trabalho e à possível prática que o intitula: o hábito audiovisual.

A trajetória presente da investigação

Mesmo na intenção de fazê-lo de forma fenomenologicamente adequada, observando algo que não cessa de estar aparente, a reflexão não ignora que a busca pela compreensão deste possível algo a leva para o patamar da cognição – logo, distinto do mero listar de uma faticidade recorrente:

[...] a Fenomenologia não pretende concluir *verdadeiramente* nada, a não ser que certas experiências são dadas. [...] Ao aceitar, porém, o convite da experiência para o seu *fazer pensar que* estaremos adentrando o universo cognitivo da Metafísica, ou seja, o universo do pensamento que buscará a realidade subjacente ao inventário de aparências (IBRI, 2015b, p. 43, grifos no original).

Antecipe-se não mais o que logo à frente com mais vagar se examina. Reafirme-se, para o momento, a expectativa de refletir, oxalá cientificamente, sobre este aparente abandono da possibilidade da ação imediata no mundo material.

De início, com base no Pragmatismo peirciano, busca-se definir a relação pessoa-audiovisual como modo de conduta e possível generalidade – é ao que se dedica o primeiro capítulo. Em seguida, a partir da visão bergsoniana da percepção como medida da possível ação sobre as coisas do mundo material, avalia-se se haveria algum contrassenso em uma contínua percepção de objetos sem materialidade imediata – tema do segundo capítulo. Por

fim, ao longo do terceiro, a descoberta deleuziana de uma *imagem-movimento* em Bergson encaminha a reflexão a conjecturar acerca de um mundo não mais imediatamente percebido e abraçado, um mundo de hábito audiovisual.

1. A RELAÇÃO PESSOA-AUDIOVISUAL

Uma pessoa está diante de um aparelho audiovisual. O aparelho, por sua vez, permanece de alguma forma fixo – talvez, mas não excludentemente, em posição horizontal ou vertical. Não há movimento, seja da pessoa ou do aparelho. Uma outra pessoa também está diante de um aparelho audiovisual. O aparelho, neste caso, está nas mãos dela. Fazendo uso exclusivo do corpo ou com algum meio de transporte, essa segunda pessoa se desloca. Há movimento, dela e do aparelho. Considere-se, entretanto, a perspectiva dos aparelhos – como se lhes fosse possível registrar a localização das pessoas à sua frente. Para eles, tanto para o que não se move como para o que se movimenta, parece não haver diferença significativa entre a posição da primeira e da segunda pessoa: ambas se mantêm praticamente imóveis em relação a eles. Ou, é o que efetivamente importa, a atenção de ambas se mantém fixa no respectivo aparelho. As duas pessoas podem, inclusive, ser a mesma, relacionando-se com cada um dos aparelhos separadamente, em momentos distintos. Ou com os dois (ou mais) simultaneamente. É disso que se trata aqui.

1.1. O não movimento entre pessoa e aparelho

Por banal que possa ter se tornado, e por muito que seja objeto de análise, a cena acima descrita, quando se a toma a partir de uma visão mais geral, a partir daquilo que contém de mais comum e cotidiano, exhibe aspecto aparentemente pouco considerado, ou até mesmo negligenciado. Por *geral*, tem-se em mente abordagem que busca o regular, aquilo que é passível de previsão, no mero ato de se postar alguém em face de um aparelho audiovisual, seja doméstico ou portátil. Não somente no ato em si, mas no costume de fazê-lo: uma forma de conduta caracterizada pela imobilidade. Se não uma imobilidade absoluta, uma ausência de movimento relativo entre espectador e aparato a exhibir imagens audiovisuais. É esse o aspecto que se estima desconsiderado no costume de estar alguém diante de um televisor, de um computador, portátil ou não, ou de um telefone multifuncional – sem a exclusão de qualquer outro possível tipo de aparelho, nem de qualquer outro possível arranjo de posicionamento entre a pessoa e o eventual aparato em relação ao qual ela se porá imóvel.

Assim, pela relevância que confere à conduta, o enfoque indicado pelo Pragmatismo parece se mostrar adequado à presente intenção investigativa, conforme se pode depreender da *máxima pragmatista*, assim prioritariamente elaborada por Peirce:

Considere quais efeitos, que concebivelmente poderiam ter consequências práticas, concebemos ter o objeto de nossa concepção. Então, a concepção destes efeitos é o todo de nossa concepção do objeto (CP, 5.402⁴ apud IBRI, 2015b, p. 138).

Ao destacar a máxima, Ibri é direto no esclarecimento de que, ao contrário do que ocorre em interpretações precipitadas do pragmatismo, a doutrina não é nem deve ser tomada como proponente de uma forma de ação pela ação. Para o pragmatismo, o conceito de algo não é explicável pela singularidade de um único ato condizente com sua concepção – sequer por uma pluralidade de tais atos, mera instância múltipla daquilo que é ainda particular. De tal modo, a condição disparadora desta investigação *não é* o observar de uma pessoa a despender significativa parte de suas horas desperta diante de um dispositivo transmissor de audiovisual. Tampouco é a pesquisa disparada pela observação de que tal prática é adotada por múltiplas pessoas. O que surpreende e intriga é ser este um fato a se apresentar como algo que aparenta estar além da mera ocorrência tópica, mesmo que plural, parecendo cada vez mais alcançar a condição de ser um *componente* da realidade, no sentido de *existir* e de ser *geral*. Também o Sinequismo peirciano é aqui considerado, pois a partir dele se

“[...] identifica a continuidade como o modo de ser de um todo, e não dos indivíduos que possam constituir uma pluralidade. [...] Lembremo-nos que *existência é um modo especial de realidade*, detentora da alteridade, mas destituída de generalidade, pois se constitui numa pluralidade de fatos (IBRI, 2015b, p. 97-8, grifos no original).

Agora, o que mesmo se refere como aparentemente *geral*, ou seja, algo que se mostra como insuficiente para sintetizar ou especificar qualquer um dos indivíduos que integram tal modo especial da realidade, uma existência de imobilidade diante de aparelhos audiovisuais? A resposta está dada na própria pergunta, e tais indivíduos não só fazem parte deste possível novo elemento da realidade como o constituem: o que se toma por geral, por ter passado a *parecer* geral, é o costume de devotar atenção a aparelhos aptos a exibir conteúdo audiovisual. Costume que parece ter deixado de ser atributo de *um particular* indivíduo, parecendo ter se tornado propriedade de *algum qualquer* indivíduo. E costume que também não se mostra mais restrito a ambientes específicos, mas podendo se dar *em qualquer lugar, a qualquer momento* – ou *em todo lugar, a todo momento*. Portanto, é este o objeto que se pretende aqui definir e investigar: não o aparelho, não o que transmite; não o indivíduo que porventura o utilize, não

⁴ Segue-se a notação canônica dos *Collected Papers* de Charles S. Peirce, onde o primeiro número indica o volume e o segundo indica o parágrafo da citação.

o local ou o instante em que isso se dê; mas *a relação pessoa-aparelho* em si, em seu primordial efeito sobre a ação humana, qual seja, o fato de ser necessária uma posição de relativo não movimento entre pessoa e aparelho para a relação ser possível.

1.1.1. O atestado fenomenológico da imobilidade relativa

Se tal necessidade não define os eventuais entes que compõem a relação, parece apontar de forma suficiente para a relação em si: afinal, fenomenologicamente, tem suscitado efeito *factual, observável e redundante* em nossa humana conduta. Três atributos (presentes na relação investigada) cuja descrição parece atender também os três requisitos que, de acordo com Ibri, demanda a prática da Fenomenologia peirciana:

As três faculdades requeridas podem, assim, ser resumidas como *ver, atentar para e generalizar*, despindo a observação de recursos especiais de cunho meditativo. A extrema simplicidade destes quesitos prenuncia um dos traços axiais da Filosofia de Peirce: o cotidiano, o imediatamente experienciável, o senso comum assumirão estatuto de pedra basilar na construção de seu pensamento. Além disso, por fazer da vida o seu laboratório, cujo instrumental são as três faculdades descritas, a Fenomenologia torna-se uma ciência muito simples de ser praticada (IBRI, 2015b, p. 25, grifos no original).

Devendo ser *factual* o que se pode ver, *observável* aquilo para o que se pode atentar e *redundante* o que se pode generalizar, a simplicidade ressaltada por Ibri aparece com ainda mais vigor nas palavras do próprio Peirce sobre sua Fenomenologia:

Fique entendido, então, que o que temos a fazer, como estudantes de fenomenologia, é simplesmente abrir nossos *olhos mentais, olhar bem* para o fenômeno e dizer quais são *as características que nele nunca estão ausentes* [...] (CP, 5.41 apud IBRI, 2015b, p. 24, grifos nossos).

Assim, acredita-se ser passível de verificação por qualquer pessoa nisso interessada, e ainda que não, a *característica nunca ausente* da relação aqui abordada: sem certa fixação, sem ausência de movimento entre aparelho audiovisual e indivíduo, a relação sequer existirá. Tal imobilidade relativa é o que impulsiona esta pesquisa e faz precisamente da relação o seu objeto. Se, conforme a máxima pragmatista, estará definido o objeto se estiverem definidos seus efeitos, tal único e singular efeito parece bastar para definir a relação não só como objeto, mas também para concebê-la plenamente. Afinal, a situação referida não é nada além daquilo que, nas primeiras décadas do século XXI, muito raramente não se pode facilmente todos os dias e em todos os lugares observar: a presença de um indivíduo em face de algum aparelho

audiovisual, um *em relação de não movimento* para com o outro. Mesmo que não se busque tal observação; mesmo que intencionalmente não se busque tal observação; mesmo que se busque não ser a pessoa diante de um aparelho – estar na vida e se fazer alheio à relação que define o objeto aqui considerado, seja como mero observador ou como parte dele, parece ter se tornado algo bastante mais complexo do que simplesmente, em conjectural anseio oposto à apropriada recomendação fenomenológica de Peirce, fechar os olhos⁵ – nunca os mentais, mas os estritamente físicos.

1.2. A recorrência do costume audiovisual

Mais adiante, ainda que evitando tangenciar aspectos psicológicos concernentes ao que parece ser um costume audiovisual, dedicam-se algumas linhas a considerações sobre no que pode redundar esta múltipla ação em que um sujeito se coloca imóvel diante de um tal tipo de equipamento eletrônico. Para o presente momento, entretanto, por aquilo que se pode externamente observar da relação pessoa-aparelho, a experiência indica haver recorrência em sua manifestação – o que outra vez embasaria não só sua definição como objeto investigado, como também faz dela passível de fundamental representação cognitiva:

Essa precisa ser observada para que se comprove algum grau de redundância que permita sua inserção em representações dotadas de continuidade – de fato, aquelas que proporcionarão pensar a experiência em seus predicados (IBRI, 2015a, p. 226).

Se assim não for e tal redundância não se confirmar como tal, a própria experiência o dirá, pois a amostragem com que se trabalha advém do cotidiano imediatamente acessível – e também, é verdade, de observações feitas com o auxílio dos próprios aparelhos audiovisuais. Um cenário que parece, então, sugerir certa generalidade, tanto no sentido de que (1) pessoas podem e devem voltar a estar diante de um aparelho audiovisual, como no de que (2) isso será feito com ausência de movimento em relação ao aparelho – sendo tais predicados os que embasam a apreciação da relação pessoa-aparelho como *real*:

E não desconsidere o fato de que a máxima pragmaticista nada diz de experimentos únicos ou de fenômenos experimentais únicos (pois o que é condicionalmente verdade *in futuro* dificilmente pode ser singular), mas fala apenas de *tipos gerais* de fenômenos experimentais. Seus aderentes não

⁵ Dos ouvidos não se esquece, mas esses não os podemos fechar. Para uma estimativa acerca da relevância de cada um dos sentidos no processo perceptivo, ver Santaella (2012, p. 1-12).

diminuem por falar de objetos gerais como reais, uma vez que tudo que é verdade representa um real (CP, 5.426, tradução nossa).

Tem parecido ser verdade, e uma verdade futura, que é real o fenômeno da relação pessoa-audiovisual. A sugestão fenomenológica de *olhar bem para o fenômeno* leva a crer, inclusive, que demandaria pouco esforço a tarefa de expor a um qualquer contíguo observador a elevada e indiscriminada frequência com que se estabelece a referida relação. De modo que o cotidiano observável leva também a crer que uma qualquer pessoa, quando em face de um aparelho audiovisual, está, ao fazê-lo, a “partilhar predicados com os outros indivíduos de sua classe” (IBRI, 2017, p. 463). Um partilhamento que, parecendo ser geral, passa a fazer dos predicados partilhados características insuficientes para retroativamente definir os particulares que os partilham.

No que diz respeito aos predicados aqui relevantes, (1) o costume de estar *diante de* algum aparato audiovisual e (2) em *imobilidade relativa* a ele, apresenta-se a dúvida: gera a combinação de ambos uma prática constituinte de novo predicado da espécie? A experiência é que o dirá, assim como dirá se encontra suficiente lastro na realidade uma investigação que parte da observação desta aparente generalidade – uma que se tem mostrado, como se tenta realçar, pouco ou mesmo nunca ausente do cotidiano acessível a todo observador; inclusive àquele que eventualmente se abstraia de seu próprio costume audiovisual e atente ao ambiente imediato a sua volta.

1.2.1. Intervalo não audiovisual

Prática de observação que, de tão singela, pode parecer trivial e até extemporânea, mas que se espera condizente com “[...] uma Fenomenologia que, na sua aparência simples, revela-se poderosamente heurística pelas questões que faz suscitar” (IBRI, 2017, p. 465). Com efeito, no limite, para fins do objeto desta pesquisa, é como se o tipo de aparelho e aquilo que por ventura exiba perdessem importância, não importando também quem assiste, como assiste e onde assiste. Importa, sim, a fixação de um em relação ao outro, da pessoa diante do aparato audiovisual, e vice-versa. Sem tal relativo fixar, inexistirá tanto a relação de imobilidade entre eles como o objeto aqui investigado, que é a própria relação. O costume de se colocar em tal relação constitui, como dito, um efeito que parece bastar para defini-la como objeto, conforme a já citada máxima pragmatista, assim descrita por Ibri:

Na medida mesma em que a concepção de um objeto se consuma na totalidade dos efeitos concebíveis sobre a conduta, o enunciado da máxima sugere que *o significado daquela concepção é o modo geral* como a conduta humana é por ela moldada (IBRI, 2015b, p. 141, grifo no original).

Qual o modo geral como a conduta humana é moldada pela relação com os aparelhos transmissores de audiovisual? Pela necessária imobilidade relativa a eles. Bastante sobre isso ainda se falará, quase que integralmente ao longo deste texto – a partir de perspectiva que considera também o caráter *não imediato* da relação não com o aparelho, mas com aquilo que exhibe. Parece, não obstante, estar novamente delineada a concepção do objeto em questão: se não pela totalidade de seus efeitos, que podem ser efetivamente inúmeros, ainda mais se considerada a especificidade de conteúdo e do aparelho que o transmite, mas pela – de tal modo avaliada – inescapável condição de permanência frente aos dispositivos. Somente assim será possível a outros efeitos que se manifestem – outros efeitos, entretanto, majoritariamente da ordem do interno à relação.

Reitera-se: o que imediata e instantaneamente se pode verificar, como manifestação externa, ao se observar uma pessoa diante de um aparelho audiovisual, é que ela estará, na (nem tão hipotética) perspectiva do aparelho, parada. Outros efeitos simultâneos eventuais, imediatamente observáveis ou não – como uma ação dirigida ao próprio conteúdo audiovisual ou uma reação corporal-emocional – serão ainda internos à relação. De outra feita, se advier da própria relação ação que a trespasse, parece provável que tal ação leve à suspensão, ainda que temporária, da relação de imobilidade em si. Ainda que com prejuízo para o escopo do presente empreendimento, com escusas pela digressão quase personalista, mal não seria se a dedicação de alguma pessoa aos aparatos audiovisuais se revertesse em um novo agir que deles um pouco a desvinculasse, ou ao menos seu retorno a eles retardasse – ampliando a ainda possível experiência de um intervalo não audiovisual.

1.2.2. A potencialidade original do audiovisual

Se ao se falar em conduta se está também pensando em *hábito*, somente é apropriado fazê-lo se houver aparência de *consistência* em tal conduta. Para que assim seja, conforme os termos utilizados por Peirce (CP, 6.204), o “acidente” gerador de algum fato novo (no caso em questão, o surgimento e a popularização de aparelhos audiovisuais) deve apresentar certa permanência, dando início assim ao possível estabelecimento de um novo hábito:

Este hábito é uma tendência generalizadora, e como tal uma generalização, e como tal um geral, e como tal um *continuum* ou continuidade. Ele deve ter sua origem na continuidade original que é inerente em potencialidade. Continuidade, como generalidade, é inerente em potencialidade, a qual é essencialmente geral (CP, 6.204, tradução nossa).

Aparenta vir à tona outro embasamento para o componente de ser *real* da relação pessoa-audiovisual como aqui se a considera: ainda que exiba singularidades⁶ concernentes à pessoa, ao aparelho e ao que este apresentar, e singularidades referentes ao modo postural e de localização em que se estabeleça a relação, isso parece se dar dentro da tendência, avaliada como generalizadora, de que *atenção será dedicada aos aparelhos* – com aquele que atenta se mantendo imóvel relativamente ao aparelho eventual. Passando a entrada na relação, assim, a ser outra vez insuficiente para a especificação do particular que, em sua manifestação factual, nela se insere. Se encaradas em perspectiva pragmatista, tanto a (1) possibilidade de algum indivíduo dedicar algum intervalo de tempo ao conteúdo e às imagens oferecidas por algum aparato audiovisual, bem como (2) a necessidade de uso do aparelho para *não imediatamente* agir via dispositivo e mesmo adentrar outras relações, ambas circunstâncias remetem a uma tendência generalizadora – cuja latente potencialidade original parece brotar com tal vigor que traz quase a dúvida se é florescer ou daninhar.

1.2.3. O conceito de relação pessoa-audiovisual

Dá-se a conhecer o alcance da abordagem pragmatista: a bem da verdade, não há – ou não deveria haver – qualquer diferença entre o modo como se encara um objeto rotineiro, mesmo comezinho, e um objeto científico, mesmo especial, ainda que tais objetos requeiram meios distintos de observação. À luz do pragmatismo peirciano, “método de elaboração teórica do pensamento” que é (SILVEIRA, 2007, p. 182-3), para objetos semelhantes, se sua representação conceitual estiver correta, não deve haver diferença entre os fenômenos que os concernem. Além disso, para a máxima pragmatista, a verdade representativa, que vem a ser a concepção *de* ou *sobre* algo, manifestar-se-á em seus efeitos sobre a conduta daquilo que representa, e nada mais – compreensão realçada com o auxílio do próprio Peirce, em posterior reelaboração da máxima:

⁶ Cf. CP, 5.426.

[...] uma concepção, isto é, o conteúdo racional de uma palavra ou outra expressão, reside exclusivamente em seu concebível efeito sobre a conduta da vida; de modo que, uma vez que obviamente nada que não possa resultar de um experimento pode ter qualquer efeito direto sobre a conduta, se for possível definir cuidadosamente todos os concebíveis fenômenos experimentais que a afirmação ou a negação de um conceito pudesse implicar, ter-se-ia aí uma definição completa do conceito, e nele absolutamente nada mais haverá (CP, 5.412 apud SILVEIRA, 2007, p. 182).

Em suma, é daquilo que se considera ser aspecto primordial da dinâmica *pessoa-aparato* que advém o objeto aqui investigado: o *fato* de que é necessário haver uma relação de imobilidade entre indivíduo e aparelho. Aspecto não só concebível, como o mais efetivo da relação em si: sem a presença dos referidos entes um perante o outro, sequer existirá isso que aqui se avalia. Ainda conforme Silveira (2007, p. 184), “Conhecer deixa de se apresentar como um produto acabado, para ser compreendido como um procedimento em vista de uma verdade futura.” Com efeito, Ibri (2015b, p. 142, grifo no original), é ainda mais claro ao tratar de tal “atributo de generalidade”, um “*esse in futuro*” a estar contido em qualquer conceito, assegurando-lhe seu próprio valor como conceito – pela essência preditiva que lhe garante:

Ora, por esse viés, uma concepção positiva, ou seja, que supõe ter um objeto *real*, deve prever o curso futuro da experiência; este é o cerne, pensamos, do que [Peirce] conceitua por *consequências práticas concebíveis*. De outro lado, a instância da ação, isto é, a instância do *hic et nunc* da experiência, revelará se há uma conformidade *real* com aquela previsão (IBRI, 2015b, p. 142, grifos no original).

Aparece ainda outra vez a concepção de um objeto que, se verdadeiro, há de permitir que se estime, com razoável precisão, os eventos futuros que lhe envolvem. Parece ser o caso dos aparelhos audiovisuais e daqueles que os utilizam: enquanto os primeiros continuarem a exibir imagens e sons e a viabilizar um certo acesso não imediato ao mundo, os segundos continuarão a diante deles se colocar. Relativo fixar que constitui, como dito, uma concebível consequência prática da representação da relação entre ambos. Ficando outra vez realçada, em uma única frase da citação de Ibri acima destacada, não só a oscilação, mas a *indiferenciação* entre objeto científico e objeto cotidiano: para o *aqui e agora* do fato, inquestionável em sua ocorrência presente, é irrelevante o nome que se dê ao objeto; relevante é a faticidade que o envolve, atestando se fora precisa ou não a previsão futura anterior, provida pelo conceito. No Pragmatismo, a contraposição da predição teórica ao experimento que a confirma ou nega não requer que se desconsiderem aspectos do objeto em prol da confirmação do previsto por uma qualquer teoria. Em provável desagrado de visões que buscam conformar a realidade ao

conceito, segmentando a primeira para que se encaixe no segundo, a doutrina pragmatista, se bem compreendida, não requer que se filtrem os fatos de acordo com aquilo que se investiga:

A falsidade de algumas doutrinas, à luz da máxima pragmática, urdiu-se na *desarmonia* entre conceito e consequências experienciáveis reais ou concebíveis. Assim, parece lícito inferir que a *harmonia aos olhos da razão* requerida pelo Pragmatismo entretece-se numa correspondência sintética entre teoria e experimento, seja este de natureza atual ou possível. Contudo, o ponto central para um perfeito entendimento do Pragmatismo continua sendo o realismo de Peirce, pois afirmar, de modo sintético, que a máxima pragmática pode ser vista como uma harmônica relação entre teoria e experimento, exige que se resgate sempre que *teoria não é mera salvação das aparências, mas a representação de um objeto real*. Por conseguinte, da teoria que engendra as consequências experienciáveis ao objeto real representado que se faz ato para uma consciência experienciadora, *há o veio comum da relação entre o geral e o particular* (IBRI, 2015b, p. 156-7, grifo no original).

1.3. Dois níveis da relação-pessoa audiovisual

Por outro lado, ramificada como tal vivência audiovisual tem parecido estar, parece por isso mesmo não ser reduzível a uma única concepção, ampla a ponto de compreender tudo aquilo que envolve: não apenas uma pessoa e um aparelho, mas também a inescrutável gama de elementos comportamentais e econômico-políticos que lhe são concernentes – e que, ainda que não lhe sejam de modo algum alheios, são ulteriores ao presente cenário de investigação. O que a este estudo é anterior e – espera-se – dá-lhe embasamento consistente, são os indícios de que um hábito audiovisual possa estar se consolidando como predicado da espécie, pois a relação pessoa-audiovisual parece vir existindo e insistindo no tempo, atendendo assim o par alteridade-generalidade, conforme requerido pela “concepção peirciana de realidade” (IBRI, 2015b, p. 55-61). Considera-se, portanto, que os contornos imediatamente experienciáveis da relação tomada como objeto de investigação estejam suficientemente expostos, com ênfase naquilo que nela nunca está ausente: a imobilidade relativa entre pessoa e aparelho. O que viabiliza ainda, acredita-se, que se aponte algo também possível de ser ampla e facilmente observado, efeito de uma concepção que talvez não se possa nas quicá recônditas motivações particulares de cada sujeito encontrar, mas que em muito tem feito parte da conduta humana: a devoção de atenção a aparelhos audiovisuais.

Uma fixação diante deles que se mostra condizente com algo a ser tomado como uma *verdade*, mesmo uma *verdade futura*⁷. Por capciosa ou açodada que seja uma tentativa de

⁷ Cf. CP, 5.426.

conceituar o *colocar-se diante de aparelho audiovisual*, em tudo que subjetivamente também envolve, há aí aparente e – acredita-se – consistente efeito sobre o agir humano, qual seja, o da reiterada imobilidade relativa. Tal tipo de fundamento fenomenológico, resistente ao teste da experiência, auxilia na definição do conceito não só deste objeto de pesquisa, como de um qualquer objeto, conforme expõe Silveira ao destacar a essência ética e lógica da máxima pragmatista:

Em termos estritamente *lógicos*, a máxima pragmatista constitui-se no método de se produzir, ao longo do tempo, um interpretante lógico⁸ cada vez mais rigoroso. Em termos *éticos*, constitui-se no encaminhamento mais seguro de se encontrar o objeto pretendido, pelo aprimoramento de um hábito geral de conduta. [...] Será verdadeiro, aplicando-se a máxima pragmatista, o que for capaz de determinar uma conduta a partir de um hábito bem estabelecido. Será, pois, verdadeiro um fenômeno cujo experimento confirme a representação que dele é feita [...]. O verdadeiro é, por conseguinte, da natureza do hábito e, com frequência, inconsciente, habilita-nos a agir com segurança, conforme o que representa do objeto. Em outras palavras, o verdadeiro é o que não colocamos em dúvida em nossa *disposição para agir* (SILVEIRA, 2007, p. 187, grifo nosso).

Como há pouco se observava, àquilo que há de inconsciente no costume de utilização de aparelhos audiovisuais não se terá, evidentemente, acesso. Não obstante, do aparente hábito que o costume indica, nada restringe a observação. Pois, para o pragmatismo, parecem estar essencialmente atreladas uma concepção teórico-preditiva das coisas e dos fatos do mundo e as experiências geradoras de tal concepção. Tanto não poderiam ser apartadas que, ao destoar o fenômeno da verdade futura prevista pelo conceito, será necessário reavaliar a consistência representativa do conceito, nunca a verdade do fenômeno:

A validade desta representação pode ser efêmera. A observação futura daquela classe de eventos é que poderá conferir-lhe veracidade, ou seja, ela deverá ter um intrínseco caráter preditivo sobre o modo pelo qual aqueles individuais irão agir. A conformação da previsão com o curso dos eventos no tempo faz pensar que a regra contida na representação é real, isto é, corresponde a uma regra do mundo (IBRI, 2015b, p. 59, grifos no original).

Se constitui já uma regra do mundo um certo hábito audiovisual, seja talvez cedo para o dizer. O que não impede que dois níveis de análise, correlatos que são, pronunciem-se aqui simultaneamente: o da representação do fenômeno em si, ou seja, o evento externamente observável de utilização de aparelhos audiovisuais, e o da representação do próprio uso do

⁸ Conforme pontuado por Silveira (2007, p. 53), “Ao interpretante lógico, Peirce atribui, sem maior discussão, a natureza de um conceito [...]”

aparelho pelo indivíduo que o utiliza, ou seja, o evento internamente observável de ser alguém constituinte da relação pessoa-audiovisual. A se pensar no segundo nível, interno, também na evidência factual e recorrente de entrada na relação, parece haver aí, em consonância com o dito por Silveira (2007, p. 187), certa *representação verdadeira*, que levaria então alguém *a agir com segurança* no uso e no retorno ao uso de aparatos audiovisuais. Têm-se mostrado verdadeiras, afinal, as representações dos vários aparelhos: quando diante deles, se ligados e adequadamente funcionando, ações efetivas em resultado vêm sendo empreendidas quando em relação com eles (ainda que, em outro sentido, ocasionalmente inseguras).

Eventuais idiossincrasias, contudo, escapam ao âmbito deste empreendimento, quiçá pela visão lógica e pragmatista de que um conjunto de particulares não constitui um geral. Delineia-se, assim, uma distinção importante: feita de fora, é a observação externa do conjunto dos dois entes, o aparelho e a pessoa diante dele, que sugere haver aí a existência de hábito consolidado e geral. Logo, é ao primeiro nível da relação, imediatamente observável, que este trabalho se debruça. Tal escolha não se faz fortuitamente, e tampouco é devida a um inadequado desconsiderar do valor epistemológico da análise de eventuais especificidades no uso, ainda que dentro de uma relação de imobilidade relativa, de aparelhos audiovisuais. Com efeito, é precisamente aí que se localiza o âmago da dúvida: na eventual impossibilidade de generalização daquilo que se considera fenomenologicamente passível de observação pública e indiscriminada. Pois, ainda que o fato aqui exaustivamente descrito corresponda a algo que *parece* ser geral, qual seria a regra a ele subjacente? A advertência de Ibri (2015b, p. 61) não dá margem a leituras equivocadas: “Um mundo que não permite que o intelecto generalize é um mundo caótico, constituído por individuais por si e para si.” Embora o cotidiano imediato pareça demonstrar que a relação pessoa-audiovisual se dá, cada vez mais, de forma individual e particular, a tanto talvez ainda não se esteja a chegar. Não obstante, a dúvida se faz presente.

1.3.1. A formação do hábito audiovisual

Uma possível e simples resposta, como sói acontecer, advém de comentário do próprio Peirce sobre seu conceito de *crença*:

A crença não é um modo momentâneo da consciência: é um hábito da mente que, essencialmente, dura por algum tempo e que é em grande parte (pelo menos) inconsciente; e tal como outros hábitos, é (até que se depare com alguma surpresa que principia sua dissolução) *auto-satisfatório* (CP, 5.417⁹, grifo nosso).

⁹ Na tradução de José Teixeira Coelho Neto (PEIRCE, 2015, p. 289).

Possível resposta, pelo fato de que a prática aqui referida como hábito audiovisual parece por vezes também se retroalimentar, quase como se bastasse a si mesma. Embora mais adentro da relação não se vá, pois é o ato de nela se colocar e manter que dispara este estudo, cabe trazer à exposição a bela descrição elaborada por Houser para o estado de desconforto (e do desejo de eliminá-lo) gerado por aquilo que, no pensamento peirciano, antecede o hábito – a dúvida:

A dúvida surge no curso da vida como um estado de *irritação* ou *ansiedade* devido a uma necessidade que se sente de responder a um *objeto ou evento* que não se encaixa bem no correr *usual* da experiência – com nenhuma reação comportamental pronta se apresentando. A atitude natural diante da dúvida é um estado de *excitação* cerebral e atividade *física* de *tentativa e erro* que Peirce chamava de investigação. A investigação cessa quando uma ação exitosa é tomada e a irritação da dúvida se abrandando. Esse processo de investigação leva à formação de *hábitos comportamentais e cognitivos* que Peirce chamava de *crenças*. Pensamento, ou investigação, não é mais um requisito depois que hábitos satisfatórios são formados – depois que crenças se tornam fixas (HOUSER, 2016, p. 381, tradução nossa, grifos nossos).

Ao esmiuçar o surgimento e a tentativa de eliminação da dúvida, importante aspecto é conjuntamente realçado por Houser: é a dúvida que aciona o pensamento. E ainda: quando dirimida, não é só a inquietude dela decorrente que se abrandando – amaina-se também a intensidade do próprio pensamento. Resultados contíguos iluminados com o auxílio da seguinte citação: “O pensamento em ação possui por seu único motivo possível o alcance do pensamento em repouso” (CP, 5.396 apud HOUSER, 2016, p. 381, tradução nossa). À luz de tal excerto, e seguindo os termos utilizados por Peirce e Houser, a apreciação da relação pessoa-audiovisual indica que algum grau de *êxito* deve haver na ação daquele que se põe imóvel relativamente a um aparelho, pois hábito parece aí ter se formado. De onde adviria, contudo, a satisfação ou a autossatisfação de tal hábito – ou crença? Sendo essa uma resposta não só particular como subjetiva, eleva-se novamente a fronteira entre os dois possíveis níveis de análise que se pensa aplicáveis à referida relação – divisa que, se não será cruzada, é sobre a qual se assenta muito desta investigação: situação de relativa imobilidade a oferecer a possibilidade de um quase pleno contato não imediato com o mundo.

Pouco esforço reflexivo deve ser requerido para se estimar, mesmo para se recordar, caso tal evento após a tenra idade tenha sido experimentado, a excitação do primeiro contato com um aparelho audiovisual, ainda fixo ou já portátil. Outra vez acompanhando os termos de Houser, pode-se ainda estimar, talvez com grau menor de certeza, que tal estado tenha sido bastante mais próximo da *ansiedade* do que da *irritação*. A não ser que algum impedimento

tenha surgido na provável atividade de *tentativa e erro* seguinte, qual seja, a de tomar em mãos o aparelho, se suas dimensões o permitissem, ou eventual dispositivo que remotamente o operasse, e então ligá-lo. Efetuado esse processo inicial de investigação, não deve incorrer em imprecisão a estimativa acerca do que sequencialmente passou a se dar. Para diante do aparelho uma vez ligado e manejado se retornaria, para novamente ligá-lo e manejá-lo – um hábito comportamental e cognitivo se criava. Aparelho ao qual, seja ainda aquele improvável primeiro ou seu avançadíssimo correlato, segue-se, como tem sido fenomenologicamente¹⁰ observável, retornando.

Ou sequer dele mais se afastando.

1.3.2. O imediatamente abandonado no hábito audiovisual

Não obstante, para além do caráter de subjetividade envolvido na particular relação pessoa-audiovisual, este parece ser um hábito que, de alguma forma – ainda que recente, fruto do século XX que é – vem exitosa e satisfatoriamente durando. Mais ainda, para além de qualquer viés psicológico que a entrada na relação possa ter, e certamente os têm, uma regra de conduta, conforme Ibri (2017, p. 470), parece ter aqui se formado e estabelecido. Tendo o pensamento alcançado um estado de repouso que ao novo hábito corresponde, a *atividade de tentativa e erro* de que fala Houser cede lugar, em alguma medida, ao que Ibri descreve como uma situação de *mente em baixa energia*:

Queremos certamente manter hábitos que, uma vez confirmado seu sucesso preditivo, prossigam operando como eficientes guias de conduta. Sob eles, podemos agir sob um estado da mente que se poderia considerar de *baixa energia*, em contraposição à *alta energia* que o esforço cognitivo de objetos ainda não mediados requerem de nós (IBRI, 2017, p. 460, grifos no original).

Embora se acredite não ser necessário redizer a corriqueira intensidade de esforço cognitivo por vezes requerido pelo manejo em si de aparelhos eletrônicos, um adendo se faz importante. Uma vez em hábito audiovisual, em relação não só com o aparelho, mas também com aquilo que *audiovisualmente* oferece, ainda que dúvidas estimulem o pensamento, ainda que advenham estados de ansiedade e irritação, ainda que o pensamento em ação despenda uma alta energia em busca da baixa energia de um pensamento em repouso – nada disso se

¹⁰ Conforme já exposto, a Fenomenologia é entendida aqui como a entende Peirce. Nas palavras de Ibri (2015b, p. 22, grifo nosso), “[...] o universo da experiência fenomênica identifica-se com *a experiência cotidiana de cada ser humano*; [...] destituindo a construção da Fenomenologia peirciana de quaisquer bases dogmáticas ou de postulação de verdades.”

dará, ao que parece, exceto pelo aparelho e pelo próprio corpo de quem o maneja, de modo imediatamente experienciável. É a conjectura a que se dedica o terceiro capítulo.

Antes dele, contudo, dedica-se o segundo e próximo a uma concepção de percepção e de afecção – sendo esta algo que, ainda que não propriamente um elemento mediador, pode se interpor entre a percepção e a eventual ação subsequente, imediata ou não. É bom que seja assim, pois, como se verá, é da possibilidade de uma não instantaneidade reativa que advém, para Bergson (1999, p. 28), autor em que muito se baseiam os citados capítulos seguintes, a necessidade de uma percepção consciente. É ela que faz dos seres vivos em geral e dos seres humanos em particular “centros de indeterminação”, aptos assim a tomar decisões – a fazer escolhas – em face daquilo que a percepção lhes traz, em um processo representativo das imagens dos corpos do mundo material:

As imagens que nos cercam parecerão voltar-se em direção a nosso corpo, mas desta vez iluminada a face que o interessa; elas destacarão de sua substância o que tivermos retido de passagem, o que somos capazes de influenciar. Indiferentes umas às outras em razão do mecanismo radical que as vincula, elas apresentam reciprocamente, umas às outras, todas as suas faces ao mesmo tempo, o que equivale a dizer que elas agem e reagem entre si por todas as suas partes elementares, e que, conseqüentemente, nenhuma delas é percebida nem percebe conscientemente. E se, ao contrário, elas deparam em alguma parte com uma certa espontaneidade de reação, sua ação é diminuída na mesma proporção, e essa diminuição de sua ação é justamente a representação que temos delas. Nossa representação das coisas nasceria portanto, em última análise, do fato de que elas vêm refletir-se contra nossa liberdade (BERGSON, 1999, p 34).

Antecipa-se a entrada de Bergson na presente discussão por uma simples razão: em face do audiovisual, a representação que passamos a ter das coisas não parece mais ser resultado de qualquer contraposição delas a uma possível – e imediata – espontaneidade. Não que esta deixe de haver quando em relação com aparelhos audiovisuais. O que se pontua é a simples entrada em cena de uma representação preliminar, anterior – cujo emprego se torna, ao que parece, hábito. Porém, se Ibri (2017, p. 470) não cessa de asseverar o vigor da “[...] ideia de hábito como regra de conduta bem-sucedida em seu papel mediador [...]”, qual seria o papel mediador de um hábito que leva à conduta em que o próprio papel de mediador dos “fatos duros” do mundo material parece, em si mesmo, abandonado? Não se permita ao jogo de palavras que elimine o componente imediato e instantâneo da questão: a não ser que flerte com certo anacronismo a inquietação perante uma prática que, em sua multiplicidade e recorrência, parece não mais encontrar relevância em um contato físico com as imagens dos

entes do mundo material, qual seria o efeito de um contínuo contato não imediato e não físico com uma alteridade previamente abreviada em sua possibilidade de ação sobre nós?

Alteridade representada é, por conseguinte, mediação genuína. Mediação genuína é o que permite a inserção de uma racionalidade eficiente no tempo, a saber, em sua função preditiva como guia existencial ou, o que pode ser seu sinônimo, como guia de ação, na medida mesma em que pode pragmaticamente entender uma ontologia da ação como ontologia da existência dos seres em geral (IBRI, 2017, p. 459).

Por outro lado, talvez não seja apenas o hábito audiovisual que leve a tal conduta não imediata de relação com o mundo material. O próprio mundo¹¹ que ao hábito audiovisual concerne tem, ao que parece, sido bem-sucedido ao se pôr antecipadamente representado, quiçá inversamente reconhecendo – o que lhe é facultado fazer – o papel mediador de uma diminuição de nossa espontaneidade de ação e, quem sabe, de nossa liberdade. Ainda que a verificar se elemento novo na ontologia da existência dos seres em geral, uma racionalidade eficiente em seu prevenir a existência do “[...] corpo vivo como uma espécie de centro de onde se reflete, sobre os objetos circundantes, a ação que esses objetos exercem sobre ele: nessa reflexão consiste a percepção exterior” (BERGSON, 1999, p. 57).

¹¹ Fala-se, é claro, de instituições que tornam possível a existência de um ambiente audiovisual a permitir que um hábito audiovisual se estabeleça – o que vai muito, muito além dos *habitualmente* apontados Google, Apple, Facebook, Microsoft e congêneres: bancos e aplicativos de transporte talvez bastem como exemplo do que se busca dizer. Assim, de modo veementemente não afeito a interpretações conspirativas e a proselitismos de coação, o raciocínio certamente se aproxima do conceito de “mente social”, conforme trabalhado por Houser (2016, p. 392, tradução nossa): “Presumivelmente, a afinidade natural que humanos têm por outros de sua espécie, e seu pendor por coesão social, fomenta a formação de instituições sociais e sistemas os quais, um pouco como instintos, enfixam, ou ao menos avançam, padrões de comportamento (incluindo hábitos e padrões de pensamento) que geralmente contribuem para o bem-estar individual, mas que também elevam a viabilidade a longo prazo das próprias instituições sociais.”

2. PERCEPÇÃO E AFECÇÃO NO HÁBITO AUDIOVISUAL

Ao contrapor precisamente a noção de hábito em Peirce e em Espinosa, Costa (2016) destaca que, no pensamento espinosano, não só as ideias que uma pessoa tenha sobre outros corpos indicam mais sobre seu próprio corpo do que sobre aqueles que não o seu, como conservará, em seu corpo, elementos das experiências que mantiver com corpos exteriores:

Espinosa afirma que todos os corpos mantêm entre si relações de velocidade e repouso, aceleração e lentidão, e que, além disso, todos os corpos em relação efetuam seu poder de afetar e ser afetado por outros corpos. Um corpo, definido como um *grau de potência* absolutamente singular na natureza, exerce seu poder sobre outros corpos na medida em que afeta e é afetado por aquilo com que se encontra (COSTA, 2016, p. 222, grifo nosso).

Tendo-se em mente o foco deste trabalho, e seguindo por um momento os termos espinosanos, a capacidade de um aparelho audiovisual de afetar outros corpos parece ir muito além de seu mero caráter corpóreo primordial. Seja fixo ou móvel, o aparelho parece possuir um outro poder de afetar, ainda em alguma medida relacionado a suas características físicas, mas que em muito as extrapola – e que se manifesta no momento da emissão audiovisual para a qual foi talhado. Com efeito, parecendo ser quase alheia e independente de qualquer materialidade, uma capacidade que se dá de forma não imediata e que depende de fatores anteriores a ela para se fazer presente: desligue-se o televisor, falhe o computador, olhe-se o verso do telefone portátil, haja interrupção no fornecimento de energia elétrica – terá desaparecido o que aqui se investiga.

2.1. Percepção não mais como medida de ação

Combinada com a evidência fenomenológica de um possível hábito audiovisual, é da simplicidade do entendimento de Bergson para a *percepção*¹² que se origina o impulso inicial

¹² Sendo Peirce, em conjunto com Bergson e Deleuze, um dos autores em que majoritariamente se fundamenta este trabalho, duas palavras acerca de seu entendimento da percepção se fazem apropriadas, aqui esboçadas segundo panorama elaborado por Santaella (2012, p. 75-138).

Como se tem buscado enfatizar, a abordagem desta pesquisa centra-se na aparente relação de não movimento entre indivíduo e aparelho audiovisual. É claro, portanto, que a percepção é parte desse processo e da própria relação pessoa-audiovisual, como se a pretendeu até agora conceituar.

Ainda que Peirce não tenha deixado “[...] um tratado sistemático sobre a percepção”, Santaella (2012, p. 75) afirma que “Para ele [Peirce], a percepção envolve também elementos não cognitivos, assim como elementos inconscientes.”

e essencial deste trabalho. Apesar de fundamental no pensamento bergsoniano¹³, uma visão tão simples, que talvez sequer ao status de teoria perceptiva possa ser elevada: “A percepção, tal como a entendemos, mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós” (BERGSON, 1999, p. 58). À primeira vista, pode parecer pouco como atribuição da função perceptiva: diante de tudo que continua e ininterruptamente percebemos, ser o perceber apenas um mensurar do que podemos atingir ou alcançar e, reciprocamente, do que pode a nós alcançar ou atingir. Elimine-se, porém, o que é periférico no ato de sobreviver, elimine-se o que é agregado cultural e produto exclusivamente humano, elementos que temos e trazemos conosco como indivíduos e como espécie, e o que ficará, desde os instantes iniciais de vida até os momentos dela finais, nada mais é que a contínua verificação das condições de nosso entorno imediato:

A distância que separa nosso corpo de um objeto percebido mede portanto efetivamente a maior ou menor iminência de um perigo, o prazo maior ou menor de uma promessa. E, por consequência, nossa percepção de um objeto distinto de nosso corpo, separado de nosso corpo por um *intervalo*, nunca exprime mais do que uma ação virtual (BERGSON, 1999, p. 58, grifo nosso).

Além disso, é bem destacado pela autora (2012, p. 90) que “Peirce afirmava que o percepto é aquilo que tem realidade própria no mundo que está fora de nossa consciência e que é apreendido pela consciência no ato perceptivo.”

Ou seja, por instigante que o entendimento peirciano da percepção seja, parece se voltar mais ao processo interno do sujeito que percebe: “Só alcançamos controle sobre a percepção no momento em que o *percepto* – *aquilo que se apresenta à percepção* – é interpretado” (SANTAELLA, 2012, p. 76, grifo nosso).

Na escrita do próprio Peirce: “Nada podemos saber sobre o percepto a não ser pelo testemunho do julgamento de percepção, exceto o fato de que nós sentimos o golpe do percepto, a reação dele contra nós, assim como vemos seus conteúdos arranjados num objeto, em sua totalidade – excetuando-se também, certamente, o que os psicólogos são capazes de extrair inferencialmente. Mas, no momento em que fixamos nossa mente sobre ele e pensamos a respeito de seu menor detalhe, é o julgamento perceptivo que nos diz o que nós assim percebemos. Por essa e outras razões, proponho considerar o percepto, tal como ele é imediatamente interpretado, no julgamento de percepção, sob o nome de *percipuum*” (CP, 7.643 apud SANTAELLA, 2007, p. 92-93, grifo no original).

Como distinção temporal, Peirce cunhou ainda os pares de termos antecepto/antecipuum e ponecepto/ponecipuum (SANTAELLA, 2007, p. 106).

Assim, uma vez que para Bergson (1999, p. 67) a percepção “exprime e mede a capacidade de agir do ser vivo”, e esta pesquisa se interessa precisamente na possível redução da ação imediata diante do audiovisual, é a visão bergsoniana da percepção que se prioriza.

Não obstante, cabe mencionar que pode haver correlação entre os dois autores – a própria distinção peirciana entre objeto imediato e objeto dinâmico já apontaria nesse sentido. Além disso, na *carta 427*, Peirce escreve: “Que o percepto é exterior à mente é um fato, visto que, sem deixar de considerar as diferenças de ponto de vista um observador verá uma coisa e uma câmera fotográfica verá a mesma coisa” (SANTAELLA, 2007, p. 113). Em *Matéria e Memória*, Bergson (1999, p. 42-3), por sua vez, escreve: “[...] considere a percepção em estado bruto, você será obrigado a reconhecer que não há jamais imagem sem objeto.”

Para uma sólida abordagem da relação da percepção com a semiótica em Peirce, ver ainda Hausman (2006).

¹³ O capítulo 3 retoma pontos da compreensão bergsoniana da percepção.

Em organismos muito simples, é *instantânea* a reação disparada pela percepção: o perceber, ainda muito atrelado ao contato físico, e o reagir constituindo quase que uma única capacidade. Contudo, à medida que aumenta a complexidade anatômica do organismo, uma separação se estabelece entre a atividade perceptiva e a atividade motora. Perceber e reagir deixam de estar intrinsicamente atrelados – a parte do organismo que recebe algum eventual estímulo perdendo o pronto poder reativo a tal estímulo, passando a haver uma espécie de “divisão de trabalho” da qual advém, para Bergson (1999, p. 57-58), a afecção. O corpo, além de ser já capaz de devolver ao ambiente estímulos que receba de corpos que o circundam, torna-se também capaz de reter influências externas, não mais necessariamente reagindo a elas:

Porém, quanto mais diminui a distância entre esse objeto e nosso corpo, tanto mais o perigo torna-se urgente ou a promessa imediata, tanto mais a ação virtual tende a se transformar em ação real. Passemos agora ao limite, suponhamos que a distância se torne nula, ou seja, que o objeto a perceber coincida com nosso corpo, enfim, que nosso próprio corpo seja o objeto a perceber. Então não é mais uma ação virtual, mas uma ação real que essa percepção muito particular irá exprimir: a afecção consiste exatamente nisso (BERGSON, 1999, p. 58).

Na visão bergsoniana, estrutura-se abordagem que considera a percepção como sendo da ordem do externo ao corpo; a afecção, por sua vez, é tida como da ordem do interno. Para Bergson, a afecção é disparada pela percepção das imagens externas a nós; é, entretanto, distinta do mero perceber. Na ênfase à diferença entre ambas, realça-se, em particular, a singularidade de um dos corpos que preenchem o ambiente que ocupamos: o corpo de cada ser humano, em sua individualidade e sua subjetividade. Veja-se: a percepção que temos de um objeto afastado de nosso corpo mede uma ação possível, nossa sobre ele ou dele sobre nós – uma ação que *pode ou não ocorrer*. Nos termos de Bergson, uma ação *virtual*. Se inexistesse essa distância, se não há intervalo possível entre percepção e ação, o objeto percebido passa a ser o próprio corpo do ser que percebe:

Eis por que sua superfície, limite comum do exterior e do interior, é a única porção da extensão que é ao mesmo tempo percebida e sentida. Isto equivale novamente a dizer que minha percepção está fora de meu corpo, e minha afecção, ao contrário, em meu corpo (BERGSON, 1999, p. 59).

Amplie-se novamente, entretanto, a distância entre o corpo que percebe e aquilo que é percebido, mas mantenha-se, no sentido bergsoniano, o componente de uma exclusividade

virtual – o componente com que aqui se lida, o componente audiovisual: mesmo sem algum qualquer contato físico possível, continua a haver uma percepção e, assim, ao que parece, a se estabelecer uma afecção correspondente. É o que tem demonstrado a experiência do costume audiovisual, e isso não haveria de surpreender. Faz-se menção à aparente impossibilidade de uma qualquer ação imediatamente possível, porém, pelo já referido fato do que aparenta ser a amplitude de um hábito audiovisual generalizado.

Considere-se o sistema de imagens que chamamos mundo material. Meu corpo é uma delas. Em torno dessa imagem dispõe-se a representação, ou seja, sua influência eventual sobre as outras. Nela se produz a afecção, ou seja, seu esforço atual sobre si mesma. Tal é, no fundo, a diferença que cada um de nós estabelece naturalmente, espontaneamente, entre uma imagem e uma sensação. Quando dizemos que uma imagem existe fora de nós, entendemos por isso que ela é exterior a nosso corpo. Quando falamos da sensação como de um estado interior, queremos dizer que ela surge em nosso corpo. É por isso que afirmamos que a totalidade das imagens percebidas subsiste, mesmo se nosso corpo desaparece, ao passo que não podemos suprimir nosso corpo sem fazer desaparecer nossas sensações (BERGSON, 1999, p. 59).

Às imagens materialmente constituídas dos corpos do mundo, acresceram-se imagens que somente como imagens nos chegam – ainda que possuam alguma materialidade original. Se a afecção, para Bergson, é o esforço do corpo sobre ele mesmo, e se a percepção mede a possível ação desse corpo sobre outros, como passaria a se dar a dinâmica percepção-afecção quando a imagem mais fisicamente acessível passa a ser quase que exclusivamente aquela que também sentimos, ou seja, a de nosso próprio corpo? Se prioritariamente oriundas do hábito audiovisual, a percepção e a afecção do próprio corpo passariam a ser as únicas percepções e afecções imediatas do corpo, relações do corpo com ele mesmo. Cabe talvez mencionar que a tecnologia industrial tem dado destaque a artefatos capazes de trazer para junto da superfície do corpo e dos órgãos sensoriais as imagens que percebemos via audiovisual, com elas eventualmente inclusive variando de acordo com o movimento de quem as percebe, como no mundo real. Da mesma maneira com que óculos e fones especiais podem fazer imagens e sons variarem em função da posição do corpo de quem ouve e vê, haveria ainda vestimentas que ofereceriam a sensação tátil correspondente, ou não, a tudo isso. Ainda assim, mesmo que a distância entre o corpo que percebe e o objeto audiovisualmente – e com tatilidade – percebido desapareça, ainda assim será, ao que parece, com imagens de objetos não imediatos que se lidará – exceto pelos eventuais artefatos e vestimentas a oferecer a experiência de uma

realidade... virtual. Portanto, se retirados de cena os dispositivos tecnológicos, saem de cena também as imagens audiovisuais por eles exibidas.

Ainda que um tal cenário venha a chegar, não é disso que se busca tratar – é, sim, da ainda aparentemente comezinha relação de qualquer pessoa com a possível contínua presença de imagens não imediatas exibidas por aparelhos audiovisuais. Antes do surgimento de tais dispositivos, sem desconsiderar as primeiras projeções cinematográficas, era sempre viável *imediatamente* indicar a localização daquilo que se percebia no ambiente circundante. Com o advento das imagens audiovisuais, mesmo quando de som ainda não dispunham, não mais. Por trivial que seja, vê-se nisso mais uma *aparência fenomenológica* a embasar a abordagem que se pretende estabelecer, pois parece ter perdido relevância, no processo perceptivo, ser possível imediatamente apontar o “*onde se encontram*” dos objetos do mundo, como também fala Bergson (1999, p. 58, grifo nosso) ao distinguir a percepção externa daquela particular e única, a do próprio corpo. Sem seu *onde se encontram*, objetos percebidos via audiovisual não permitem a uma qualquer possível ação que passe da virtualidade perceptiva bergsoniana à atualidade de uma ação física, pois não há materialidade imediatamente acessível. A não ser, é claro, se tal ação se der via aparelho ou dispositivo – mas este já não será um agir imediato. De todo modo, a percepção terá deixado de ser uma medida da recíproca possibilidade de ação imediata entre um ser que percebe e um outro (seja qual for) objeto percebido.

2.1.1. Educação da percepção e da afecção

Não obstante, os termos bergsonianos com que a percepção até aqui fora tratada a tomavam como uma *percepção pura*, como se apta a captar, da totalidade dos objetos, apenas aquilo que neles pudesse presentemente nos interessar.

Mas é preciso levar em conta que nosso corpo não é um ponto matemático no espaço, que suas ações virtuais se complicam e se impregnam de ações reais, ou, em outras palavras, que não há percepção sem afecção. A afecção é portanto o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem (BERGSON, 1999, p. 60).

Enquanto a percepção aponta para uma ação que pode ou não ocorrer, a afecção se dá imediatamente no corpo que a experimenta. Não é, de início, uma representação, mas algo que acomete o corpo e que interfere no suposto puro perceber que teríamos do mundo – e ao qual Bergson inicialmente se refere para explicitar a distinção que faz entre percepção e afecção. Bem, há um período da existência dos entes do mundo em que, de certa forma e em

alguma medida, a percepção é ainda pura: os primeiros momentos de inserção na realidade, os primeiros momentos de vida para os seres vivos. É a esta época do existir humano que Bergson (1999, p. 61) retorna para afirmar que a afecção passa também por um processo de *educação* – no qual há um vinculamento da percepção a certos padrões de estímulos advindos dos sentidos, como a visão e o tato. Com tal *educação perceptiva*, passa-se a atrelar diferentes afecções a impressões específicas que recebemos do ambiente:

É-nos indispensável, em vista da ação, traduzir nossa experiência afetiva em dados possíveis da visão, do tato e do sentido muscular. Uma vez estabelecida essa tradução, o original empalidece, mas ela jamais poderia ter sido feita se o original não tivesse sido colocado primeiro, e se a sensação afetiva não tivesse sido, desde o início, localizada por sua simples força e à sua maneira (BERGSON, 1999, p. 62).

O *original* de que Bergson fala é a afecção gerada pela percepção de algum objeto concreto. Mesmo que não seja mais a afecção primeira e pura, como era a primeira percepção pura que a gerou, é condizente com a regularidade nas afecções experimentadas nas relações posteriores com esse mesmo objeto – o qual, portanto, passa-se a conhecer. Repertório que acaba por envolver e por se manifestar em uma subsequente *experiência atual*, sendo, conforme Bergson (1999, p. 61), o que nos auxilia na mencionada tradução necessária *em vista da ação*. Observe-se ainda que a vivência afetiva – oriunda da experiência presente – será interpretada em *possíveis* dados sensórios, ou seja, mesmo que adquira regularidade e previsibilidade, não é fechada ao novo. Algum desconforto emerge, porém, ao se considerar que nossa referência de mundo, mesmo nossa referência primeira de mundo, possa ter sido em grande medida construída e mantida não a partir do mundo material em si mesmo, passível e capaz de ação, mas a partir de uma nunca imediata virtualidade de objetos audiovisuais.

2.1.2. Afecção audiovisual

Isso, é claro, dependerá também da condução e da intenção da pessoa que se põe em relação com algum aparelho audiovisual. Fala-se da dúvida acerca de que tipo de repertório de afecções seria o elaborado por *vivências* exclusivamente audiovisuais e virtuais: se imerso em um tal universo, o único objeto que um sujeito pode imediatamente alcançar passa a ser, no limite, seu próprio corpo. De forma quase complementar, à imediata ação possível seguinte a qualquer percepção – esta também já majoritariamente audiovisual – não é viável aparecer imediatamente no mundo audiovisual que a impulsiona, uma vez que este é um ambiente que se mantém inerentemente virtual, sem materialidade imediata acessível. Assim, podendo uma

qualquer ação imediata se voltar quase que unicamente ao próprio corpo que a manifesta, é também quase como se deixasse de ser necessário à percepção que meça qualquer possível ação sobre as coisas: não haveria, outra vez, distância alguma a ser medida, pois o único objeto sobre o qual estaria o corpo facultado a agir seria, como dito, ele próprio. Ora, mas não é precisamente assim definida a afecção bergsoniana, esforço do corpo sobre si mesmo e capacidade de reter estímulos externos? Delineia-se cenário em que a possibilidade de ação imediata, fundamental na percepção bergsoniana, parece abandonar seu espinosano poder de afetar, confinando-se em um novo modo de afecção: afeta-se o corpo a si mesmo e nada mais.

Ou seja, a ideia-afecção, ou imagem como Espinosa também a chama, não representa exatamente o corpo exterior, mas indica algo desse corpo para o próprio corpo afetado. Mas indica o quê? A presença do corpo exterior e, simultaneamente, o efeito que ele produziu sobre o corpo afetado. O traço deixado no corpo produz uma variação em sua existência e essa variação é nomeada por Espinosa um afeto. Assim, a afecção é o traço deixado no corpo e o afeto é a variação resultante do traço (COSTA, 2016, p. 222).

Claro, afetos e traços e afecções não imediatos podem e produzem variações em qualquer existência. O que se busca ressaltar é a aparente substituição, no hábito audiovisual, da presença imediata e atual de corpos exteriores por uma perene virtualidade – e recíproca, pois também qualquer possível ação sobre nós não é mais necessário à percepção que mensure. De tal modo, na conjectura sobre a relação pessoa-audiovisual que ora se estabelece, parece ser novamente apropriado destacar que, para Bergson (1999, p. 60), a afecção não se constitui na essência da percepção: “[...] é antes a impureza que aí se mistura”. Enquanto a percepção abarca o externo ao corpo, a afecção ocupa-se do interno, podendo, de fato, ser tomada como uma espécie de *impureza* se contraposta à idealidade conceitual de uma *percepção pura*. Não obstante, quando a possibilidade de ação indicada pela percepção se efetiva em ação concreta, um dos corpos do mundo deixa o seu “*onde se encontram*”¹⁴ e faz, da ação virtual, uma ação atual sobre o corpo que percebia. Alguma experiência mútua se institui – recuperando-se, assim, a distinção instintivamente reconhecida entre uma *imagem externa* e uma *sensação interna* a nós: entre, portanto, percepção e afecção.

Se constantemente diante da virtualidade do audiovisual, porém, também essa dinâmica parece não atingir sua completude. Tanto pela eventual ação imediata à percepção, apta somente a alcançar o próprio corpo que percebe, não cobrindo assim distância alguma, como por imagens audiovisuais que passam a não apresentar materialidade imediata – ou seja,

¹⁴ Cf. Bergson (1999, p. 58).

como se a fisicalidade do repertório afetivo, aquilo que se conhece por uma educação perceptiva, não encontrasse mais objetos concretos com os quais reafirmar a prévia cognição perceptiva materialmente constituída. A situação descrita parece quase compor cenário em que a afecção seria incapaz de produzir, via interferência na ação outorgada pela percepção, efeitos imediatos no mundo – exceto pelo corpo em que se dá.

2.1.3. Personalidade audiovisual

Refletir acerca de um assim considerado *hábito audiovisual* a partir de conceitos que Bergson expõe, prioritariamente, no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, obra sobre a qual logo à frente mais se discorrerá, traz ainda à tona outro aparente desalinho na dinâmica entre percepção e afecção. Admitindo que imagens audiovisuais se mantenham continuamente em um estado de virtualidade, não requerendo ou permitindo ação ou reação imediata alguma, é como se nada também pudesse chegar à superfície de nosso corpo, única parcela material do espaço, como observa Bergson, que se percebe e sente. Se nada se põe como manifestação capaz de passar de virtual a atual em relação ao corpo que diante do audiovisual se coloca, é como se houvesse um alheamento da imediata materialidade do mundo. Em suma, no limite, além de subtrair das afecções a possibilidade de extrapolar o corpo em que se dão, os sentidos parecem também recolhidos a experiências exclusivamente não imediatas. Descreve-se, afinal, uma situação em que a base material do repertório de afecções a ser acionado pela percepção é reduzida – caso necessária ainda, ou novamente, fosse. Instala-se o descompasso no fato de que a ação referente ao objeto audiovisual não pode imediatamente se realizar. Por outro lado, se não há, na possível ação via audiovisual, requerimento de algum agir imediato, tampouco seria tal repertório necessário.

A partir do até agora exposto, parece viável observar que a percepção é a aptidão que viabiliza a apreensão do mundo e a possibilidade de ação sobre ele, mesmo se esta redundar na legítima opção de sobre o mundo minimamente agir: tal pode ser nosso modo de inserção na existência, tentativa de nada fazer. O desconforto que impulsiona esta investigação, porém, adquire lastro na observação de que, na relação pessoa-audiovisual, o agir não imediato deixa de ser fruto de escolha. O perceber oferecido pelos aparelhos, um perceber abreviado, pois incapaz de redundar em ação material, além de constricto às dimensões dos aparelhos, torna-se pleno perceber. Sendo impossível de ver além daquilo que é mostrado e de acessar mais do que aquilo que está acessível, fica previamente limitado o conhecer da realidade – o recorte

audiovisual é um sobre o qual não se tem ingerência e que, fisicamente inativos e assegurados corporalmente, acatamos.

No esquema perceptivo bergsoniano, entretanto, a percepção é o atributo que nos faz capazes de representar, para nós mesmos, os objetos do mundo. Neste processo de inserção na realidade, o corpo adquire, pouco a pouco, a noção de que ele é a imagem central em sua própria relação com os outros corpos do mundo. Tal descoberta da inerente posição que ocupamos se dá pela dupla capacidade corporal de *sentir e perceber*, ou ainda de *sentir e agir*:

De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro da representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamo afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, *percebida em sua profundidade e não apenas em sua superfície*, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação: é essa imagem particular que adoto por *centro de meu universo e por base física de minha personalidade* (BERGSON, 1999, p. 63-64, grifos nossos).

Insira-se o audiovisual na dinâmica acima descrita e não demandará esforço nem será amplo o exercício de verificar as alterações que pode provocar. De início, salta aos olhos que o objeto cuja imagem é nossa referência central deixa, aparentemente, de ser nosso corpo. Em seguida, postamo-nos imóveis diante de tal nova imagem, de tal novo objeto – o aparelho audiovisual. Para entregarmo-nos então à percepção de imagens inatingíveis concretamente e inofensivas materialmente, as quais não podemos alcançar e que não oferecem qualquer possibilidade de ação física sobre nós. Portanto, deixamos não só de reafirmar o repertório de afecções imediatamente construído, mas deixamos também, ao que parece, de adquirir e de elaborar um repertório baseado em vivências capazes de passar de virtuais a atuais. Ainda que Bergson diga que dos outros corpos do mundo material só se tome contato com sua película superficial, esta é uma superficialidade preenchida materialmente. No audiovisual, não. Se é evidente que o corpo continuará, independentemente de qualquer intenção subjetiva, como o centro do universo representativo de qualquer indivíduo, a redução nas sensações corporais desta *base física da personalidade* quase leva à indagação: passaria este corpo também a ser – para si próprio – como que mera superfície, desprovido daquilo que precisamente o diferencia das outras imagens, a percepção em profundidade de suas próprias afecções?

Parece se fazer necessária ainda outra indagação: sustenta-se tal ênfase neste suposto afastamento da materialidade imediata, em prejuízo da própria personalidade, a ser oriundo do costumeiro uso de aparelhos audiovisuais? Individualmente, a resposta a tal questionamento é

certamente uma de foro íntimo: diz respeito a cada pessoa e à pessoa em si, nos limites e na amplitude e profundidade de sua personalidade, haja o que nela além da superfície houver. No que tange à discussão aqui esboçada, não há nela um pré-julgamento do audiovisual, seja em termos de conteúdo ou de funcionalidades e tarefas garantidas por aparelhos multifuncionais. O que nela há é uma tentativa de descrição e de alguma análise do que pode haver quando se torna aparentemente contínua a relação pessoa-audiovisual, em vista do que se tem podido externa e publicamente atestar: o costume de se estar diante de aparelhos antes dispendiosos, depois universalizados; antes exclusivos de algum remoto e único ambiente doméstico, depois propagados; antes coletivos, depois particulares.

2.1.4. Realidade audiovisual

Contudo, mesmo que haja um hábito audiovisual, o mundo material e a realidade como um todo parecem, como de hábito e em boa medida, seguirem independentes dos seres vivos em suas ações – ainda que às nossas, como espécie humana, possa haver reações¹⁵. Não obstante, a personalidade individual que com os entes do mundo se relaciona logo percebe, ao fazê-lo, que não somente há correspondência entre percepções efetuadas por distintos sentidos seus, como há ordem em tal correspondência. Para Bergson (1999), uma vez que não há correspondência intrínseca entre diferentes sentidos, tal fato só se explica pela existência de uma ordem independente dos sentidos que paralelamente a percebem.

Vamos mais longe: esta ordem é independente de nossa percepção individual, já que ela aparece do mesmo modo a todos os homens, e constitui um mundo material onde efeitos estão encadeados a causas, onde os fenômenos obedecem a leis. Vemo-nos portanto finalmente conduzidos à hipótese de uma ordem objetiva e independente de nós, ou seja, de um mundo material distinto da sensação (BERGSON, 1999, p. 65).

Recaia-se não na tentação determinista de entender o trecho acima como a afirmação de um mundo material em sua totalidade regido por leis – não é o que tem Bergson em mente, ele próprio um crítico contumaz de escolas que ignoram o componente de liberdade inerente ao agir humano e ao avanço evolucionário do devir¹⁶. Este trabalho, por sua vez, trata de uma singela ação humana em particular: a de se colocar uma pessoa em relação de não movimento para com um aparelho audiovisual, talvez livremente abrindo mão de sua faculdade, atestada

¹⁵ Cf. Jonas (2006).

¹⁶ Cf. Bergson (2010).

pela consciência, de imediatamente efetuar mudanças nas coisas – chegando Bergson (1999, p. 66) a afirmar ser esta a capacidade precisamente para a qual convergem todas as forças de corpos organizados, como o nosso. Possíveis ações imediatas que, antes de alguma eventual manifestação material, estimam seu próprio agir a partir da percepção de imagens virtuais dos entes em questão. A concretude de tais objetos, afinal, é elemento que não só a educação da percepção e da afecção reconhecem, como também atesta a correlação entre aquilo que os sentidos indicam (o que é quase como dizer duas vezes a mesma coisa).

Quando em relação com o audiovisual, por outro lado, descobrimo-nos percebendo imagens desprovidas de qualquer materialidade, que nada podem oferecer aos sentidos além de estímulos visuais e sonoros – ainda assim, o som não dará uma indicação atual e concreta de distância e, portanto, da recíproca possibilidade de ação entre quem o percebe e o ente representado que o emite. Se o ordenamento do mundo material é algo passível de verificação fenomenológica por qualquer observador, seguindo expressões de Peirce para o que há pouco dizia Bergson, duas pessoas, ao olharem para o mesmo aparelho audiovisual, verão e ouvirão a mesma coisa, sem significativa diferença de perspectiva entre aquilo que percebem. Ou seja, ainda que possa haver sincronia entre o que se ouve e o que se vê, deixa de haver uma ordem espacial do mundo material a aparecer correspondentemente para diferentes sentidos de uma mesma pessoa – e de pessoas diferentes. Outra trivialidade que se destaca – pelo incorruptível apreço, compartilhado com Bergson (1999, p. 66), por algo que em hábito audiovisual não se pode com o pleno conjunto dos sentidos reciprocamente experienciar, o fato de que “[...] nesse universo material percebemos precisamente centros de indeterminação, característicos da vida.”

Não obstante, seria precipitado avançar a ponto de considerar como inevitavelmente constricta a vida do indivíduo em contínua relação pessoa-audiovisual, ou que é constricta a vida dos seres que via audiovisual se apresentam – ainda que sejam, ambos, exemplos de vivências não imediatas. A própria experiência audiovisual pode ser a vivência, isso não está em disputa. A questão aqui é outra, quase banal, como dito, e reiteradamente mencionada, a de uma aparente priorização da experiência audiovisual em detrimento de experiências – como dizer sem experienciar a *pieguece* – *aptas* a estimular os cinco sentidos, ainda que não o façam. Se tal insistência na ausência do imediato no possível hábito audiovisual traz em si alguma vivência característica do grau de indeterminação da vida, é a de demonstrar que a presente reflexão aparenta não se distanciar da metafísica científica de Peirce, pois “[...] se fundamenta em tipos de fenômenos com os quais a experiência do homem está tão saturada que ele, usualmente, não lhes dá atenção particular” (CP, 6.2 apud IBRI, 2015b, p. 48).

2.2. Bergson e Peirce diante do audiovisual

Com efeito, ainda que se opere, no sentido bergsoniano, com imagens continuamente virtuais, aquilo que o audiovisual exhibe e oferece parece ser algo que *afeta* o mundo material – sendo, além de uma forma de existência, uma existência que, aparentemente, insiste no tempo. Predicados que o fariam também atender o par generalidade-alteridade exigido pela concepção peirciana de realidade¹⁷, como se considera acontecer com a já descrita relação pessoa-audiovisual. É razoável que assim o seja – sem a realidade prévia de algum audiovisual, a realidade posterior de uma relação com ele não seria sequer possível. Não obstante, mesmo que concentrada no foro mais individualizado da assim chamada relação pessoa-audiovisual, mesmo que leve em consideração algo da ordem do interno ao corpo como a *afecção*, a abordagem proposta busca fazê-lo – reitera-se – de forma condizente com a fenomenologia peirciana, de modo que as reflexões possam “ser postas à prova por qualquer observador” (IBRI, 2015b, p. 42).

Assim, mesmo que o uso particular e individual de aparelhos audiovisuais envolva um amplo e relevante espectro de subjetividades, e que essas possam interferir na formação de um hábito audiovisual, a elas não se demandará atenção. As palavras de Peirce a respeito da máxima do pragmatismo colaboram no esclarecimento do que se busca reafirmar:

Isto é, o pragmatismo propõe uma certa máxima que, se sólida, deve tornar desnecessária qualquer norma ulterior quanto à admissibilidade das hipóteses se colocarem como hipóteses, isto é, como explicações dos fenômenos consideradas como sugestões auspiciosas; e, mais ainda, isto é tudo o que a máxima do pragmatismo pretende realmente fazer, pelo menos na medida em que está restrita à lógica e em que não é compreendida como uma proposição em psicologia (CP, 5.196¹⁸, grifo no original).

Portanto, ao tratar de uma ação humana particular e específica, ou seja, a de uma pessoa se colocar diante de um aparelho audiovisual, em relação de não movimento relativo a ele, este trabalho se preocupa com o que parece indicar representar a generalidade de um abandono de imediatamente agir no mundo. Ou, nas palavras de Bergson (1999, p. 66), um abandono da imediata “[...] faculdade que temos de operar mudanças nas coisas, faculdade atestada pela consciência e para a qual parecem convergir todas as capacidades do corpo organizado.” Fala-se de um possível hábito audiovisual, costume em que parecem nunca estar ausentes um modo não imediato de ação e uma certa, ainda que relativa, imobilidade,

¹⁷ Cf. Ibri (2015b, p. 55-61).

¹⁸ Na tradução de José Teixeira Coelho Neto (PEIRCE, 2015, p. 232).

características a atestar a descrição de Peirce (CP, 5.9¹⁹, grifo no original) segundo a qual “[...] certas linhas de conduta acarretarão certas espécies de experiências inevitáveis, é aquilo que se chama de ‘consideração prática’”. Tendo ainda em mente que, conforme Ibri (2017, p. 460), “O hábito em operação como guia de conduta, de sua vez, atua reconhecidamente”, o próximo capítulo se dedica a ponderações acerca de que mundo poderia ser esse em que a relação com corpos e imagens em movimento, ao que parece e cada vez mais, dá-se prioritariamente via audiovisual.

Se o corpo de cada um de nós, novamente de acordo com Bergson (1999, p. 63), não só é também imagem, como uma imagem que faz do próprio corpo que a constitui um centro de ação possível sobre aquelas que lhe circundam, questiona-se o que se terá dado, em um mundo que parece passar de material a audiovisual, com a “[...] experiência da capacidade sensório-motora [desta] certa imagem, privilegiada entre as demais.”

¹⁹ Na tradução de José Teixeira Coelho Neto (PEIRCE, 2015, p. 195).

3. O MUNDO COMO METACINEMA

3.1. Da amplitude cinematográfica deleuziana a outro metacinema

Rompeu-se o esquema sensório-motor. O cérebro perdeu suas coordenadas espaciais. O pensamento está fora de si e o impensado adentrou o pensamento. O embate entre o que está dentro e o que está fora é, agora, independente da distância. O novo vinculamento vincula somente o desvinculado. Cortes irracionais aniquilam o que é sequencial. E mais:

Já não cabe falar de um prolongamento real ou possível capaz de constituir um mundo exterior: deixamos de acreditar nele, e a imagem está separada do mundo exterior. Mas a interiorização ou integração em um todo como consciência de si também desapareceu: o reencadeamento se faz por retalhamento [...] (DELEUZE, 2018b, p. 401).

Se com retalhos se lida, que se os reencadeiem por partes. A descrição de um mundo no qual não mais se acredita, onde desaparece a consciência que nele poderia acreditar, é um conciso relato dos instantes finais de *Cinema 2 – A Imagem-tempo*, segunda obra da magistral dupla de volumes que Deleuze dedica à arte cinematográfica. Ao que chama de rompimento do esquema sensório-motor, é bem verdade, Deleuze se refere já no primeiro volume, *Cinema 1 – A Imagem-movimento*, cujo desenvolvimento conduz precisamente a tal constatação: “O que tende a desaparecer, nessa nova espécie de imagem, são os liames sensório-motores, toda uma continuidade sensório-motora que constituía o essencial da imagem-ação” (DELEUZE, 2018a, p. 316). *Imagem-ação* sendo uma das três subdivisões da imagem-movimento, em conjunto com a *imagem-percepção* e a *imagem-afecção* – conceituação que segue, básica e respectivamente, a sintaxe²⁰ de verbos, substantivos e adjetivos (DELEUZE, 2018a, p. 107-10).

Esquema sensório-motor, porém, que teria se desfeito para dar lugar a um novo tipo de imagem – uma imagem mental, autônoma e que se abria à incomensurabilidade de relações descontínuas:

Era preciso que a imagem mental não se contentasse em tecer um conjunto de relações, mas que formasse uma nova substância. Era preciso que ela se

²⁰ Deleuze acompanha apreciação de Bergson (2010, p. 331-3, grifos no original), desenvolvida em *A Evolução Criadora*, acerca da preferência do intelecto por trabalhar com “três espécies de representações: 1º as qualidades; 2º as formas ou essências; 3º os atos. A essas três maneiras de ver correspondem três categorias de palavras: os *adjetivos*, os *substantivos* e os *verbos*, que são os elementos primordiais da linguagem.”

tornasse realmente pensamento e pensante, nem que para tanto tivesse de se tornar mais “difícil”. *Havia duas condições*. Por um lado, ela exigiria e suporia que fossem postas em crise a imagem-ação e a imagem-percepção e mais a imagem-afecção [...]. Mas, por outro lado, essa crise [do esquema sensório-motor] não valeria por si própria, seria apenas a condição negativa para o surgimento da nova imagem pensante, mesmo que fosse preciso buscá-la para além do movimento (DELEUZE, 2018a, p. 318-9, grifos no original).

Antes de verificar o que Deleuze encontra além do movimento, cabe indagar: a que imagens ele se refere? E ainda: a que esquema sensório-motor? Se é ao cinema a que seus dois livros citados nominalmente se dedicam, a estimativa razoável é de que seja concernente ao cinema a discussão neles estabelecida. Contudo, a singularidade de formulação de suas ideias faz, por vezes, parecer que o objeto de análise – neste caso, o cinema – acabe por ser somente o meio para a apreciação de coisas outras, tão estranhas ao objeto inicial quanto a afirmação de que se rompe o esquema sensório-motor. Não é simples a abordagem de uma filosofia assim produzida, e se farão ainda necessárias outras menções a tal fluidez conceitual. Se inadvertida ou propositada, não importa – a extrapolação que aparenta ser o parágrafo inicial deste texto, não por acaso similar a uma qualquer sinopse apocalíptica, está fiel e efetivamente subsidiada nas páginas das cinematográficas obras deleuzianas.

Deleuze não oculta seu método, posto que, ao se referir aos dois autores em que mais se baseia em *Cinema 1* e *2*, Bergson e Peirce, aponta ele mesmo que utiliza termos de Peirce²¹ em sentido distinto do original e que, eventualmente, parece se afastar de Bergson (DELEUZE, 2018b, p. 56; 2018a, p. 99, nota 14). Diante disso, torna-se menos rugosa a aparente despreocupação, em seu profundo estudo do cinema, tanto com a definição²² precisa como com a aplicabilidade dos conceitos trazidos à baila – inclusive no que tange aos que intitulam ambos os volumes: *imagem-movimento* e *imagem-tempo*. Uma vez que à *imagem-movimento* mais atenção se dedicará logo à frente, veja-se uma possível conceituação daquilo

²¹ A leitura que Deleuze faz da Semiótica e das Categorias de Peirce é, como um todo, bastante particular. Na taxonomia das imagens cinematográficas (DELEUZE, 2018a, p. 11) que estabelece, ao comentar e elogiar a classificação dos signos peirciana, Deleuze (2018b, p. 54, grifos no original) observa que “[...] é possível que Peirce se revele tão linguista quanto os semiólogos. Pois, se os elementos do signo ainda não implicam privilégio algum da linguagem, isso já não acontece com o signo, e os signos linguísticos talvez sejam os únicos a constituir um conhecimento puro, quer dizer, a absorver e reabsorver todo o conteúdo da imagem enquanto consciência ou aparição. Eles não deixam subsistir matéria irreduzível ao enunciado, e reintroduzem assim uma subordinação da semiótica à língua. Peirce não teria, pois, mantido por muito tempo sua posição inicial, teria desistido de constituir a semiótica como ‘ciência descritiva da realidade’ (Lógica)”.

Para uma análise de outra controversa compreensão que Deleuze (2018b, p. 55) apresenta de Peirce, propondo uma “zeroidade”, ver Fernandes (2019).

²² Em deferência a Deleuze (2018a, p. 321-3; 1989, p. 335), cabe observar que um “Glossário” é oferecido ao final de *Cinema 1* e da edição em inglês de *Cinema 2*. Entretanto, embora as definições lá apresentadas auxiliem na compreensão de certos termos, não abarcam a amplitude de significado e de interpretação que Deleuze lhes dá.

que Deleuze encontra além do movimento, a *imagem-tempo*. Nela, segundo ele, a representação do tempo deixa de se dar indiretamente, por uma sequência de imagens-movimento, para que se passe a apresentá-lo

[...] em estado puro. A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com frequência, sua rarefação), mas implica a subversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo (DELEUZE, 2018b, p. 393-4).

Ápice do rompimento do esquema sensório-motor, dele plenamente desvinculada, a imagem-tempo abandona relações, ainda existentes na imagem mental, com o mundo exterior – permitindo ao pensamento que também se desvincule de qualquer encadeamento lógico e material. O pensamento de quem? É como se não importasse. Na linha evolucionária do cinema traçada por Deleuze, os personagens passam a ser espectadores:

[...] a personagem tornou-uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Mais do que reagir, ele registra. Está entregue a uma *visão*, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais do que engajado em uma *ação* (DELEUZE, 2018b, p. 13-14, grifos nossos).

Se havia distinção entre personagem e espectador, parece ser evidente que se fala, então, daquilo que se passa no ambiente fílmico. Seriam, portanto, exclusivas ao cinema as imagens que Deleuze considera, e a ruptura teria se dado no esquema sensório-motor relativo às ações nelas exibidas – personagens, afinal, mesmo se também espectadores, estão constrictos aos filmes (ou deveriam estar). Passando menos a agir e mais a ver, não obstante, realçam aquilo que permitirá à imagem-tempo aparecer: uma espécie de nada fazer²³. Com isso, “O intervalo liberta-se, o interstício torna-se irreduzível e vale por si mesmo (DELEUZE, 2018b, p. 400). Com a passagem de um modo a outro, e com a redução de movimento dela advinda, ainda uma outra mudança se dá para o agora personagem-espectador: perde contornos definidos a separação entre objetividade e subjetividade:

Pois acabamos caindo em um princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso

²³ “São puras situações ópticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e de agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer” (DELEUZE, 2018b, p. 394-5).

saber, e não há sequer lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade (DELEUZE, 2018b, p. 20).

Deleuze bem pontua que o caráter de indiscernibilidade não significa *confusão* entre imaginário e real. Bom seria se assim fosse – desde que tal indiscernibilidade se restringisse a obras cinematográficas ficcionais. De uma indiscernibilidade à outra, vem à tona o que há pouco se observava acerca do texto deleuziano: parece falar de mais do que aquilo de que diz falar. Tal aparente inespecificidade objetual, entretanto, mesmo que por vezes imprecisa em significado, é por outras fértil em sentido – possíveis interpretações tão diferentes que sua própria oposição deve nos guiar. Desse modo, pela indiscernibilidade que se considera haver entre descrições do cinema elaboradas por Deleuze e o cotidiano das décadas iniciais do século XXI, e talvez não só delas, este trabalho se propõe a reconsiderar o alcance da mais notável conjectura exposta ao longo de *Cinema 1* e 2: não mais o universo como cinema em si, um metacinema (DELEUZE, 2018a, p. 100), mas o mundo como metacinema.

3.2. Da imagem audiovisual ao intervalo audiovisual

Uma consideração dessa natureza não se faria possível sem o elemento sonoro da imagem cinematográfica e audiovisual – como mais amplamente aqui se referem as imagens também exibidas por dispositivos eletrônicos. Da meticulosa análise deleuziana sobre o que representa o advento do som para o cinema, o aspecto primordial é reconhecê-lo “como *uma nova dimensão da imagem visual, um novo componente*” (DELEUZE, 2018b, p. 327, grifo no original). Não obstante, para Deleuze (2018b, p. 351), o cinema somente se torna “realmente audiovisual” a partir do momento em que “uma imagem integralmente sonora” se estabelece, com “autonomia” e sem obrigatoriedade de apresentar uma relação direta, de consonância, com a imagem visual concomitante. Com efeito, tal predicado é algo que se incorporou não só à prática cinematográfica, como ao todo da prática audiovisual²⁴, da mais caseira e corriqueira à mais profissional e elaborada:

Enfim, com o sonoro conquistando uma autonomia que cada vez mais lhe dá o status de imagem, as duas imagens, a sonora e a visual, entram em conexões complexas sem subordinação nem mesmo comensurabilidade, e atingem seu

²⁴ Como indica menção de Deleuze (2018b, p. 364) à relevância da televisão no processo de desvinculamento de imagens sonoras e imagens visuais, ao qual se refere como *heautonomia*: “[...] uma autonomia dos componentes visual e sonoro para uma mesma imagem audiovisual” (2018b, p. 372).

limite comum na medida em que cada uma atinge seu próprio limite (DELEUZE, 2018b, p. 385).

Etapa quiçá final e definitiva da ruptura do esquema sensório-motor, à independência entre som e vídeo, sobreveio ainda outro elemento: *a imagem eletrônica*. É digno de louvor o fato de Deleuze tê-lo ressaltado, pois na segunda metade dos anos 1980, época de publicação de *Cinema 1 e 2*, havia apenas esparsos indícios daquilo que viria depois, e, em tal medida, a se banalizar – com destaque para o vislumbre, ao falar em *uma imagem numérica*, da futura relevância do processamento e da transmissão digital de dados: “A imagem eletrônica, isto é, a imagem de televisão ou vídeo, a imagem numérica nascente, devia ou transformar o cinema, ou substituí-lo, marcar sua morte” (DELEUZE, 2018b, p. 384). E não mais retardando a sugestão de que se as considere para além do escopo cinematográfico, dignas de maior louvor são as leituras deleuzianas de mais avanços tecnológicos e mudanças comportamentais então ainda por vir²⁵. Com a eletrônica, as novas e agora independentes imagens visuais e sonoras, em uma espécie de infindável reorganização, adquiriram a aptidão de surgir de uma qualquer imagem anterior, e mesmo de qualquer ponto desta, podendo ambas e todas as outras reverterem-se em seu próprio avesso, e voltar ainda a reversivelmente fazê-lo, se tal for a intenção. Intenção de quem? Na antevisão de Deleuze, dilui-se a possibilidade de tal tipo de certeza, ainda que provisória²⁶. Assemelha-se outra vez a descrição a uma narrativa ficcional? A trivial experiência de manipulação de aparelho similar aos ditos telefones inteligentes parece indicar que não:

²⁵ Efeitos cujo caráter de “visão muito clara do futuro” por parte de Deleuze é bem salientado por Costa (2019, p. 5).

²⁶ Neste ponto, Deleuze (2018b, p. 379-392) abarca ainda em sua reflexão os conceitos de autômato espiritual da lógica (conforme Espinoza e Leibniz) e de autômato psicológico da psiquiatria (conforme Janet), para ponderar que, com a chegada da imagem eletrônica ao cinema, ambos seriam, em alguma medida e de alguma forma, superados: tanto o autômato psicológico “despossuído de seu próprio pensamento” quanto o “autômato espiritual que marca o exercício mais elevado do pensamento”. Mais ainda, da possibilidade tecnológica de separação entre imagens visuais e imagens sonoras adviria um dos modos de expressar tal “*complexidade* do espaço informático”, levando Deleuze a afirmar que “A figura moderna do autômato é o correlato de um automatismo eletrônico”.

Partindo dos conceitos de autômato espiritual e psicológico como trabalhados por Deleuze em *Cinema 2*, Costa (2019, p. 12), por sua vez, ao abordar as redes sociais digitais, oferece instigante desenvolvimento da noção de um automatismo eletrônico, propondo a figura de um *autômato de afetos*: “Com o autômato digital das redes, deve emergir esse novo autômato espiritual, um autômato de afetos, onde o afeto passa a ser simplesmente uma resposta às informações que habitam em seu perfil. No limite, o indivíduo torna-se ele mesmo não mais que um perfil de informações”.

Estima-se, portanto, haver considerável correlação entre o enfoque de Costa e o tema cá desenvolvido: enquanto este trabalho busca analisar o que se passa *externamente* (de forma imediatamente observável) com o indivíduo em face de um dispositivo audiovisual, Costa aborda não só aquilo que se passa *internamente* com o indivíduo (e com o dispositivo), bem como o que concerne ao limiar da interação informacional pessoa-aparelho: “Não há mais dentro nem fora, apenas uma superfície sobre a qual se desliza de uma escolha a outra [...]” (COSTA, 2019, p. 11).

A organização do espaço perde com isso suas direções privilegiadas, e, antes de mais nada, o privilégio da vertical, de que ainda temos um vestígio na posição da tela, em prol de um espaço onidirecional que está sempre variando seus ângulos e coordenadas, trocando a vertical e a horizontal. E a própria tela, mesmo se ainda conserva a posição vertical por convenção, não parece mais remeter à postura humana, como uma janela ou ainda um quadro, mas constitui antes uma mesa de informação, superfície opaca sobre a qual se inscrevem “dados”, com a informação substituindo a Natureza (DELEUZE, 2018b, p. 384-5, grifo no original).

Seja restrita aos limites da tela ou para além – ou aquém – destes, tão longe não se irá a ponto de avaliar uma eventual substituição da natureza. Destaca-se, porém, que a tela citada pelo próprio Deleuze poderia já não mais ser a tela única de cinema, e é também nesse sentido que se a considera aqui: como espécie de quadrilátero tecnológico repleto de imagens eletrônicas. Os já mencionados telefones inteligentes, computadores de colo e congêneres, computadores de mesa, televisores, etc. – não é enxuta a lista de aparelhos que permitiriam ser apropriadamente descritos como *mesas de informação*, onde vertical e horizontal se alternam indiscriminadamente, assim como a orientação das imagens audiovisuais neles exibidas.

Ainda que funções e capacidades adquiridas por tais dispositivos possam colaborar para a existência do costume²⁷ que aqui se busca analisar – o de permanência diante deles –, seria desmesurado descrevê-las em detalhe. São muitos dispositivos e muitas capacidades. Da mesma forma, tampouco se derivará para o profundo detalhamento deleuziano da imagem-movimento, correlata *livre* das demandas espaciais e materiais a que deve ainda atender a imagem-movimento. O que se pretende é retornar a um estado de coisas próximo de um corriqueiro dia a dia, mesmo mais simples, um ambiente em que o esquema sensório-motor ainda vale, ou deveria valer – para então avaliar a possibilidade de chamar de *hábito* o fato, aparentemente recorrente, de estarmos diante de aparelhos audiovisuais, e que parece permitir ser assim descrito: “De repente as situações já não se prolongam em ação ou reação, como exigia a imagem-movimento” (DELEUZE, 2018b, p. 394).

Exigência que faz Deleuze, como se verá, definir o universo como um metacinema, e ele o faz sem qualquer indiscernibilidade entre universo material e universo cinematográfico. Ao falar em um ambiente composto por imagens-movimento, não é ao cinema que Deleuze (2018a, p. 95-103) se refere. Ora, se a postura ereta humana perde valor como referência; se as imagens sonoras e visuais adquirem autonomia; se o real e o imaginário passam a se

²⁷ A abordagem de Castells (1999, p. 483) para tal fenômeno – mais sociológica, ainda que não apenas – merece ser considerada: “O desenvolvimento da comunicação eletrônica e dos sistemas de informação propicia uma crescente dissociação entre a proximidade espacial e o desempenho das funções rotineiras: trabalho, compras, entretenimento, assistência à saúde, educação, serviços públicos, governo e assim por diante.”

refletir; se o personagem tornado espectador mais vê do que age; e se isso, ao que parece e como se propõe, dá-se também fora de um qualquer ambiente cinematográfico, é como se não fosse mais discernível em qual ambiente se deu a ruptura do esquema sensório-motor. Está-se a sugerir, então, como que a possível chegada de uma contínua imagem-tempo, humana e talvez universal? É cedo para tanto. O uso de aparelhos audiovisuais, afinal, tem efeitos concretos para nós mesmos e para o mundo material que não virtualmente habitamos – não meramente constituído por um desconexo agregado de imagens eletrônicas. Embora o advento de uma espécie de intervalo audiovisual pareça, no limite do metacinema como aqui proposto, ser capaz de substituir qualquer relação imediata de ação e reação.

3.3. Do metacinema exterior ao cinematógrafo interior

Para Deleuze, em *Matéria e Memória*, Bergson revela não só a indissociabilidade entre as imagens dos corpos do mundo e a matéria que os constitui, bem como entre tais imagens e o movimento que sofrem ou executam os corpos que elas genuinamente indicam. Tal constatação, enfatiza Deleuze, demonstra que Bergson estaria à frente de seu tempo. A tal ponto, que sequer o próprio Bergson teria antevisto o alcance²⁸ de tal parcela de sua obra, em tudo aquilo que enseja – notadamente, para Deleuze, em relação ao cinema:

Há aqui um extraordinário avanço de Bergson: é o universo como cinema em si, um *metacinema* e que implica sobre o próprio cinema uma visão completamente diferente daquela que Bergson propunha em sua crítica explícita (DELEUZE, 2018a, p. 100, grifo nosso).

A *crítica explícita* a que Deleuze se refere estaria contida na descrição de como o pensamento humano elabora um qualquer movimento percebido, detalhada por Bergson em *A Evolução Criadora*: através de procedimento que seria similar ao de um projetor mecânico de filmes cinematográficos. Ou seja, como se o efetivo movimento das imagens materialmente constituídas do mundo pudesse ser-lhes artificialmente acrescido – inclusive, em seu percurso evolucionário: “É esse o artifício do cinematógrafo. E é esse também o do nosso conhecimento. Em vez de nos prender ao devir interior das coisas, colocamo-nos fora delas para recompor o seu devir artificialmente” (BERGSON, 2010, p. 333). Com a menção ao devir, surge já, ainda que indiretamente, o talvez mais controverso conceito bergsoniano, o que trata da *duração*.

²⁸ “A descoberta bergsoniana de uma imagem-movimento e, mais profundamente, de uma imagem-tempo, conserva ainda hoje tal riqueza que talvez dela não se tenham extraído todas as consequências” (DELEUZE, 2018a, p. 11).

Para Bergson (2018), somente através do abandono de uma visão *quantitativa* daquilo que é *qualitativo* é possível alcançar alguma compreensão do contínuo fluxo do devir. Não obstante, ao longo de sua obra, Bergson (1999, 2010, 2018) reiteradamente afirma o valor prático de uma vida intelectual que toma como constante, por redundante que soe, a fisicalidade dos entes do mundo. Em boa medida regular, afinal, é o ambiente material em que nos inserimos e com o qual lidamos no cotidiano – de modo que o conhecimento necessário a práticas habituais seria mais ordinário e específico, possibilitando o direcionar à ação de um conhecimento mais geral e especulativo. Ao que parece, é da contraposição entre a possível e eventual inserção do intelecto no devir e o necessário e imediato agir do indivíduo no mundo que advém o recorrer argumentativo de Bergson ao cinematógrafo.

Mecanismo que era ainda uma novidade em 1907, ano de publicação de *A Evolução Criadora*. Deleuze, porém, considera a apreciação do cinematógrafo como um surpreendente afastamento, por parte de Bergson, de seu prévio *Matéria e Memória* – publicado em 1896 e cujo ponto de partida é a já citada indiferença, para fins práticos, entre um corpo e sua imagem. É precisamente a partir de tal indiferença que Deleuze parece extrair o conceito de uma *imagem-movimento*, para então aplicá-lo em sua análise do cinema, na qual também muito se apoia no Bergson de *A Evolução Criadora* – sendo talvez por isso, quiçá por algum súbito rigor, que pontue a *crítica explícita* ao cinema que em tal obra haveria.

A crítica bergsoniana, contudo, como se busca mais adiante aprofundar, não parece ser ao aparelho capaz de acrescentar movimento a imagens sequenciais. É inclusive curioso que Deleuze estivesse perfeitamente ciente do praticamente alegórico caráter do cinematógrafo cognitivo bergsoniano – uma vez que ele próprio, Deleuze (2018a, p. 14), transcreve o trecho em que tal ponto é explicitado por Bergson (2010, p. 333): “Percepção, intelecção, linguagem em geral procedem assim. Quer se trate de pensar o devir ou de exprimi-lo, ou até de o perceber, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior.” A crítica de Bergson, portanto, se alguma houver, parece ser ao fato de intelectualmente nos restringirmos a um manejo como que mecânico das imagens do mundo, similar ao do cinematógrafo – e não ao cinematógrafo (e ao cinema) em si.

3.3.1. Do cinematógrafo interior à afecção

Em face deste cinematógrafo interior, contudo, há uma condição particular em que a indiferença entre imagem e corpo, e entre tal imagem e o movimento de tal corpo, alcança mais que uma mera equivalência: uma condição estabelecida quando a imagem em questão é

a imagem particular do corpo de cada ser humano. Uma imagem apta a ser percebida não somente como que de fora para dentro, mas também de dentro para fora. Uma imagem, além disso, capaz de gerar o próprio movimento do corpo que a ela dá existência. Uma imagem, portanto, na perspectiva da pessoa que a percebe e movimenta, única. Ainda assim, conforme o entendimento que Bergson apresenta em *Matéria e Memória*, não se restringe a isso a exclusividade de aptidão com que tal imagem está investida:

Atenhamo-nos às aparências; vou formular pura e simplesmente o que sinto e o que vejo: *Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo* (BERGSON, 1999, p. 12, grifo no original).

Antes de mais nada, é imperioso ressaltar que Bergson se refere ao novo que cada indivíduo está particularmente apto a produzir, tanto que toma seu próprio corpo como um *modelo* – o que não exclui, assim, o possível surgimento de algo novo e *independente* de um qualquer ser específico. No que diz respeito ao corpo de um qualquer outro ser humano, única imagem sobre a qual possui tal ser algum comando intrínseco, destaca ainda, Bergson, a distinção entre a percepção externa e a percepção interna desse próprio corpo, entre o que se passa internamente *antes de* (se manifestar) externamente: fala-se da afecção. Para Bergson, quando em vias de praticar alguma ação não automática, é nas afecções que se encontram as razões da escolha então feita:

Examino as condições em que essas afecções se produzem: descubro que vêm sempre se *intercalar* entre estímulos que recebo de fora e movimentos que vou executar, como se elas devessem exercer uma influência maldeterminada²⁹ sobre o procedimento final (BERGSON, 1999, p. 11-12, grifo nosso).

Sendo uma sugestão do corpo para ele mesmo e para a consciência que o habita, a ação incitada pela afecção, claro está, não é obrigatória ou pré-definida³⁰. O movimento que a partir dela *pode* se originar é, no limite, incondicionado. A experiência da afecção, assim, não só leva à distinção de ser o próprio corpo uma imagem única entre todas as outras, como impele esse corpo a um movimento possivelmente novo. Um movimento capaz de projetar externamente aquilo que o ser experimenta internamente. Nessa espécie de projeção, de fato,

²⁹ No francês original, “mal déterminée” (BERGSON, 1965 [1939], p. 10). Na tradução para o inglês, “undefined” (BERGSON, 2004 [1912], p. 2).

³⁰ As considerações aqui elaboradas não se projetam, ao menos intencionalmente, sobre aquilo que concerne à psicanálise.

o que um outro ser perceberia, sendo essa uma ação nova ou não, seria a cena de uma imagem em movimento – a atestar a indissociabilidade entre imagem e matéria apontada por Bergson e tão cara, aparentemente, a Deleuze.

3.3.2. Da matéria à representação

Por trivial que pareça, a inextricável coesão entre imagem e matéria tomada por Bergson como ponto de partida de *Matéria e Memória*, e a qual Deleuze inicialmente se atrela, buscava ser uma proposta de ultrapassagem de concepções filosóficas distantes, na visão bergsoniana, da experiência cotidiana e comum a todos – aos interessados em investigá-la ou não. Em introdução, de 1910, para a sétima edição de *Matéria e Memória*, mais de uma década após a primeira edição, portanto, e também posteriormente à escrita de *A Evolução Criadora*, Bergson esclarece, em termos bastante diretos, a razão de seu desconforto com concepções, ditas realistas³¹ ou idealistas, que apartam a matéria de sua representação – e vice-versa:

Um homem estranho às especulações filosóficas ficaria bastante espantado se lhe disséssemos que o objeto diante dele, que ele vê e toca, só existe em seu espírito e para seu espírito³² [...]. Nosso interlocutor haveria de sustentar que o objeto existe independentemente da consciência que o percebe. Mas, por outro lado, esse interlocutor ficaria igualmente espantado se lhe disséssemos que o objeto é bem diferente daquilo que se percebe, que ele não tem nem a cor que o olho lhe atribui, nem a resistência que a mão encontra nele (BERGSON, 1999, p. 2).

Aquilo que percebemos através dos sentidos e, assim, mentalmente representamos não deve se constituir em algo distinto da própria coisa representada. Similarmente, não deve também a matéria ser reduzida à percepção e à representação que dela se tenha. É a isso que se atribui a contraposição de Bergson a tais formas de idealismo e realismo, respectivamente. Para ele, com efeito, a investigação filosófica acerca da matéria deve partir de concepções que não se distanciem do senso comum – de modo a se reconhecer que a *cor* e a *resistência* de um

³¹ Ainda que não diretamente mencionado, não se desconsidera aqui o realismo de Peirce, segundo o qual “A conaturalidade entre representação e objeto real elimina a barreira nominalista entre sujeito e objeto, entre consciência e mundo” (IBRI, 2015b, p. 90). Entendimento que conduz também ao Idealismo Objetivo peirciano: “O Idealismo Objetivo configura-se, assim, como uma doutrina que remove uma descontinuidade entre mente e matéria, preparando um espaço de reflexão sobre um conceito também chave na Metafísica peirciana – o de continuidade” (IBRI, 2015, p. 96).

³² A menção a “espírito” parece se dar em sentido distinto da ideia de *alma*, “*âme*”, termo que Bergson também eventualmente utiliza (ainda que bem menos). No francês original do trecho em questão, “*esprit*” (BERGSON, 1965 [1939], p. 6). Na tradução para o inglês, “*mind*” (BERGSON, 2004 [1912], p. viii).

qualquer objeto não só *estão* no objeto, como *são* parte dele. Mais ainda, o entendimento bergsoniano parece permitir a consideração de que tais características são constituintes tanto do objeto como de sua *imagem*:

Essa cor e essa resistência [...] são os elementos constitutivos de *uma existência independente da nossa*. Portanto, para o senso comum, o objeto existe nele mesmo e, por outro lado, o objeto é a imagem dele mesmo tal como a percebemos: é uma imagem, mas uma imagem que *existe em si* (BERGSON, 1999, p. 2, grifo nosso).

Os corpos do mundo possuem, afinal, características que se manifestam à revelia do indivíduo que por ventura os perceba; ou, por outra parte, a percepção e a representação se dão a partir do objeto, e não o contrário. Onde estariam depositadas essas características, senão no próprio objeto, permitindo, assim, a regularidade na representação que a percepção dispara? Predicados que, dispostos no objeto e vertidos de sua imagem, como que antecipam a possível entrada em relação com ele – mais uma vez atestando a equivalência perceptiva entre imagem e matéria. A tal ponto, que Bergson (1999, p. 14) chegará a sugerir, em sua tentativa de reunir imagem e matéria e descartando interpretações que tomam o objeto como sendo imagem *ou* matéria, que há pouca importância em se utilizar uma palavra (imagem) ou outra (matéria) – o objeto não só independe disso como seguirá sendo o mesmo.

3.4. Do universo como metacinema ao mundo como metacinema

Na leitura voltada ao cinema que efetua, entretanto, Deleuze parece estender o alcance daquilo que fora dito por Bergson: não por passar da indiferenciação entre imagem e matéria à indiferenciação entre imagem e movimento, mas por, ao fazê-lo, como que – de repente – desprezar a necessidade da existência material dessa imagem em movimento. Tal extrapolação deleuziana é sustentada a partir do notório³³ questionamento de Bergson à Teoria da Relatividade de Einstein – mas com a aparente desconsideração, por parte de Deleuze, de que a física einsteiniana, quando aplicada ao ambiente cotidiano e imediatamente acessível no

³³ Em 1906, houve clamoroso debate entre Bergson e Einstein acerca do distinto entendimento que ambos mantinham sobre o tempo: “Os anos que se seguiram ao encontro deles em Paris podem ser comparados àqueles das guerras religiosas – com uma diferença primordial: em vez de debater sobre como ler a Bíblia, pensadores de uma ampla variedade de disciplinas debatiam sobre como ler o complexo desenvolver da natureza através do tempo” (CANALES, 2015, p. 15, tradução nossa). Apesar de alegar não ter sido bem compreendido, Bergson foi majoritariamente considerado derrotado na arguição com Einstein. Ao referir *Duração e Simultaneidade*, obra em que Bergson expõe seus argumentos, comenta Deleuze (2018a, p. 101, nota 14): “Bergson nunca pensou que a teoria da relatividade fosse falsa, mas apenas que ela não tinha o poder de constituir a filosofia do tempo real que lhe deveria corresponder.”

qual se fundamenta o senso comum, tão enaltecido por Bergson, tende a respeitar as mesmas leis mecânicas newtonianas, primordialmente baseadas na materialidade de imagens que se movimentam concretamente a nosso redor – mesmo astronomicamente. Além disso, Deleuze acresce ao pensamento bergsoniano o conceito de um *plano de imanência*, a ser integralmente composto de luz e de blocos de espaço-tempo, oriundos de cortes móveis no todo de um universo no qual só o que haveria são imagens luminosas em movimento livre:

Haverá até uma série infinita de tais blocos ou cortes móveis, que serão como tantas outras apresentações de plano, correspondendo à sucessão dos movimentos de universo. E o plano não é distinto dessa apresentação dos planos. Não é mecanismo, é maquinismo. O universo material, o plano de imanência, é o *agenciamento maquínico das imagens-movimento* (DELEUZE, 2018a, p. 99-100, grifo no original).

É precisamente neste ponto que Deleuze sugere haver, subjacente ao pensamento de Bergson, o entendimento do universo como similar a um metacinema. Não no sentido que o ambiente das primeiras décadas do século XXI, notadamente a segunda, poderia indicar: o de um mundo a que se vai – *que se acessa* – quase que majoritariamente através de dispositivos audiovisuais. Escrevendo pelo menos 30 anos antes do início da popularização dos telefones multifuncionais³⁴, não mais que dez anos passados da invenção do microcomputador³⁵ e na década em que se consolidava a televisão via satélite e a cabo, Deleuze se refere *efetivamente* ao universo como um todo, não buscando, ao que parece, qualquer alegoria relativa ao cinema ou direcionada a um futuro hábito audiovisual. Entretanto, chega à ideia de um metacinema alegando haver “certas ambiguidades de terminologia” em Bergson – sendo o próprio Deleuze que, valendo-se de coisas ditas por Bergson, mas como que as reinterpretando, aparenta se mover com certa liberalidade sobre a obra bergsoniana³⁶.

³⁴ “O iPhone começou a ser vendido às 18h de 29 de junho de 2007 nos Estados Unidos” (Orenstein, 2017).

³⁵ “Esse sistema tecnológico, em que estamos totalmente imersos na aurora do século XXI, surgiu nos anos 70. [...] embora baseadas principalmente nos conhecimentos já existentes e desenvolvidas como uma extensão das tecnologias mais importantes, essas tecnologias representaram um salto qualitativo na difusão maciça da tecnologia em aplicações comerciais e civis, devido a sua acessibilidade e custo cada vez menor, com qualidade cada vez maior. Assim, o microprocessador, o principal dispositivo de difusão da microeletrônica, foi inventado em 1971 e começou a ser difundido em meados dos anos 70. O microcomputador foi inventado em 1975, e o primeiro produto comercial de sucesso, o Apple II, foi introduzido em abril de 1977, por volta da mesma época em que a Microsoft começava a produzir sistemas operacionais para microcomputadores. [...] A fibra ótica foi produzida em escala industrial pela primeira vez pela Corning Glass, no início da década de 1970. Além disso, em meados da mesma década, a Sony começou a produzir videocassetes comercialmente [...]. E, finalmente, mas não menos importante, foi em 1969 que a ARPA (Agência de Projetos de Pesquisa Avançada do Departamento de Defesa Norte-Americano) instalou uma nova e revolucionária rede eletrônica de comunicação que se desenvolveu durante os anos 70 e veio a se tornar a Internet” (CASTELLS, 1999, p. 91).

³⁶ Como Deleuze (2018a, p. 99, nota 11) não se furta a apontar.

Como quando, ao se referir ao corte instantâneo no devir que Bergson (1999, p. 162) afirma ser o presente, opõe-se afirmando que tal corte não é “imóvel e instantâneo”, mas “móvel” e “temporal” (DELEUZE, 2018a, p. 99). De fato, Bergson (1999, p. 161) é direto ao expor que há um componente de duração no presente, mas a engenhosidade de Deleuze, por vezes, tanto expande os conceitos de Bergson que acaba por tornar melíflua a correspondência entre o original bergsoniano e a aplicação deleuziana. Afinal, ao falar em cortes no devir, Bergson busca meramente descrever a percepção humana e consciente do presente – e, apesar da aparente desconsideração por parte de Deleuze, fá-lo *sem* deixar de citar a característica *quase* instantânea de tais cortes:

De maneira mais geral, nessa continuidade de devir que é a própria realidade, o momento presente é constituído pelo corte *quase* instantâneo que nossa percepção pratica na massa em vias de escoamento, e esse corte é precisamente o que chamamos de mundo material: nosso corpo ocupa o centro dele; ele é, deste mundo material, aquilo que sentimos diretamente decorrer; em seu estado atual consiste a atualidade de nosso presente (BERGSON, 1999, p. 162, grifo nosso).

A propósito desta relativa centralidade que o corpo de cada vivente adquire para si, aparenta também ocasionalmente se dissolver, em Deleuze, o considerar da percepção humana imediata como fundamento de nossa experiência de mundo – aspecto nunca negligenciado por Bergson. A não ser que, ao falar em um infinito conjunto de cortes móveis e de blocos de espaço-tempo a compor um plano de imanência, esteja Deleuze se referindo à percepção individual de cada ente do universo, ou a algo similar a isso³⁷. Na certa imprecisão conceitual que se avalia haver na argumentação deleuziana, porém, e como já mencionado, parece ficar esquecida a regular materialidade da vivência cotidiana. Em tal oscilação, a imagem passa a ser mais o seu movimento do que sua corporalidade: “Na imagem-movimento ainda não há corpos ou linhas rígidas, mas nada além de linhas ou figuras de luz. Os blocos de espaço-tempo são tais figuras. São imagens em si” (DELEUZE, 2018a, p. 101).

³⁷ Uma vez que Deleuze tece suas considerações a partir de Bergson, pode haver embasamento à perspectiva de que o conjunto infinito advenha de percepções individuais ao se considerar serem similares, por exemplo, citações como as duas a seguir:

“É um conjunto, mas um conjunto infinito: o plano de imanência é o movimento (a face do movimento) que se estabelece entre as partes de cada sistema e de um sistema ao outro, a todos atravessa, embaralha, e os submete à condição que os impede de serem absolutamente fechados” (DELEUZE, 2018a, p. 99).

“Existem percepções, isto é, sistemas em que estas mesmas imagens estão relacionadas a uma única dentre elas, escalonando-se ao redor dela em planos diferentes e transfigurando-se em seu conjunto a partir de ligeiras modificações desta imagem central” (BERGSON, 1999, p. 22).

Enquanto Bergson observa que o *existir em si* da imagem reside precisamente em seu inextricável vínculo com algum objeto fisicamente existente, Deleuze como que descarta a necessidade de uma existência material para suas imagens-movimento. Deixando de lado o plano de imanência, os cortes móveis ou imóveis no fluxo do devir e os blocos de espaço-tempo, o que se busca, não obstante, é manter à tona o metacinema deles derivado. Não como necessário modo de entendimento do todo do universo material, mas como possível modo de descrever o mundo como metacinema a que, aparentemente, chegamos de fato: um mundo com o qual se entra majoritariamente em relação através de imagens cuja materialidade não se faz imediatamente presente – imagens audiovisuais. Ao cunhar o termo *metacinema*, mesmo o tendo utilizado uma única vez e o tendo sustentado em uma leitura peculiar de Bergson, Deleuze também parece, afinal, ter estado à frente de seu tempo.

3.4.1. O não abandono da materialidade da imagem em Bergson

O metacinema que Deleuze encontra na obra bergsoniana apareceria condensado nas páginas iniciais de *Matéria e Memória*, nas quais está exposta a complementaridade daquilo que Bergson (1999, p. 17-24) vê como dois sistemas: o universo material, em sua integralidade e com suas grandezas absolutas, e a consciência de um ser humano, em que o representar da matéria do universo depende da posição da pessoa que a representa. Assim, a representação individual de um objeto é sempre uma entre inúmeras possíveis e condizente com qualquer outra que surja a partir de posições distintas de representação. Ao desenvolver seu argumento, Bergson o faz dentro de sua contraposição a formas de realismo e idealismo que ignoram o inabalável vínculo da representação consciente com a matéria representada. Tal obscuridade, segundo ele, deveria-se ao fato de a *percepção*, base da representação que é, ser tomada como se meramente especulativa fosse – como uma forma de conhecimento puro, independente da natureza, alheia ao saber científico e, no limite, como que desvinculada do próprio corpo que percebe:

Mas é possível conceber o sistema nervoso vivendo sem o organismo que o alimenta, sem a atmosfera onde o organismo respira, sem a terra banhada por essa atmosfera, sem o sol em torno do qual a terra gravita? De uma forma mais geral, a *ficção* de um objeto material isolado não implicará uma espécie de absurdo, já que esse objeto toma emprestado suas propriedades físicas das relações que ele mantém com todos os outros, e deve cada uma de suas determinações – sua própria existência, conseqüentemente – ao lugar que ocupa no conjunto do universo? (BERGSON, 1999, p. 19-20, grifo nosso).

A referência de Bergson ao sistema nervoso se dá justamente pela sua intenção de demonstrar haver uma relação direta entre o desenvolvimento das capacidades motoras dos seres vivos de que delas são dotados, notadamente os vertebrados, e o surgimento de uma percepção consciente – uma percepção mais capaz do que aquela a acionar uma ação reflexiva imediata, como em seres em que a evolução se deu de maneira distinta, nos quais membros perceptivos são necessariamente reativos. A chegada do cérebro como o intermediário entre a percepção e a reação subsequente é o que leva à emergência de uma consciência do perceber. Ou seja, para Bergson, a percepção não é nunca *anterior* (idealismo) ou *posterior* (realismo) ao mundo material, aspecto que dele a desvincularia:

Perguntar se o universo existe apenas em nosso pensamento ou fora dele é, portanto, enunciar o problema em termos insolúveis, supondo-se que sejam inteligíveis; é condenar-se a uma discussão estéril, em que os termos pensamento, existência, universo serão necessariamente tomados, por uma parte e por outra, em sentidos completamente diferentes. Para solucionar o debate, é preciso encontrar primeiro um terreno comum onde se trava a luta, e visto que, tanto para uns como para outros, só apreendemos as coisas sob a forma de imagens, é em *função de imagens, e somente de imagens*, que devemos colocar o problema (BERGSON, 1999, p. 21, grifo nosso).

Ao propor o foco nas imagens dos corpos do mundo como ponto de partida para sua reflexão acerca do surgimento da percepção consciente, Bergson (1999, p. 16-7) não descarta, ao fazê-lo, a materialidade original de tais imagens. Mesmo que haja certa indistinção, neste ponto, entre o que seria a imagem externa da própria atividade cerebral e o produto interno de tal atividade para o ser em que ela se dá (o que talvez se deva ao estágio da neurociência ao final do século XIX), a atenção de Bergson está voltada àquilo que do universo se pode, através dos sentidos, acessar. A percepção, para ele, nada mais é que a relação do corpo que percebe com a matéria a seu redor – advindo daí sua objeção a correntes de pensamento que tomam a representação mental de objetos materiais como independente daquilo que representa:

A matéria torna-se assim algo radicalmente diferente da representação, e dela não temos conseqüentemente nenhuma imagem; diante dela coloca-se uma consciência vazia de imagens, da qual não podemos fazer nenhuma ideia; enfim, para preencher a consciência, inventa-se uma ação incompreensível dessa matéria sem forma sobre esse pensamento sem matéria. Mas a verdade é que os movimentos da matéria são muito claros enquanto imagens, e que não há como buscar no movimento *outra coisa* além daquilo que se vê (BERGSON, 1999, p. 18, grifo nosso).

A partir de menção como essa, mais direta, às imagens e a seu movimento, parecem adquirir mais embasamento os conceitos deleuzianos de um *metacinema bergsoniano* e de uma *imagem-movimento* – cuja descoberta seria, segundo Deleuze (2018a, p. 15), devida ao primeiro capítulo de *Matéria e Memória* (ainda que a expressão *imagem-movimento* não tenha sido utilizada por Bergson). Não obstante, Deleuze novamente amplia aquilo que encontra em Bergson, considerando haver mais que um vínculo, mais que uma plena correspondência entre a imagem e o movimento. Para ele, Deleuze (2018a, p. 99, grifos no original), a relação entre imagem e movimento é uma forma de identificação, mesmo uma *identidade*: “A identidade da imagem e do movimento nos leva a concluir que a identidade da imagem-movimento e da matéria são idênticas. [...] A *imagem-movimento* e a *matéria fluente* são estritamente a mesma coisa.” Em dinâmica contínua ao longo de *Cinema 1* e 2, Deleuze ascende aqui ao Bergson de *A Evolução Criadora*, mesmo que veja em tal obra, no que tange ao cinema, conforme já mencionado, uma significativa discrepância com o mesmo Bergson de *Matéria e Memória*. Isso talvez se deva menos a Bergson do que à maneira de Deleuze o apreender.

3.4.2. Percepção consciente: enquadramento e indeterminação

Como o próprio Deleuze (2018a, p. 15) ressalta, porém, há relevância no fato de que o cinema só viria a ser *oficialmente* inventado anos após a publicação de *Matéria e Memória*. Assim, ganham em procedência as atribuições de conceitos bergsonianos de então, efetuadas por Deleuze em *Cinema 1*, de um sentido mais próximo ao da produção cinematográfica que se desenvolveu depois – mesmo que tais aproximações flertem, como este trabalho procura sustentar, com uma extrapolação do alcance daquilo que fora inicialmente dito por Bergson. Com efeito, ao classificar importante elemento da teoria bergsoniana da percepção – o fato de que perceber *é a seleção, pelo ser que percebe, do que lhe interessa ou pode influenciar nos objetos percebidos* (BERGSON, 1999, p. 34) –, Deleuze se vale de termo bastante atrelado à prática da filmagem audiovisual para fazê-lo:

Trata-se de uma operação que consiste exatamente num *enquadramento*: certas ações sofridas são isoladas pelo quadro e conseqüentemente, como veremos, serão adiantadas, antecipadas. Mas, por outro lado, as reações executadas não se encadeiam mais imediatamente com a ação sofrida: em virtude do intervalo, são reações retardadas, que têm tempo de selecionar seus elementos, de organizá-los ou de integrá-los num movimento novo, impossível de ser concluído através do mero prolongamento da excitação recebida (DELEUZE, 2018a, p. 104, grifo no original).

Além de equiparar o perceber a um tipo de enquadramento, Deleuze traz à tona o talvez mais fundamental aspecto do entendimento de Bergson acerca tanto da percepção, bem como da percepção consciente: a existência de um *intervalo* entre percepção e ação, ou entre percepção e reação. Para Bergson, mais que o intervalo em si, é a existência da *possibilidade* do intervalo que torna *necessário* o surgimento de uma consciência da percepção – não apenas oferecendo ao ser vivo a condição de adiantar ou retardar um movimento, mas também a de *escolher como se mover* ao agir ou reagir. Do intervalo, pode se originar um movimento novo. Sendo tal capacidade de escolha um produto do desenvolvimento do órgão cerebral, tornando possível inclusive alguma retenção nos movimentos responsivos reflexos do corpo, aparece aqui a razão do desacordo de Bergson com pensamentos que acabam por fazer da percepção já uma forma de conhecimento:

Quanto mais ele [o sistema nervoso] se desenvolve, mais numerosos e distantes tornam-se os pontos do espaço que ele põe em relação com mecanismos motores cada vez mais complexos: deste modo aumenta a latitude que ele deixa à nossa ação, e nisso justamente consiste sua perfeição crescente. Mas, se o sistema nervoso é construído, de uma ponta à outra da série animal, em vista de uma ação cada vez menos necessária, não caberia pensar que a percepção, cujo progresso é pautado pelo dele, também seja inteiramente orientada para a ação, e não para o conhecimento puro? E, com isso, a riqueza crescente dessa percepção não deveria simbolizar simplesmente a parte crescente de *indeterminação* deixada à escolha do ser vivo em sua *conduta* em face das coisas? (BERGSON, 1999, p. 27-8, grifo nosso).

É de tal indeterminação no agir que advém, para Bergson, a percepção consciente. Mais ainda, é a existência de tais centros de indeterminação que congrega os dois sistemas de imagens que Bergson considerara em sua argumentação contrária a filosofias que, por sua vez, separam a percepção do mundo da matéria percebida. Aquilo que um ser individualmente percebe, por mais que seja tal percepção uma função de sua posição (e da posição do objeto percebido), não será nunca uma percepção desvinculada das leis naturais que regulam a relação entre diferentes corpos e suas respectivas imagens:

Ora, nenhuma doutrina filosófica contesta que as mesmas imagens possam entrar ao mesmo tempo em dois sistemas distintos, um que pertence à *ciência*, e onde cada imagem, estando relacionada apenas a ela mesma, guarda um valor absoluto, o outro que é o mundo da *consciência*, e onde todas as imagens regulam-se por uma imagem central, nosso corpo, cujas variações elas acompanham (BERGSON, 1999, p. 21, grifos no original).

3.4.3. Percepção cinematográfica e os dois sistemas de imagens

Sem se furtar a comentar e mesmo a contextualizar a referência de Bergson a tais dois sistemas de imagens, Deleuze (2018a, p. 95) a atribui ao que chama de histórica crise da psicologia – a qual requeria que se interrompesse a referida separação epistemológica, efetuada na tentativa de compreensão da realidade, não só entre um objeto e sua representação, mas entre imagens e movimentos³⁸. Até então, conforme o relato de Deleuze, imagens eram tidas como restritas à consciência, enquanto movimentos estariam restritos ao espaço. Tal posição, contudo, teria deixado de ser aceitável ao final do século XIX, e Deleuze cita ainda Husserl como o contemporâneo a Bergson que buscou ultrapassar o entendimento que desvinculava *imagem e consciência* de *movimento e matéria*. Um aspecto da abordagem de ambos, porém, intriga Deleuze: por que não há referência deles ao cinema?

Cada um lançava seu grito de guerra: toda consciência é consciência *de* alguma coisa (Husserl), ou, mais ainda, toda consciência *é* alguma coisa (Bergson). Sem dúvida, muitos fatores exteriores à filosofia explicavam por que a antiga posição tinha se tornado impossível. Eram fatores sociais e científicos, que punham cada vez mais movimento na vida consciente e imagem no mundo material. Como então não levar em conta o cinema, que nesse momento também se preparava e que iria fornecer sua própria evidência de uma *imagem-movimento*? (DELEUZE, 2018a, p. 95-96, grifos no original).

Enquanto Husserl, segundo Deleuze, não teria sequer se atido ao cinema, Bergson o teria, como visto, quase como um contrário – tendo sido Merleau-Ponty quem mais tarde viria a comparar, em sua fenomenologia, a *percepção natural* e a *percepção cinematográfica*. A remoção das condições de ancoragem do mundo material de que o cinema é capaz, dando ao sujeito que percebe a experiência visual e sonora de movimento, de distanciamento e de aproximação em relação às coisas, faz com que Merleau-Ponty também encontre nele, de acordo com Deleuze (2018a, p. 96), um “aliado ambíguo”. Tal ausência de referência material e mesmo de horizonte, não obstante, é precisamente o que constitui, para Deleuze, a vantagem do cinema em relação à percepção natural:

Em vez de ir do estado de coisas acentrado à percepção centrada, ele [o cinema] poderia remontar rumo ao estado de coisas acentrado e dele se aproximar. Ainda que falássemos de aproximação [das coisas], seria o contrário daquela que a fenomenologia invocava. Mesmo através de sua

³⁸ Para Deleuze (2018a, p. 95, nota 1) este “É o tema mais geral do primeiro capítulo e da conclusão de *Matéria e memória*, de Bergson”.

crítica do cinema, Bergson estaria no mesmo plano que ele [o cinema], e muito mais ainda do que imagina. É o que vamos ver com o brilhante primeiro capítulo de *Matéria e memória* (DELEUZE, 2018a, p. 97-98).

Não deixa de ser intrigante que Deleuze, ao ver no cinema a capacidade de fazer o caminho inverso daquele percorrido por Bergson em sua reflexão sobre o surgimento da percepção consciente, considere estar aí a proximidade de Bergson com o cinema. Pois para ele, Bergson, é da coexistência de *imagens que se relacionam todas de forma equivalente entre si* com *imagens capazes de intencionalmente interferir nessa relação* que emerge uma percepção consciente – precisamente em seres vivos dotados do poder de *mobilidade* no espaço. Possibilidade de escolha geradora, portanto, de uma indeterminação no movimento seguinte à percepção, gerando também, assim, o *intervalo* destacado pelo próprio Deleuze em seu classificar do perceber como uma forma de *enquadramento*. Mais ainda, a descoberta individual de ser o próprio corpo uma imagem relativamente central perante os outros corpos e suas imagens, fruto da percepção consciente e da capacidade de retardar o agir e o reagir, faz de cada um de tais seres vivos um ponto de confluência dos dois sistemas de imagens em que Bergson segmenta – figurativamente, insiste-se³⁹ – a realidade em *Matéria e Memória*:

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, *meu corpo*. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de *universo*. Como explicar que esses dois sistemas coexistam, e que as mesmas imagens sejam relativamente invariáveis no universo, infinitamente variáveis na percepção? (BERGSON, 1999, p. 20, grifo nosso⁴⁰).

Variação perceptiva individual que não é incongruente com as leis naturais sob as quais estão todos os corpos do universo, inclusive esses que Bergson classifica como imagens privilegiadas, pela capacidade de, em alguma medida, escolher como interferir em sua própria relação com o mundo. A harmonia na coexistência entre os dois sistemas se manifesta no desenvolvimento de uma capacidade de ação vinculada à intenção consciente do ser vivo que age no mundo a seu redor. Reiteram-se, assim, tanto (1) a oposição de Bergson ao *idealismo subjetivo* e ao *realismo materialista* (visto que ambas correntes, cada uma à sua maneira,

³⁹ “Em outras palavras, para facilitar o estudo tratamos inicialmente o corpo vivo como um ponto matemático no espaço e a percepção consciente como um instante matemático no tempo” (BERGSON, 1999, p. 272).

⁴⁰ A partir de grifos semelhantes constantes na tradução de *Matéria e Memória* para o inglês (BERGSON, 2004 [1912], p. 12), mas não na edição francesa ou na tradução em português neste trabalho referidas.

desvinculariam a percepção consciente da matéria percebida), como (2) o componente de artificialidade na divisão argumentativa do universo em dois sistemas de imagens – um acentrado e universal, outro centrado e individual.

3.4.4. Não havendo matéria, não haverá imagem e não haverá movimento

Foi já observado o fato de que Bergson (1999, p. 14) afirma ser indiferente o uso da palavra “matéria” ou da palavra “imagem” para se referir a um qualquer corpo, mesmo ao próprio corpo, sendo essa precisamente uma das afirmações em que Deleuze (2018a, p. 99) se apoia para encontrar, como acima exposto, a identidade não só da *matéria*, mas de uma “*matéria fluente*”, com aquilo que define como a sua *imagem-movimento*. Mais ainda, é de tal identidade que advém a descrição deleuziana do universo como um *metacinema* – por mais que Deleuze atribua a Bergson a origem da conceituação que efetua. De fato, Bergson (2010, p. 331, p. 329) efetivamente diz que “O devir é infinitamente variado” e que “nossa percepção arranja maneira de solidificar em imagens descontínuas a continuidade fluida do real” – mas só o faz após enfatizar que tanto a *experiência* cotidiana como o *conhecimento* se baseiam mais em *estados* do que em *mudanças*:

A nossa atividade está inserida no mundo material. Se a matéria nos aparecesse como um perpétuo escoamento, não fixaríamos um termo para nenhuma das nossas ações. Sentiríamos cada uma delas dissolver-se à medida que se vai realizando, e não poderíamos antecipar um futuro sempre distante (BERGSON, 2010, p. 326-7).

Assim, embora ambos autores pareçam estar de acordo no entendimento de que não há nada a se procurar no movimento da matéria além daquilo que nele se pode observar⁴¹, a *concepção deleuziana* de um metacinema parece levar a *correspondência bergsoniana* entre imagem e movimento ao limite de um mundo incomum, onde formas se perdem e diluem em interações moleculares pertinentes a um estado gasoso⁴².

⁴¹ Cf. Deleuze (2018a, p. 98).

⁴² Cabe outra vez ressaltar que é sutil e bastante hábil a maneira como Deleuze, partindo de Bergson e mesmo eventualmente o citando quase que literalmente, acaba por modificar (o que se considera ser) o sentido inicial do texto bergsoniano:

“Um átomo é uma imagem, logo, um conjunto de ações e reações. Meu olho, meu cérebro, são imagens, partes de meu corpo. Como meu cérebro conteria as imagens, desde que é uma imagem dentre as outras? As imagens exteriores agem sobre mim, transmitem-me movimento e eu restituo movimento: como as imagens estariam em minha consciência, desde que eu mesmo sou imagem, isto é, movimento? E, nesse nível, posso ainda falar de mim, de olho, de cérebro e de corpo? Apenas por mera comodidade, pois nada ainda se deixa assim identificar. Seria antes um estado gasoso. Eu, meu corpo, seria antes um conjunto de moléculas e de átomos incessantemente

É um mundo de variação universal, ondulação universal, *marulho* universal: não há nem eixos nem centro, nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo...

Este conjunto infinito de todas as imagens constitui uma espécie de plano de imanência. Nesse plano a imagem existe em si. Esse em-si da imagem é a *matéria*: não algo que estaria escondido atrás da imagem, mas, ao contrário, a identidade absoluta da imagem e do movimento (DELEUZE, 2018a, p. 98-99, grifo nosso).

Antes de se dedicar mais atenção a este *em-si* da imagem, e que por ser componente essencial tanto no pensamento deleuziano como no bergsoniano acaba por gerar controvérsia, cabe reiterar que o próprio Deleuze⁴³ se mostra ciente de que o acréscimo de um *plano de imanência* poderia ser um afastamento da relação entre imagem e matéria como descrita por Bergson. Assim, mantendo-se este trabalho no ambiente de uma materialidade possivelmente acessível, ainda que universal, salta aos olhos, na citação deleuziana logo acima, a afirmação de ser a *matéria* o elemento definitivo, espécie de limiar imperturbável, na coesão imagem-movimento. Mais que o já referido caráter de equivalência – para Deleuze, de identidade – entre imagem, movimento e matéria, o que agora se ilumina e solidifica é o simples fato de que *não havendo matéria, não haverá imagem e não haverá movimento*.

renovados. Poderei ainda falar de átomos? Eles não se distinguiriam dos mundos, das influências interatômicas. É um estado demasiado quente da matéria para que nele distingamos corpos sólidos” (DELEUZE, 2018a, p. 98).

De fato, em *Matéria e Memória*, Bergson (1999, p. 13-7) se pergunta como seria possível o cérebro, sendo uma imagem, conter todas as outras – mas dá a seu raciocínio sequência consideravelmente distinta daquela seguida por Deleuze.

⁴³ “Com esta noção de plano de imanência e as características que lhe atribuímos, parece que nos afastamos de Bergson. No entanto, acreditamos ser-lhe fiéis. É verdade que acontece de Bergson apresentar o plano da matéria como um ‘corte instantâneo’ do devir. Mas isso se dá por razões de comodidade da exposição. Porque, como o próprio Bergson já lembra e lembrará mais tarde ainda mais precisamente, é um plano onde sempre surgem e se propagam os movimentos que exprimem as mudanças no devir. Ele comporta tempo, então. Ele tem tempo como variável do movimento. Ainda mais, o próprio plano é imóvel, afirma Bergson. Com efeito, a cada conjunto de movimentos que exprime uma mudança corresponderá uma apresentação do plano. A ideia de blocos de espaço-tempo não é assim, em absoluto, contrária à tese de Bergson” (DELEUZE, 2018a, p. 99-100, nota 11, grifos no original).

A seção 3.4. do presente capítulo, *Do universo como metacinema ao mundo como metacinema*, aborda o caráter quase instantâneo do presente bergsoniano. À página 71, nota 39, registra-se a menção de Bergson ao que Deleuze refere acima como “razões de comodidade de exposição”. Ainda assim, assegurar a presença de uma *variável tempo* no corte quase instantâneo do presente bergsoniano é, avalia-se, algo que deve ser atribuído à leitura deleuziana.

Nas palavras de Bergson (1999, p. 161, grifos nossos), evidencia-se o componente psicológico de uma percepção temporal do presente instantâneo: “Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará *aquém*, estará *além* do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente *está* *aquém* e *além* ao mesmo tempo, e o que chamo ‘meu presente’ estende-se *ao mesmo tempo* sobre meu passado e sobre meu futuro. [...] e se eu pudesse fixar esse *indivisível* presente, esse elemento *infinitesimal* da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria. É preciso portanto que o *estado psicológico* que chamo ‘meu presente’ seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato.”

Por outro lado, ao explorar o plano de imanência que vê abrir-se na divisão bergsoniana da realidade em dois sistemas de imagens, acentrado e centrado, Deleuze (2018a, p. 100-1) chega a observar que “A identidade da imagem e do movimento tem por motivo a identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento assim como a matéria é luz.” A se pensar mais nas relações entre matéria e energia, reveladas pela física de partículas e pela relatividade, poderia se desenvolver argumentação acerca de uma eventual equivalência entre matéria e luz. Da mesma forma, a mecânica subatômica revela a dualidade do elétron, com sua natureza de ser, concomitantemente, onda e partícula. Entretanto, em ambos os casos, mesmo se efetuadas de forma científica e epistemologicamente correta, tais considerações levariam esta investigação a níveis que a percepção consciente não é capaz de alcançar sem a ajuda de aparelhos que consideravelmente a expandam. Com efeito, o objeto de pesquisa que intriga este ensaio é outro. Nem astronômico, nem microscópico, é mais mezinho – mesmo que capaz de interferir em nosso alcance perceptivo. E de tal modo está integrado ao cotidiano, a ponto de pouco chamar ainda a atenção, que faz com que se formule a questão sobre poder ser classificado como novo hábito da espécie: a presença humana diante de aparelhos audiovisuais.

3.4.5. O abandono do em-si da imagem audiovisual

A partir do esquema, elaborado por Bergson, para explicar o surgimento da percepção consciente, Deleuze propõe o universo como um cinema *em si*, um *metacinema*. No cinema, porém, não há contato imediato com a materialidade original e anterior⁴⁴ das imagens exibidas – o que poderia sugerir a emergência de uma lacuna no processo perceptivo bergsoniano. Atento à novidade do cinema como aparenta estar, teria Bergson se atido a esse aspecto caso os cinematógrafos de sua (nem tão distante) época se tivessem individualizado e multiplicado? A alegoria da questão não previne a sequência efetiva do raciocínio: em um mundo em que o audiovisual prospera, parece ser subtraída de sentido a descrição bergsoniana da recíproca dinâmica entre um ser dotado de percepção consciente, apto a propor ações a seu entorno, e as imagens da matéria a seu redor:

Eis as imagens exteriores, meu corpo, e finalmente as modificações causadas por meu corpo às imagens que o cercam. Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi

⁴⁴ “O que está no presente é o que a imagem ‘representa’, mas não a imagem em si, a qual, no cinema como na pintura, não deve nunca ser confundida com aquilo que representa” (DELEUZE, 1989, p. xii, grifos no original, tradução nossa).

sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe (BERGSON, 1999, p. 14).

Em uma sala de cinema ou em face de algum outro dispositivo audiovisual, parece não haver movimento *imediato* a ser escolhido em relação às imagens percebidas, ou ainda movimento que se possa a elas, fisicamente, direcionar ou restituir. Mesmo que a tela e o eventual aparato em questão apresentem uma miríade de imagens em movimento, o único objeto concretamente acessível para o ser que as “percebe” é aquele em cuja tela tais imagens virtualmente⁴⁵ se movimentam. A bem da verdade, talvez nem se possa falar em *percepção* no estrito sentido bergsoniano do termo – percebem-se imagens, afinal, mas não há possibilidade de relação com elas para além do contato exclusivamente audiovisual oferecido pelos limites do planejado quadrilátero, seja de que tipo for, em que aparecem. Ou seja, o objeto no qual a imagem existe em si⁴⁶ não se faz imediatamente acessível via audiovisual. Discrepando do entendimento bergsoniano, o corpo deixa tanto de ser “um objeto capaz de exercer uma *ação real e nova* sobre os objetos que o cercam” como de “consequentemente decidir-se entre vários procedimentos *materialmente* possíveis” (BERGSON, 1999, p. 14, 15, grifos nossos). Exceto pelo aparelho a exibir imagens, usualmente próximo, fica reduzida a capacidade material de escolha e de ação por parte do indivíduo que diante dele se coloca.

Assim, não é apenas no metacinema concebido por Deleuze, inspirado em Bergson, que parece esquecido aquilo que ambos ressaltam como o em-si da imagem: a matéria que a constitui. Se passamos a nos relacionar com o mundo prioritariamente através de dispositivos audiovisuais, e haveria aqui um extraordinário avanço de Deleuze, o mundo pode estar – sim – em vias de adquirir predicados que o transmutem em uma espécie de metacinema: mundo em que o em-si da imagem passa a ser seu caráter de ser exclusivamente imagem, de matéria irrelevante. Não por alguma característica imanente ou transcendente a nós inacessível, mas pelo simples abandono da possibilidade de ação imediata sobre imagens visuais e sonoras que agora a nosso redor se movimentam. Em sua ubiquidade eletrônica, imagens que permanecem resguardadas e inofensivas, constringidas aos aparelhos que as exibem.

Ao falar da equivalência entre imagem e movimento, Deleuze inicialmente não ignora a matéria necessária a tal experiência de equivalência. Mas, na passagem de imagem a

⁴⁵ “A representação está efetivamente aí, mas sempre virtual, neutralizada [...]” (BERGSON, 1999, p. 33).

⁴⁶ Cf. Bergson (1999, p. 2) e Deleuze (2018a, p. 98-99).

movimento e vice-versa, parece optar por deixar a matéria a meio caminho – sendo a matéria, contudo, o alicerce a sustentar a passagem mesma:

Vemo-nos, com efeito, diante da exposição de um mundo onde IMAGEM = MOVIMENTO. Chamemos Imagem o conjunto daquilo que aparece. Não se pode nem mesmo dizer que uma imagem aja sobre outra ou reaja a outra. Não há objeto móvel que se distinga do movimento executado, nada do que é movido se distingue do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, todas as imagens se confundem com suas ações e reações: é a variação universal (DELEUZE, 2018a, p. 98, grifos no original).

Dando sequência neste ponto de *Cinema 1* à discussão acerca das diferenças entre como a fenomenologia⁴⁷, notadamente a de Merleau-Ponty, e Bergson avaliariam a percepção cinematográfica, Deleuze outra vez diretamente se refere⁴⁸ ao primeiro capítulo de *Matéria e Memória* – quase que exclusivamente dedicado à relação matéria-imagem⁴⁹. Não obstante, enquanto Bergson parece considerar o *movimento* como o que evidencia a união entre matéria e imagem, Deleuze parece considerar a *matéria* como o que une imagem e movimento, mas para depois a desconsiderar. Portanto, ao afirmar que não há distinção entre um objeto que se move e o movimento em si, condensa-se a enevoadada circunscrição daquilo que Deleuze busca abordar: se o cinema em particular, ou se o mundo material em geral. Não é aspecto a gerar sobressalto, uma vez que o universo é, para Deleuze, como se vem reiterando, um cinema em si. Passando-se novamente ao largo de eventuais objeções que tal compreensão possa suscitar, mantenha-se o foco no abandono da materialidade – desvelar-se-á um mundo de imagens sem

⁴⁷ A fenomenologia conforme a entende Peirce não é citada por Deleuze.

⁴⁸ Deleuze se refere a comentário de Bergson acerca de seu entendimento sobre o surgimento da percepção consciente e sobre a diferença entre percepção e representação da matéria. Ainda que algumas das passagens em que Deleuze se baseia já tenham sido citadas ao longo do presente texto propriamente dito, como se considera a interpretação deleuziana afastada do sentido original, opta-se aqui pela transcrição praticamente integral dos trechos em questão. Portanto, os excertos citados por Deleuze em *Cinema 1* (2018a, p. 98) advêm dos seguintes trechos de *Matéria e Memória* (BERGSON, 1999, p. 33-34):

“O que a distingue [um objeto material], enquanto imagem presente, enquanto realidade objetiva, de uma imagem representada é a necessidade em que se encontra de agir por cada um de seus pontos sobre todos os pontos das outras imagens, de transmitir a totalidade daquilo que recebe, de opor a cada ação uma reação igual e contrária, de não ser, enfim, mais do que um caminho por onde passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo. [...] Indiferentes umas às outras em razão do mecanismo radical que as vincula, elas [as imagens que nos cercam] apresentam reciprocamente, umas às outras, todas as suas faces ao mesmo tempo, o que equivale a dizer que elas agem e reagem entre si por todas as suas partes elementares, e que, conseqüentemente, nenhuma delas é percebida nem percebe conscientemente.”

Cabe observar, contudo, que a página de *Matéria e Memória* onde constam os segmentos acima é, para Deleuze (2018a, p. 104, nota 19), “um belíssimo resumo do conjunto da tese de Bergson”.

⁴⁹ Ainda que Bergson (1999, p. 13-14) o faça pela intenção de superar o “idealismo subjetivo” e o “realismo materialista”, o capítulo inicial de *Matéria e Memória* (p. 11-81) parece prioritariamente tratar da relação imagem-matéria.

matéria imediata correspondente, o mundo que se busca descrever e investigar, um mundo de hábito audiovisual.

3.4.6. A exclusiva imagem em movimento

Um mundo, portanto, onde sequer o enquadramento das imagens é escolhido pelo ser que as percebe. *Enquadramento*, termo deleuziano para entendimento bergsoniano, sendo precisamente aquilo que viabiliza a possibilidade de uma decisão sobre *como* e *se* agir. Com efeito, é o fato de a percepção variar de acordo com a posição do ser que percebe o que leva ao desenvolvimento da percepção consciente, espécie de intersecção entre os dois sistemas de imagens em que Bergson abstratamente segmentara o plano material. E o que advém dessa intersecção? Como bem destaca Deleuze, nada mais que o intervalo entre percepção e ação:

Não devemos introduzir um fator diferente, de uma outra natureza. O que pode acontecer então é o seguinte: em pontos quaisquer do plano aparece um *intervalo*, um desvio entre a ação e a reação. É o que basta para Bergson [...] (DELEUZE, 2018a, p. 103, grifo no original).

É o que basta para Bergson – e talvez mais não seja preciso para a hipótese do que aparenta restar ou emanar de um mundo subvertido em metacinema. Tornando-se apta a efetuar um enquadramento, evoluiu contingentemente a percepção natural e consciente a ponto de oferecer a possibilidade, ao ser de que dela dispõe, de não mais instantaneamente agir ou reagir a tudo que percebe. À prontidão de ações não retardáveis, adicionou-se a capacidade de retenção do movimento, oferecendo à consciência do ser perceptor a opção de manter em estado virtual uma eventual ação nascente em seu corpo (BERGSON, 1999, p. 17-19). Gerava-se assim o possível intervalo entre ação e reação apreciado por Deleuze, o qual Bergson estima como preenchido⁵⁰ pelas afecções experimentadas pelo ser vivente – geneticamente provido com a aptidão de tê-las e de, a partir delas, mover-se livremente:

Passo em revista minhas diversas afecções: parece-me que cada uma delas contém, à sua maneira, um convite a agir, ao mesmo tempo com a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer. Examino mais de perto: descubro movimentos começados, mas não executados, a indicação de uma decisão mais ou menos útil, mas não a coerção que exclui a escolha (BERGSON, 1999, p. 12).

⁵⁰ Cf. Bergson (1999, p. 11-12).

Diante do audiovisual, contudo, a ação a que a afecção convida não encontra matéria sobre a qual agir. Não há, para o movimento projetado pelo corpo, espaço por onde se mover. Não resta ao intervalo opção outra a não ser a de como intervalo permanecer – sendo o ser vivente que o experimenta quem nele, aparentemente, permanece. Com a acessível exceção, é claro, de dois objetos: o aparelho audiovisual⁵¹ então em operação e o próprio corpo do ser a experimentar as afecções nele produzidas. Desconsidere-se, porém, o aparelho: o cotidiano parece indicar que permanecerá, modalmente, sendo utilizado. Fique-se, então, com o corpo, a não poder fazer mais que desfrutar de um desvio entre ação e reação, de um intervalo que não pode deixar de sê-lo – mas agora preenchido por afecções oriundas de uma representação que não é mais função da posição do corpo que percebe. Antecipa-se a imagem audiovisual ao ato de enquadramento, essência da percepção consciente bergsoniana e fundamento da liberdade, oferecendo representações alheias a uma possível relação imediata entre o sujeito que percebe e o objeto representado.

Conforme o próprio entendimento bergsoniano da representação, ao representar o mundo antes de nós mesmos, ou em nosso lugar, suprimindo da imagem material de algum qualquer objeto aquilo “que a preenche, não conservando mais do que sua crosta exterior, sua película superficial” (BERGSON, 1999, p. 33), o audiovisual como que exhibe imagens ocas, vazias. Bem, nada tampouco a gerar sobressalto ou a retirar relevância do que se pode acessar, conhecer e mesmo efetuar via audiovisual – o cerne da questão está na aparente aproximação de uma generalidade do hábito audiovisual. Por mais que a materialidade original daquilo com que se entra em contato via aparelhos eletrônicos, quando e se tal concretude existir, possa de alguma forma manter à tona o em-si das imagens exibidas, esta exclusiva relação com a camada externa – representada – dos entes do mundo parece levar a significativo abandono daquilo que neles “somos capazes de influenciar” (BERGSON, 1999, p. 34). Ficaria, assim, também reduzida a capacidade individual de acréscimo de algo novo ao mundo material, pois, como Bergson⁵² e Deleuze⁵³ não cessam de observar, é somente em nossas próprias ações que se faz possível o incondicionado manifestar daquilo que a afecção nos sugere:

⁵¹ Diria-se que este é também “acessável”, mas o termo, ainda que o conceito possa ter se tornado correntemente compreensível, não está, ao que parece, dicionarizado – além de a prudência recomendar que se evite o jogo de palavras quicá pueril.

Para arguta abordagem dos efeitos do contínuo acesso a aparelhos audiovisuais conectados, vide Costa (2019).

⁵² Cf. Bergson (1999, p. 34).

⁵³ “Reações desse tipo que apresentarem algo de imprevisível ou novo serão denominadas ‘ação’ propriamente dita” (DELEUZE, 2018a, p. 104, grifo no original).

Portanto, ou todas as aparências são enganosas, ou o ato em que resulta o estado afetivo não é daqueles que poderiam rigorosamente ser deduzidos dos fenômenos anteriores como um movimento de um movimento, e com isso ele acrescenta verdadeiramente algo de novo ao universo e à sua história (BERGSON, 1999, p. 12).

E onde estará o ímpeto do qual emana este novo ato, não automático e possivelmente pleno em espontaneidade? Do preciso intervalo entre ação e reação, espaço aberto e tempo porvir de nossa consciência, preenchidos e ocupados com afecções. Se os entregamos a representações continuamente destacadas da fisicalidade e da concretude do mundo, que afecções e eventuais novas ações poderão surgir deste tempo e deste espaço? Ora, ações direcionadas ao próprio audiovisual e nele mesmo praticadas, como bem tem o cotidiano igualmente demonstrado. Ações, novas ou não, que podem até se inserir ou reinserir – *e com efeitos reais* – no ambiente não audiovisual: mas sem prescindir de um agir via dispositivo. Se Deleuze efetivamente alcança mais do que o cinema ao descrever o rompimento do esquema sensório-motor, poderia-se bem aplicar a seguinte descrição à cena de um indivíduo em face de seu aparelho e das imagens que exhibe:

A situação já não se prolonga em ação por intermédio das afecções. Está cortada de todos os seus prolongamentos, só vale por si mesma, tendo absorvido todas as suas intensidades afetivas, todas as suas extensões ativas. Já não é uma situação sensório-motora, mas uma situação puramente óptica e sonora [...] (DELEUZE, 2018b, p. 395).

Aquele que age dando lugar, sim, àquele que apenas vê e ouve – absorto no intervalo audiovisual. Materialmente, porém, em um mundo de aparelhos audiovisuais ininterruptamente ligados, em face dos quais estamos continuamente dispostos, feito metacinema, parece haver somente uma imagem como objeto ainda tangível e sobre o qual se poderia imediatamente agir. Uma única imagem a que se poderia transmitir movimento, mas um movimento cujo destino será a matéria que é sua própria origem. Aparente banalidade citada por Bergson (1999, p. 11) na abertura de *Matéria e Memória*, a única imagem que se é capaz de perceber externamente e de sentir internamente: “[...] uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo.” No limite de um hábito audiovisual, à afecção oriunda do intervalo audiovisual não resta imagem sobre a qual projetar movimento – exceto o próprio corpo daquele que mantiver um contato exclusivamente audiovisual com o mundo, fonte eletrônica e representada do que percebe e sente. No limite do mundo como metacinema, o hábito audiovisual oferece a cada um a possível exclusividade de sua própria imagem em movimento.

CONCLUSÃO

A intensidade e mesmo o caráter extensivo do modo como se fez referência ao longo deste texto a uma *relação pessoa-audiovisual* e a um *hábito audiovisual* não se deram sem a percepção de que se o fazia.

Embora com o risco da redundância e do enfado, foram, acredita-se, necessários para um devido chamar a atenção para prática que, se não pode mais ser ignorada, não parece ser em mesma medida considerada como digna de atenção.

Retirado tal costume audiovisual da dissolução que sua recorrência como prática lhe tem oferecido, reduzindo-lhe a visibilidade (há um duplo sentido aqui), buscou-se olhar com atenção para os efeitos externamente observáveis que apresenta.

Para, assim, estimarem-se algumas das possibilidades que esta aparente generalidade vai tornando possíveis, inclusive a possibilidade de ser ela própria, em sua multiplicidade factual que tem se repetido no tempo, uma generalidade.

No que diz respeito à ocorrência tópica em si, dois aspectos foram também em larga medida realçados – e espera-se, suficientemente, pois se considera possuírem alta relevância para uma análise de modos de inserção e relação com o mundo. Logo, são eles: a ausência de materialidade na percepção audiovisual e a impossibilidade de escolha do enquadramento, no termo deleuziano, daquilo que não imediatamente se percebe.

Entretanto, para Bergson (1999, p. 34), “Nossa representação das coisas nasceria portanto, em última análise, do fato de que elas vêm refletir-se contra nossa liberdade”. No pensamento peirciano, por sua vez, nas palavras de Ibri (2015b, p. 112), “Uma potencialidade que não se faz ato é algo que se autoaniquilia”.

Diante disso, a questão não está, como se buscou aqui enfatizar, na eventual ausência de ação possível via aparelhos audiovisuais, ou no fato de que eles nos apresentam um mundo previamente representado. A questão está, tendo em vista o destaque peirciano à necessidade de alguma ação para que algo seja alguma vez possível, na exclusiva possibilidade de um agir não imediato. Mais ainda, agora a partir do realce bergsoniano, reside a questão na aparente possibilidade de que nossa liberdade resulte reduzida quando continuamente diante de um mundo que nos chega previamente representado via audiovisual.

Por outro lado, a possibilidade de relação imediata com o mundo material também parece se reduzir. Não temos mais ação imediata – e não temos mais imediatez na ação. É notória a necessidade de que determinadas ações sejam executadas via audiovisual. Assim

como é notória a reduzidíssima possibilidade de que se execute uma ação sem algum tipo de *registro* audiovisual concomitante – ainda que não público, é potencialmente público.

Ainda que envolvendo componentes que se enquadrariam em aspectos, conforme anteriormente observado, alheios ao escopo desta investigação, mesmo o ambiente doméstico vai deixando de equivaler a uma garantia de exclusivas relações imediatas e privadas.

Deixa-se, porém, em aberto a questão acerca de qual a intenção racional subjacente a esta recorrente ação de entrada na relação pessoa-audiovisual – pois, conforme o Pragmatismo peirciano, como destaca Ibri (2015b, p. 140, grifos no original) a ação é “[...] *um estágio do pensamento*”. Dito ainda de outra forma, o agir manifesta aquilo que vai no pensamento do ente que age.

Portanto, envolvidos por um mundo que prescinde de representação, pois nos chega representado, e sendo a recíproca aparentemente verdadeira, resta-nos, como única imagem imediatamente a nosso alcance, nosso próprio corpo.

Uma leitura apressada diria que, diante de tal cenário, estaria Bergson (1999, p. 44) reconfortado, pois, para ele, “[...] a percepção, em seu conjunto, tem sua verdadeira razão de ser na tendência do corpo a se mover”. Faz-se imperioso lembrar, contudo, que Bergson (1999, p. 67) concebe igualmente a percepção, no limite, como “verdadeiramente parte das coisas”.

Emerge outra vez o possível contrassenso perceptivo a ocorrer em uma contínua relação pessoa-audiovisual, uma vez que não haverá, neste caso, materialidade imediata com a qual se relacionar e sobre a qual agir – com a exceção do próprio corpo, no limite, a única imagem material em possível movimento imediatamente acessível para aquele que em relação contínua com o audiovisual se mantiver.

Chega-se ao território da afecção: para Bergson (1999, p. 59), esforço do corpo sobre si mesmo a se interpor entre a representação de um mundo imediatamente percebido e a possível ação subsequente a esta percepção. Ora, se a afecção constitui um intervalo, chega-se também ao intervalo audiovisual, conforme se o buscou caracterizar – momento em que a percepção não pode mais se fazer em ação imediata.

E chega-se também, aparentemente, a um dos três tipos de imagem-movimento como conceituadas por Deleuze (2018b, p. 51): a imagem-afecção, aquela que ocupa e preenche o intervalo perceptivo entre a imagem-percepção e a imagem-ação. A obra deleuziana, contudo, ainda que possa indicar mais do que se propõe a princípio fazer, é dedicada ao cinema – e aqui se buscou abordar uma relação audiovisual estabelecida em um mundo ainda material.

Não obstante, em uma derradeira extrapolação ao estilo deleuziano, a se pensar que a relação pessoa-audiovisual pode – sim – redundar em certo abalo do esquema sensório-motor, parece apropriada a descrição do que poderia se dar em uma exclusiva percepção imediata de si mesmo: “Estamos no campo da percepção de afecção, a mais aterrorizante, aquela que ainda subsiste quando todas as outras já foram desfeitas: é a percepção de si por si, a imagem-afecção” (DELEUZE, 2018a, p. 112).

A aterradora adjetivação, claro, a depender de cada um e de seu modo de relação com o mundo, em sua própria subjetividade – pode-se outra vez estar no limiar do intervalo da relação pessoa-audiovisual, espaço e tempo no qual se abandona a possibilidade de uma ação imediata.

Seria o intervalo que se liberta, tornando-se algo, ainda de acordo com Deleuze (2018b, p. 400), que passaria a valer por si mesmo? A se rememorar o indeciso celebrante da cena inicial narrada neste texto, o intervalo pode estar liberto, mas talvez não aquele a preencher-lo em busca de uma imagem – não imediata e sem materialidade – de seu próprio rosto:

Não é de se estranhar que, na imagem que somos, seja o rosto, com sua imobilidade relativa e seus órgãos receptores, que faça aflorar tais movimentos de expressão, enquanto no resto do corpo permanecem sempre soterrados. [...] E cada um de nós, a imagem especial ou o centro eventual, não é nada mais que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-ação, de imagens-afecção (DELEUZE, 2018a, p. 110).

Não estaria mal como descrição de um mundo de hábito audiovisual, mundo como metacinema – composição de imagens onde somente ainda do rosto brotam movimentos. Em tal cenário, guardaria relevância a interrogação – quiçá extemporânea – formulada por Bergson (1999, p. 27-28) acerca da capacidade perceptiva *consciente*, livre aptidão cuja “[...] riqueza crescente dessa percepção não deveria simbolizar simplesmente a parte crescente de *indeterminação* deixada à escolha do ser vivo em sua *conduta* em face das coisas?”

Deixe-se com o próprio Bergson o oferecimento de possível resposta, quando observa que as modificações trazidas por novos aparatos e instrumentos dão-se antes⁵⁴ da compreensão da profundidade das próprias mudanças na humanidade como um todo:

Os nossos hábitos individuais e mesmo os sociais sobrevivem bastante tempo às circunstâncias para as quais foram feitos, de modo que os efeitos

⁵⁴ Ao comentar o desenvolvimento do cinema, Deleuze (2018a, p. 15) também refere esta passagem de Bergson.

profundos de uma invenção só se fazem notar quando já perdemos de vista sua novidade (BERGSON, 2010, p. 157).

Mantendo-se à tona a quase plena ausência de materialidade no hábito audiovisual, advenha talvez daí o êxito de sua aparente generalização. Na exclusiva relação não imediata que permite que se estabeleça com o mundo material, é quase como se, uma vez em relação pessoa-audiovisual, sequer fosse alguma vez necessária a alta energia da mente de que fala Ibri (2017, p. 471) – requerida para o estabelecimento de qualquer representação adequada. É quase como se sequer o “sucesso preditivo do hábito” necessitasse ser conquistado, uma vez que, quando em hábito audiovisual, exceto pelo rompimento da “força bruta” do aparelho em si, a mente instantaneamente trabalhasse “em baixa energia”. Conjectura que, como dito, pode também se manifestar na via oposta, com o mundo material também dando preferência a um hábito audiovisual – o que parece fazer algum sentido, pois não se chegaria individualmente a tal situação.

Neste mundo feito metacinema, entretanto, deve haver intervalo em que o indivíduo, ainda que transmutado em mero espectador, possa reencontrar não somente a possibilidade de uma ação imediata, mas a percepção da necessidade do próprio protagonismo:

A importância de instituições e de mentes sociais para a sobrevivência humana e vida civilizada é profunda, e realizações individuais certamente devem sempre ser entendidas no contexto de vida e pensamento em comum; contudo, é o indivíduo, ainda que raro, que tem o poder de deixar o convencional e introduzir algo novo e inesperado para confrontar velhas ideias. É então, disse Peirce, que o futuro da civilização rompe seu equilíbrio (HOUSER, 2016, p. 397, tradução nossa).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. 144^e ed. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1970 [1888].
- _____. *L'évolution créatrice*. 4^e ed. Paris: Félix Alcan, 1908.
- _____. *Creative evolution*. Translation by Arthur Mitchell. Middletown, Delaware: Forgotten Books, 2012 [1911].
- _____. *Matter and memory*. Translation by Nancy M. Paul and W. Scott Palmer. Mineola, New York: Dover, 2004 [1912].
- _____. *Time and free will: an essay on the immediate data of consciousness*. Translation by F. L. Pogson. 3rd ed. Mineola, New York: Dover, 2001 [1913].
- _____. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. 72^e ed. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1965 [1939].
- _____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 2018.
- _____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2^a ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *A evolução criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: UNESP, 2010.
- _____. *The creative mind: an introduction to metaphysics*. Translation by Mabelle L. Andison. Mineola, New York: Greenwood Press, 1968.
- BOHN, Marcos B. *A notícia e a "passagem" do tempo: a interferência do fluxo noticioso na percepção humana de passado, presente e futuro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUC-SP, São Paulo, 2014.
- CANALES, Jimena. *The physicist and the philosopher: Einstein, Bergson and the debate that changed our understanding of time*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2015.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 6^a ed. Tradução de Roneide V. Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COSTA, Rogério da. *O autômato digital e os circuitos de afetos nas redes sociais: uma análise do conceito de autômato espiritual no cinema em Deleuze e seus desdobramentos nas interfaces digitais*. São Paulo, 2019. (No prelo).
- _____. A noção de hábito em Espinosa e Peirce. *Cognitio*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 221-236, jul./dez. 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1 – L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- _____. *Cinéma 2 – L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- _____. *Cinema 1 – The movement-image*. Translation by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

_____. *Cinema 2 – The time-image*. Translation by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

_____. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018a.

_____. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018b.

DENBIGH, Kenneth. *Three concepts of time*. Berlin and New York: Springer-Verlag, 1981.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FERNANDES, Daniele. Critique of zeroness: understanding Deleuze's (mis)understanding of Peirce. *Cognitio-Estudios*, São Paulo: CEP-PUC-SP, v. 16, n. 1, p. 55-66, jan./jun. 2019.

HAUSMAN, Carl R. Pierce's Semeiotic Applied to Perception: The Role of Dynamic Objects and Percepts in Perceptual Interpretation. *Cognitio*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 231-246, jul./dez. 2006.

HOUSER, Nathan. Social minds and the fixation of belief. In: WEST, Donna; ANDERSON, Myrdene (eds.). *Consensus on Peirce's concept of habit: before and beyond consciousness*. Cham, Switzerland: Springer, 2016, p. 379-400.

IBRI, Ivo A. The heuristic exclusivity of abduction in Peirce's philosophy. In: FABBRICHESI, Rossella; MARIETTI, Susanna (eds.). *Semiotics and philosophy in Charles Sanders Peirce*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, p. 90-112.

_____. A dimensão ontológica do conceito de ação na filosofia de Charles S. Peirce. In: BROENS, Mariana C.; MORAES, José A.; SOUZA, Edna A. (orgs.). *Informação, complexidade e auto-organização: estudos interdisciplinares*. Campinas: UNICAMP, 2015a, p. 223-238. (Coleção CLE, v. 73.)

_____. *Kósmos noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Paulus, 2015b.

_____. The double face of habits: time and timeless in pragmatic experience. *Rivista di Storia della Filosofia*, Milano, n. 3, p. 455-474, 2017. Tradução do autor.

_____. Reflexões adicionais sobre escolhas, dogmatismos e apostas: justificando o realismo de Peirce. In: ALVES, Marcos A. (org.). *Cognição, emoções e ação*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2019, p. 91-106. (Coleção CLE, v. 84.)

ISAAC, Mike. Zuckerberg Plans to Integrate WhatsApp, Instagram and Facebook Messenger. *The New York Times*, New York, 25 jan. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/01/25/technology/facebook-instagram-whatsapp-messenger.html>. Acesso em 28 fev. 2020.

JONAS, Hans. *O princípio responsabilidade*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.

ORENSTEIN, José. Os 10 anos do iPhone: o que mudou desde o lançamento da Apple. *Nexo Jornal*, São Paulo, 29 jun. 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/06/29/Os-10-anos-do-iPhone-o-que-mudou-desde-o-lan%C3%A7amento-da-Apple>. Acesso em: 11 fev. 2020.

PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 2011.

PEIRCE, Charles Sanders. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1931-35 e 1958. 8 v. Disponível em: https://www.4shared.com/document/oRnzQCug/The_Collected_Papers_of_Charle.html. Acesso em: 11 jul. 2017. [Citado CP, número do volume e número do parágrafo.]

_____. A fixação da crença. In: *Ilustrações da lógica da ciência*. Tradução de Renato Rodrigues Kinouchi. São Paulo: Ideias & Letras, 2008, p. 33-58.

_____. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SANTAELLA, Lucia. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SILVEIRA, Lauro F. Barbosa da. *Curso de semiótica geral*. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

TRIVINHO, Eugênio. *A dromocracia cibercultural: lógica da vida humana na civilização mediática avançada*. São Paulo: Paulus, 2007.

UYEMOV, Avanir. Problem of direction of time and the laws of system's development. In: KUBAT, L. ZEMAN, J. (eds.). *Entropy and Information in Science and Philosophy*. Praga: Elsevier Sci. Publ. Co., 1975.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Ontologia sistêmica e complexidade: formas de conhecimento – arte e ciência, uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

Referências Consultadas

BAGDIKIAN, Ben. *The Media Monopoly*. 4th ed. Boston: Beacon Press, 1992.

BARROS FILHO, Clóvis de; SÁ MARTINO, Luís Mauro. *O habitus na comunicação*. São Paulo: Paulus, 2003.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BUNGE, Mario. *Treatise on basic philosophy. Vol. 3: the furniture of the world*. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing Company, 1977.

_____. *Treatise on basic philosophy. Vol. 4: a world of systems*. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing Company, 1979.

CASTELLS, M. *Communication Power*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

COSTA, Rogério da. *A cultura digital*. São Paulo: Publifolha, 2008.

CURRAN, J. *Media and power*. London: Routledge, 2002.

DE MASI, Domenico (org.). *A sociedade pós-industrial*. 4^a ed. São Paulo: Editora Senac, 2003.

- ELLUL, Jacques. *The technological system*. Translation by Joachim Neugroschel. New York: Continuum, 1980.
- ERNST, Wolfgang. *Chronopoetics: the temporal being and operativity of technological media*. Translated by Anthony Enns. London: Rowman & Littlefield International, 2016.
- FREUD, Sigmund. *O eu e o id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. *Obras Completas*. Vol. 16. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.
- _____. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. *Obras Completas*. Vol. 15. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.
- FRIEDMAN, Thomas L. *O mundo é plano: uma breve história do século XXI*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- GUNKEL, David; MARCONDES FILHO, Ciro; MERSCH, Dieter (eds.). *The changing face of alterity: communication, technology, and other subjects*. London: Rowman & Littlefield International, 2016.
- HABERMAS, Jürgen. *The structural transformation of the public sphere*. London: Polity Press, 1989.
- HALL, S. Culture, the Media and the "Ideological Effect". In: CURRAN, J., GUREVITCH, M.; WOOLLACOTT, J. (eds.). *Mass Communication and Society*. London: Edward Arnold in association with The Open University Press, 1977.
- HASSAN, Robert; SUTHERLAND, Thomas. *Philosophy of media*. New York: Routledge, 2016.
- HERMAN, Edward.; CHOMSKY, Noam. *Manufacturing consent*. London: Vintage, 1994.
- IBRI, Ivo A. *Kósmos poietikós: criação e descoberta na filosofia de Charles S. Peirce*. 1994. Tese (Doutorado em Filosofia) – USP, São Paulo, 1994.
- KEMBER, Sarah; ZYLINSKA, Joanna. *Life after new media: mediation as a vital process*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 2012.
- KRÄMER, Sybille. *Medium, messenger, transmission: an approach to media philosophy*. Translated by Anthony Enns. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.
- LAZZARATO, Maurizio. *Videophilosophy: the perception of time in post-fordism*. Edited and translated by Jay Hetrick. New York: Columbia University Press, 2019.
- MULLEN, Larry; *et al.* *Achtung baby*. Dublin: Blue Mountain Music, 1991.
- MÜLLER, Christopher. *Prometheanism: technology, digital culture and human obsolescence*. Lanham: Rowman & Littlefield International, 2016.
- ROCHA, Debora C. *Janela indiscreta: a simulação do mundo vivido no audiovisual*. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC-SP, São Paulo, 2009.
- SANTAELLA, Lucia; VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Metaciência: uma proposta semiótica e sistêmica*. São Paulo: Mérito, 2008.
- SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. *Curso de semiótica geral*. São Paulo: Quartier Latin, 2007.
- THUSSU, D. K.. *International Communication: Continuity and Change*. 2nd ed. London: Hodder Education, 2006.

TRIVINHO, Eugênio. *Glocal: visibilidade mediática, imaginário bunker e existência em tempo real*. São Paulo: Annablume, 2012.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Semiótica, sistemas e sinais*. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC-SP, São Paulo, 1994

VIRÍLIO, Paul. *Velocidade e Política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Tradução de Marcio Serelle e Mário F. I. Viggiano. São Paulo, Boitempo; Belo Horizonte: PUCMinas, 2016.