

Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur

Bruno Oliveira de Andrade¹
(PUC-Rio – Rio de Janeiro - RJ - Brasil)
bruno.ufop.andrade@gmail.com

Orientador: Prof. Dr. Mateus Henrique de Faria Pereira

Resumo: Este texto pretende mostrar como uma investigação sobre o conceito de imagem em sua rica polissemia pode ser uma chave de leitura importante para se compreender a um só tempo: a relação entre a filosofia bergsoniana da memória e o confronto entre memória e imaginação em *A memória, a História o Esquecimento* de Paul Ricoeur, além de possibilitar uma fundamentação teórica para as discussões sobre elaboração do passado por meio de obras de arte. A primeira parte do trabalho é dedicada a uma interpretação dos sentidos atribuídos por Henri Bergson ao termo imagem em *Matéria e memória*; posteriormente analisamos um momento decisivo da fenomenologia da memória empreendida por Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento*.

Palavras-chave: Imagem; Memória; Imaginação.

“Trata-se de recuperar uma lembrança, de evocar um período de nossa história? Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica”.

Henri Bergson

1. Considerações iniciais

A epígrafe desse trabalho, extraída de *Matéria e Memória*, é tão extraordinária quanto complexa, pois, em um pequeno trecho, Henri Bergson com a maestria que lhe é característica sintetiza grande parte de sua tese sobre o modo pelo qual temos acesso às nossas lembranças. Como se no estilo mimetizasse sua própria metáfora, o filósofo estabelece um recorte, incisivo e preciso como uma imagem, do amplo argumento que desenvolveu ao longo do livro. Embora o foco deste “texto-imagem” esteja muito bem ajustado, o resultado não é uma imagem transparente dada facilmente ao nosso entendimento; essa passagem guarda uma obscuridade, uma dificuldade que decorre simultaneamente do estilo de escrita de Bergson e do próprio tema tratado pelo autor. O campo deste “texto-imagem” exige, portanto, que lhe restituímos seu fora-de-campo, ou seja, o espaço maior em que está inserido para que possamos compreendê-lo de forma adequada.

Ao longo de “Matéria e Memória” nos deparamos com uma série de metáforas imagéticas (muitas delas referem-se à pintura ou à fotografia), sobretudo a partir do terceiro capítulo que trata

¹ Graduado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestrando em História Social da Cultura PUC-Rio. Esse artigo apresenta resultados de uma pesquisa de iniciação científica orientada pelo Prof. Dr. Mateus Henrique de Faria Pereira e financiada pela FAPEMIG e pelo CNPq.

da “sobrevivência das imagens”. Essas metáforas, nos parece, possuem um duplo significado, um mais imediato e funcional que consiste na síntese de um argumento complexo por meio de uma associação de elementos geralmente desconectados; e outro mais mediado e estrutural, se assim podemos dizer, cuja característica é dobrar a metáfora sobre si mesma para extrair um conteúdo filosófico que seja capaz de desdobrar o argumento, ou seja, estabelecer relações não mais entre aqueles elementos do discurso, o “ato *sui generis*” de se “recolocar no passado” e as tentativas “semelhante à busca de um foco”, mas entre os conceitos que lhe são caros, nesse caso, o de “lembrança” e “percepção”. Se a filosofia é essencialmente a invenção de conceitos, Bergson os inventa e os relaciona entre si por meio de metáforas.

A partir desse ponto, podemos dizer que a noção de *imagem* e seus correlatos não são utilizados de um modo simples por nosso autor, possuem esse duplo aspecto da metáfora que descrevemos. Daí, acreditamos, provém uma das dificuldades de se compreender a natureza do conceito de imagem em *Matéria e Memória* ou, mais propriamente, qual sentido, dentre os vários mobilizados ao longo do texto, Bergson estabelece para esse conceito em uma passagem ou em outra; é propriamente nos deslizamentos de sentido que poderemos compreender algo do conceito de imagem e, principalmente, que consiste no objetivo maior desse trabalho, investigar a funcionalidade desse conceito num âmbito histórico-cultural.

2. Bergson e a questão da imagem

2.1. A matéria, para nós, é um conjunto de "imagens"

É com essa afirmação um tanto quanto desconcertante que Bergson insere, já no prefácio de seu livro, o primeiro ponto de reflexão sobre o que estamos denominando o “conceito” de imagem. O autor pretende mostrar que não se pode reduzir a matéria à representação que temos dela (como quer o idealista), nem tampouco, entender a matéria como aquilo que produz em nós representações (como pretende o realista). Mas o que, propriamente, Bergson denomina imagem nesse ponto?

[...] por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação" (BERGSON, 1999, p. 2).

A existência da imagem para além de qualquer consciência é reivindicada muito embora sua facticidade, como coisa, é limitada. Apesar de mostrar-nos algo do conceito de imagem, essa definição ainda é negativa, pois define o conceito por aquilo que ele não é, por meio do contraste

com outros conceitos, nesse caso, “representação” e “coisa”. O objetivo do autor é mostrar que não há dualidade entre imagem e coisa, como se a imagem fosse produto de nossa consciência, produto este, produzido pelas próprias coisas. Há somente imagens, que agem e sofrem reações, se relacionando entre si no universo, e, portanto, fazem o “universo girar” como na expressão popular, através do movimento que elas produzem. Entretanto, no interior dessas imagens que constitui o universo, há uma privilegiada que funciona como um centro de irradiação de movimento, essa imagem, é meu corpo. (Note-se que o corpo, sendo também uma imagem, não pode produzir imagens, assim como as coisas). O essencial de retermos nesse ponto é que a relação entre as diversas imagens ocorre através do movimento, e que o corpo irradia movimento. Mas de que modo? Diz Bergson:

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 sobre as imagens exteriores: *ele lhes restitui movimento* (BERGSON, 1999, p. 14).

A partir dessa citação podemos deduzir dois modos distintos pelos quais as imagens geram movimento; ação e contração são esses modos. As imagens exteriores transmitem o movimento ao corpo sobre a forma de afecção; o corpo restitui movimento às imagens exteriores sobre a forma da ação. É por meio de ações e reações que o movimento opera. Mostramos o modo como nosso corpo se relaciona com as outras imagens: restituindo o movimento. Deveríamos agora nos perguntar, porque, o corpo tem esse privilégio? É que o corpo, nos diz o filósofo, é:

[...] 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).

Essa pequena diferença: “escolher...a maneira”, distingue nosso corpo como um centro de irradiação de movimento, fundado na liberdade, pois poder escolher é em último caso, ter a liberdade de escolher. Evidentemente não se trata de uma liberdade absoluta, pois, agora podemos entender melhor, a ação escolhida por meu corpo é limitada, e num certo sentido, determinada, pelo conjunto de afecções que as imagens nele produzem. Trata-se de uma escolha, como qualquer outra, num universo de possibilidades reduzidas. A ação de meu corpo sobre as outras imagens ocorre na medida em que percebo essas imagens, daí que agora, pode-se distinguir mais claramente a

diferença entre as imagens em geral, e essa imagem denominada corpo: “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (BERGSON, 1999: 17. Grifo nosso). Percepção não é nada além do que a ação possível do corpo, ou seja, a percepção é uma faculdade que está diretamente relacionada com a ação. Até aqui conseguimos distinguir de um modo mais claro o sentido da frase que abre esse tópico, segundo a qual, a matéria seria um conjunto de imagens.

A noção de movimento é central no primeiro capítulo de *Matéria e Memória* poderíamos dizer que o movimento é o operador que estabelece a relação entre as diversas imagens, e mais importante, entre o corpo e o espírito, pois é através do movimento das imagens que aquele sofre afecção, e deste mesmo movimento que este percebe e devolve movimento às coisas. Nesse sentido, os conceitos de imagem e movimento se relacionam de tal modo, que torna difícil a distinção do limite de cada um deles. Essa dificuldade não decorre certamente de uma imprecisão conceitual do argumento bergsoniano, mas, antes, da própria radicalidade desse argumento. De acordo com Gilles Deleuze, no argumento de Bergson:

Não há dualidade entre a imagem e o movimento, como se a imagem estivesse na consciência e o movimento nas coisas. O que há? Somente imagens-movimento. É em si mesma que a imagem é movimento e em si mesmo que o movimento é imagem. A verdadeira unidade da experiência é a imagem movimento (DELEUZE, 1981, p. 4).

De acordo com Deleuze essa seria uma das teses mais importantes de *Matéria e Memória*, pois, a partir dela, seria possível pensar as coisas para além ou aquém da divisão clássica entre sujeito e objeto, numa tentativa, de restabelecer um contato imediato com as coisas, em certo sentido, semelhante à proposta da fenomenologia. De todo modo o ponto essencial que nos interessa aqui, ou seja, entender o que significa imagem para Bergson é esclarecido em seguida por Deleuze:

Porque essa palavra “imagem”? É muito simples...A imagem é o que aparece. Denomina-se imagem aquilo que aparece. A filosofia sempre tem dito “o que aparece é o fenômeno”. O fenômeno, a imagem é o que aparece. Bergson nos diz então, que o que aparece está em movimento [...] (DELEUZE, 1981, p. 5).

Deleuze nota que o diferencial do argumento de Bergson decorre essencialmente das

consequências filosóficas que ele extrai dessa constatação, ou seja, a tese de que a imagem não é um *suporte* da ação e da reação, mas é em si mesma e em todas suas partes, ação e reação, em outras palavras, movimento. A imagem é, portanto, estremeção, vibração.

2.2. A lembrança aparece duplicando a cada instante a percepção...

Se voltarmos à epígrafe, podemos nos questionar sobre o que ocorre quando aquele trabalho de tentativas, que se assemelha à busca do foco por meio do aparelho fotográfico, obtém sucesso? Será que teremos uma imagem do passado? Se a resposta for afirmativa, essa imagem pode ser comparada a uma imagem fotográfica? Para responder a essas questões é necessário, primeiramente, entendermos o conceito de memória segundo Bergson, e posteriormente identificar de que modo as lembranças se atualizam no presente, essa discussão nos levará, necessariamente, a relação entre percepção e lembrança, desse modo teremos subsídios para entender um outro sentido da noção de imagem em *Matéria e Memória*.

Uma das “regras” fundamentais do método bergsoniano consiste em colocar e resolver os problemas em função do tempo e não do espaço. (DELEUZE, 1999, p.31-2) Nesse sentido, o conceito de *duração* é o operador chave do filósofo, pois através dele, ou, através da submissão dos problemas às características da duração, será possível resolvê-los temporalmente. O primeiro ponto a ser destacado em relação à duração é que devemos notar que não se trata de uma sucessão de instantes no tempo, duração não são os sucessivos cortes, pelos quais, na maioria das vezes, damos inteligibilidade ao tempo.

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança (BERGSON, 2006, p. 47).

Duração, portanto, não é corte, mas continuidade, assim como há continuidade entre passado e presente, a despeito da diferença de natureza entre os dois termos. O passado dura, sobrevive ao presente que ele foi, e por isso rói o porvir, debruçando-se sobre ele. Mas como? A percepção do presente, que segundo o autor, obedece à “atenção à vida”, ou seja, à utilidade da vida prática, não pode existir sem a lembrança; é essa formulação que garante a continuidade entre passado e presente.

[...] na verdade o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância esta aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (BERGSON, 2006, 47).

Para formular algo dessa natureza, Bergson precisou supor a existência de um passado ontológico, que garante a existência dos diversos passados concretos, bem como da percepção do presente. Se recordarmos a epígrafe, ela dizia que “primeiro nos recolocamos no passado em geral”, esse passado em geral é justamente o passado ontológico que possibilita a conservação do passado em si mesmo, inteiro². A ideia de se recolocar no passado em geral é interpretada por Deleuze como um “salto ontológico”³, não estaríamos ainda numa dimensão psicológica, justamente porque esse salto ontológico significa antes de tudo despersonalização, saída do mundo da utilidade e da “atenção à vida”⁴.

A partir desse ponto temos maiores condições de situar de um modo mais adequado a epígrafe de nosso trabalho devolvendo-a ao fora-de-campo que a compreende. Logo após o trecho da epígrafe Bergson nos diz:

Mas nossa lembrança continua em estado virtual; dispomo-nos assim apenas a recebê-la adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela (lembrança) passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção (BERGSON, 1999, p. 156).

Essa *imagem-lembrança* (podemos dizer agora com maior clareza) que se adensa se forma e se colore tende a imitar a percepção e confundir com ela, embora tenham naturezas distintas; antes de mostrarmos essa diferença, devemos notar o novo sentido que a noção de imagem alcança nesse ponto do texto de Bergson. Ao sentido inicial que havíamos exposto acima segundo o qual a matéria é composta por imagens que agem e reagem, sintetizada na expressão Imagem-movimento, soma-se a noção de imagem-lembrança conforme mostramos, que após o “salto ontológico” pelo qual nos colocamos no passado, passa do estado virtual ao atual, em outras palavras, da ontologia à psicologia. Para os objetivos de nosso trabalho, devemos notar que nos aproximamos com essa

² Deleuze nota uma inspiração platônica de Bergson na tese da existência ontológica do passado; na teoria da reminiscência do filósofo grego há também a suposição de um passado puro Cf: Deleuze, Gilles. *Bergsonismo*, 46-7.

³ Um salto, ou seja, uma descontinuidade, mas que se produz na continuidade da duração, por isso Bergson diz que nos recolocamos no passado em geral. Recolocamo-nos porque já estamos nele, ou melhor, ele já está com nós, mesmo quando não temos consciência disso.

⁴ Uma experiência extrema de despersonalização seria segundo Bergson o sonho. Cf: *Matéria e Memória*, pg: 120-1.

passagem, ao âmbito do visível⁵ propriamente. A noção de imagem-lembrança aprofunda aquela definição da imagem-movimento, enquanto esta se refere de um modo mais imediato à maneira pela qual nos relacionamos com as coisas do mundo, aquela se refere às condições psicológicas dessa relação, dando especial relevo ao papel desempenhado pela memória.

O último ponto que devemos demonstrar é como esse passado em geral se torna uma imagem-lembrança, capaz inclusive de se confundir com a percepção. Trata-se primeiramente do reconhecimento de um passado específico, no interior desse passado em geral, reconhecimento que se diz uma “imagem” desse passado. Por isso no texto de Bergson proliferam as metáforas visuais, pois em geral, damos a esse reconhecimento o nome de imagem. O trabalho de reconhecimento, ou de *evocação de imagens*, não pode ser confundido com a *invocação às lembranças*⁶, denominado por Deleuze como um salto ontológico.

O momento decisivo de atualização da imagem-lembrança ocorre quando estamos situados no passado em geral, a partir daí ocorre o trabalho de evocação das imagens, resumido por Deleuze do seguinte modo:

Trata-se, em tudo isso, da adaptação do passado ao presente, da utilização do passado em função do presente - daquilo que Bergson chama de "atenção à vida". O primeiro momento assegura *um ponto de encontro do passado com o presente*: literalmente, o passado dirige-se ao presente para encontrar um ponto de contato (ou de contração) com ele. O segundo momento *assegura uma transposição, uma tradução, uma expansão do passado no presente*: as imagens-lembranças restituem no presente as distinções do passado, pelo menos as que são úteis. O terceiro momento, a atitude dinâmica do corpo, *assegura a harmonia dos dois momentos precedentes*, corrigindo um pelo outro e levando-os ao seu termo (DELEUZE, 1999, p. 56).

A imagem do passado se atualiza, ou se fixa, portanto, no exato momento em que é escolhida para servir ao presente, ou seja, quando se forma a percepção do presente. O esquema mental que garante a possibilidade desse trabalho de evocação das imagens é segundo Bergson:

[...] em estado aberto, o que a imagem é em estado fechado. Apresenta

⁵ Denominamos visível o universo das condições de possibilidade da visão; queremos com esse termo, enfatizar a diferença da noção de imagem-lembrança em relação àquela de imagem-movimento, que embora garanta a existência da imagem-lembrança ainda não se constituiu como algo visível; além disso visível não pode ser confundido com visual, este último termo se refere de modo mais imediato às imagens visuais, que sustentam-se por meio de um suporte material como a fotografia, a pintura, entre outras. Para uma definição minuciosa desses termos, Cf. *Aumont, Jaques. A imagem. Campinas, SP: Papirus, 1993.*

⁶ Cf. Deleuze, Bergsonismo. Pg: 44-5

em termos de *devir*, dinamicamente, o que as imagens nos dão como já feito, em estado estático. Presente e atuante no trabalho de evocação das imagens, ele se dissipa e desaparece por trás das imagens depois que estas foram evocadas, tendo cumprido seu papel. A imagem de contorno fixos desenha o que foi (BERGSON, 1999, p. 146).

Essa citação nos parece essencial para se compreender o argumento de Bergson, pois além de sintetizar o processo de atualização da lembrança em imagem, que poderíamos dizer que se trata de um “passado reencontrado” à maneira de Proust, explícita o motivo pelo qual temos dificuldade de entender esse mecanismo de evocação; essa dificuldade decorre do fato de que, quando reencontramos a “imagem do passado” sua potência de servir ao presente, além de confundi-la com a percepção desse presente, como que recalca o trabalho pelo qual se chegou a essa imagem, assim como a fruição de uma bela pintura, esconde muitas vezes, o trabalho do pintor.

A “atenção à vida”, portanto, que muitas vezes se confunde com nossa vida utilitária é que possibilita que recalquemos o trabalho de evocação de imagens, através de uma imagem-lembrança fixa, utilizável. Como nos mostra Deleuze:

O inconsciente psicológico representa o movimento da lembrança em vias de atualizar-se: então, assim como os possíveis leibnizianos, as lembranças tendem a se encarnar, fazem pressão para serem recebidas - de modo que é preciso todo um recalque saído do presente e da "atenção à vida" para rechaçar aquelas que são inúteis ou perigosas (DELEUZE, 1999, p. 56).

Em um mundo em grande parte subsumido no utilitarismo, essas imagens inúteis são imagens perigosas, pois podem ter uma dimensão desestabilizadora ou negativa; a discussão sobre a memória estabelecida por Bergson fornece condições de se pensar uma *política das imagens-lembranças* para o nosso tempo, política essa que certamente não se confunde com um dever de memória conservador, mas algo como uma evocação de *imagens-testemunhos*, testemunhos não só do presente que elas foram, mas de outros presentes que elas ainda podem ser; essas imagens, se assim podemos dizer, seriam antes desestabilizadoras do que fixas, prolongariam o trabalho de evocação, sobrevivendo à imagem fixada. Os contornos dessa possível política o próprio Bergson nos anuncia:

[...] é de fato em função de imagens reais ou possíveis que se define o esquema mental, tal como o concebemos em todo este estudo. Consiste numa *expectativa de imagens*, numa atitude intelectual destinada ora a preparar a chegada de uma certa imagem precisa,

como no caso da memória, *ora organizar um jogo mais ou menos prolongado entre as imagens capazes de vir a nela se inserir, como no caso da imaginação-criadora* (BERGSON, 1999, grifo do original).

3 . Paul Ricoeur e a imaginação.

O objetivo do livro de Paul Ricoeur intitulado *A Memória, a história o esquecimento* poderia ser resumido da seguinte maneira: trata-se de afirmar o caráter epistêmico-veritativo da memória, contra aqueles que lhe opõem, no mínimo, uma desconfiança. Para tanto, o filósofo francês esboça uma fenomenologia da memória pautada por uma tradição filosófica que extrapola em muito a fenomenologia. A obra de Bergson, sobretudo *Matéria e Memória* é mobilizada por Ricoeur nos momentos-chaves de seu argumento. Poderíamos dizer que os próprios questionamentos enfrentados por Bergson (é o caso da relação entre lembrança e imagem que estamos tratando) são retomados por Ricoeur no sentido de fundamentar suas teses.

O primeiro capítulo de sua fenomenologia da memória é intitulado “memória e imaginação”; o ponto decisivo desse capítulo é a última parte “lembrança e imagem”. Para os nossos objetivos concentraremos a análise do livro sobre essa parte e a partir dessa análise saltaremos para o terceiro capítulo da parte dedicada à historiografia, intitulada *A representação Historiadora*, no qual Ricoeur retoma a questão da imagem, mas tendo como referência a historiografia. A partir dessa análise poderemos considerar de um modo crítico o tratamento de fenômenos históricos “limites” (sobretudo a *Shoa*) pelas imagens artísticas.

3.1. Com o título ‘A lembrança e a imagem’, atingimos o ponto crítico de toda a fenomenologia da memória

As palavras acima que iniciam o capítulo *Memória e Imaginação* dão o tom da importância atribuída por Paul Ricoeur ao problema da relação entre lembrança e imagem, além de sugerir a dificuldade que o filósofo deve enfrentar a partir desse ponto. De fato essa relação oferece uma dificuldade imediata que reside na quase impossibilidade de delimitar alguns termos imprescindíveis como os próprios conceitos de imagem, lembrança, além dos correlatos como memória, imaginação, fantasia, entre outros; Ricoeur inicia a discussão pontuando o que há em comum e diverso entre a imaginação e a memória:

Certamente, dissemos e repetimos que a imaginação e a memória tinham como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro a posição de um real anterior (RICOEUR,

A afirmação do caráter veritativo da memória está diretamente relacionada com essa “posição de um real anterior” sobre o qual a memória se refere quando presentificada; como Paul Ricoeur insiste ao longo de todo livro a memória é do passado, ou seja, a referencialidade ao passado garante a uma determinada lembrança sua fidelidade. Embora a questão do “real anterior” como traço diferencial da memória seja retomada de Aristóteles⁷ nos parece ser em *Matéria e Memória* que Paul Ricoeur encontrará a formulação mais decisiva para comprovar aquele argumento, isso porque, além de Bergson formular a ideia segundo a qual nos situaríamos primeiramente no passado em geral para acessar uma lembrança (nessa concepção já está marcada a noção de que a lembrança é do passado), o autor de *Matéria e Memória* desenvolve um argumento para distinguir a lembrança da imaginação.

A centralidade de Bergson para o argumento de Ricoeur fica explícita nesse capítulo quando o autor retomando algumas distinções conceituais empreendida por Husserl em relação aos termos imagem, fantasia, lembrança, alcança um verdadeiro “imbrólio”, que tentará ser desenredado a partir da tese de Bergson da passagem da memória pura à imagem-lembrança; não voltaremos a esse ponto já tratado na primeira parte do trabalho devemos, porém, situar de forma mais precisa a diferença entre memória e imaginação; Bergson diz:

[...] uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado menos que tenha sido de fato no passado que eu tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz. (BERGSON, 1999, p. 158)

É justamente nessa questão que se baseia o argumento de Ricoeur; segundo o autor:

Ao inverso da função *irrealizante* que culmina na ficção exilada no que está fora do texto da realidade inteira, é a função *visualizante*, sua maneira de dar a ver, que é exaltada aqui. (RICOEUR, 2007, p. 68)

Poderíamos dizer que há nesse caso uma dupla forma de apresentação da imagem, que tende ora para uma função *visualizante* (com o perdão da tautologia) uma vez que dá a ver uma lembrança pura, quando esta se atualiza; ora para uma função *irrealizante* quando a imagem se “exila” do real, seja ele passado, presente ou futuro, e produz um livre jogo da faculdade

⁷ Cf. Ricoeur. Opcit 34-5;

imaginativa. É essa última função da imagem, sobretudo quando ocorre de modo exacerbado, que “assombra” o caráter veritativo da memória, pois em muitos casos não é possível distinguir de forma clara os contornos das duas funções. Nesse sentido, Paul RICOEUR estabelece em paralelo ao movimento bergsoniano da passagem da lembrança pura à imagem-lembrança, um outro movimento que consiste na passagem da ficção à alucinação; enquanto o primeiro movimento é determinado pela função visualizante o segundo é determinado pela função irrealizante ou imagificante.

Para entender essa distinção será preciso compreender a natureza da “cilada do imaginário”, que produziria uma “memória alucinada”. A noção de cilada do imaginário é discutida a partir da grande obra de juventude de Sartre *O Imaginário*, notemos de passagem que esse livro tem claramente ecos bergsonianos que justificam, num certo sentido, sua retomada por Paul Ricoeur. De acordo com Sartre:

[...] a tese da consciência imagificante é radicalmente diferente da tese de uma consciência realizante. Vale dizer que o tempo de existência do objeto em imagem, enquanto está em imagem, difere em natureza, do tipo de existência do objeto apreendido como real... Esse nada essencial do objeto em imagem basta para diferenciá-lo dos objetos da percepção. (SARTRE, 1996, p. 235)

O nada essencial do objeto apreendido como imagem é a ausência do objeto ao qual ele se refere. A distinção estabelecida por Sartre, portanto, é primeiramente ontológica, mas à essa distinção ontológica soma-se uma explicação psicológica que será propriamente aquela “cilada do imaginário” a que Paul Ricoeur se referia. A cilada do imaginário seria uma sedução alucinatória do imaginário, ou seja, o argumento de Sartre desloca-se para âmbito do desejo.

O ato de imaginação - diz Sartre - é um ato mágico. È um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que estamos pensando, a coisa que desejamos, de modo a podermos tomar posse delas (SARTRE, 1996, p. 236).

Teria como função, portanto, anular a ausência e a distância, além disso, e, sobretudo, encenar a satisfação pela “posse”. O que interessa a Ricoeur é mostrar, através de Sartre, como a sedução do imaginário pode transformar-se em patologia da imaginação:

[...] Esta é centrada na alucinação e em sua marca distintiva, a obsessão, ou seja, ‘aquela espécie de vertigem suscitada em particular pela fuga diante de uma proibição’. Todo esforço para ‘não pensar mais naquilo’ transforma-se espontaneamente em ‘pensamento

obsessivo' (RICOEUR. 2007, p. 69).

Nesse sentido, quando a possibilidade de encenar a satisfação (anular a ausência) é barrada seja por repressão exterior ou recalque interior (obrigação de esquecer) pode haver como consequência um imaginário obsessivo, que se sobreporia a uma “memória saudável”. É nisso que consiste a cilada do imaginário no nosso entendimento, ou seja, um enrijecimento da imaginação em detrimento da memória. Acreditamos que essa cilada “assombra” a memória nas palavras de Paul Ricoeur por que a imaginação, essa faculdade de produzir imagens, possui uma potência irrefutável, comprovada seja pelos sonhos, ou pelas obras de arte; já a memória, segundo a distinção bergsoniana, não produz necessariamente imagens, mas se apoia nelas, se realiza no presente através delas, entretanto, isso não ocorre a todo instante, pois o reconhecimento, bem como a atualização da lembrança em imagem, não possui qualquer garantia, enquanto que o imaginário garante, pois é da sua natureza, a produção de imagens.

Essa discussão é fundamental para o desenvolvimento de seu livro que tem como horizonte o conceito de perdão, considerado à luz dos eventos traumáticos do século XX, sobretudo, a Shoah, que impõem dificuldades à necessária elaboração do passado. Segundo Ricoeur:

a obsessão é para a memória coletiva aquilo que a alucinação é para a memória privada uma modalidade patológica da incrustação do passado no seio do presente, cujo par é a inocente memória hábito que, ela também, habita o presente, mas para animá-lo diz Bergson, não para obsedá-lo, ou seja, atormentá-lo (RICOEUR, 2007, p. 70).

Não discutiremos ainda a tarefa de elaboração do passado; tentaremos mostrar agora, uma outra face, da noção de imagem utilizada por Ricoeur; esta face, voltada agora para a historiografia, deixará ainda mais evidente o motivo pelo qual a imagem é, num certo sentido, um “assombro” para a memória e a história, segundo o argumento do filósofo.

3.2. A narrativa dá a entender e a ver

A dificuldade que o imaginário oferece à memória retorna às preocupações de Ricoeur na segunda parte do livro, cujo conteúdo principal é a historiografia. Nesse caso, o filósofo quer demonstrar a dialética entre legibilidade e visibilidade que subjaz às narrativas historiográficas. A alternância entre narrar e descrever, nos textos historiográficos, opera justamente por meio da dialética entre legibilidade e visualidade. Com efeito, a visualidade desses textos é alcançada por meio de uma técnica discursiva, por meio de uma retórica, cujas figuras, como Aristóteles mostrava,

possuíam a virtude de “colocar sobre os olhos”. Segundo Ricoeur:

Esse poder da figura de colocar sob os olhos deve ser ligado a um poder mais fundamental que define o projeto retórico considerado em toda a sua abrangência, a saber, a ‘faculdade de descobrir especulativamente o que, em cada caso, pode ser próprio para persuadir’(RICOEUR, 2007, p. 277).

Haveria, portanto, uma relação intrínseca entre imagem e persuasão. É por meio dessa constatação que Ricoeur desenvolve seu argumento em torno dos prestígios da imagem, para isso, o autor toma como fonte de análise o ‘*projet de l’histoire de Louis XIV*’ escrito pelo historiador de corte Pellisson-Fontanier no século XVII. Segundo essa espécie de tratado sobre como escrever a história do rei, o escritor deveria “pintar mais do que contar”, ou seja, colocar sobre os olhos do leitor a glória do Rei. Nesse sentido, a técnica⁸ consiste em persuadir o leitor a elogiar o Rei, e não o contrário, ou seja, fazer o leitor perceber o elogio do escritor. Como diz Ricoeur:

Não cabe ao escritor dizer a grandeza e a glória: cabe ao leitor, sob a hábil condução da narrativa. Devem também ser contados entre os recursos narrativos assim mobilizados em vista do efeito de louvor o enquadramento do campo de forças, a abreviação da narrativa das façanhas, a *brevitas*, cara a Tácito, fazendo às vezes de lítotes, a pintura dos atores e das cenas, e todos os simulacros de presença suscetíveis de suscitar o prazer de leitura (RICOEUR, 2007, p. 280)

Outra manifestação dessa dialética entre ler e ver, com vistas ao louvor, pode ser encontrada no retrato do Rei em medalhas, entretanto, a dialética é invertida, pois deve-se, a partir das medalhas, poder ler o visível, enquanto que nas histórias deve-se poder ver o legível. Cria-se assim uma relação em que um modo de representação encontra “seu modo mais específico, mais peculiar, no campo do outro”. Segundo Ricoeur a medalha seria a forma mais notável de representação icônica do Rei pois:

Diferentemente da iluminura que ilustra um texto, ou até da tapeçaria que quase sempre representa apenas um instante de história, a medalha é um retrato que, como a hipotipose, oferece um resumo em forma de quadro (RICOEUR, 2007, p. 281).

Além disso:

⁸ A figura de linguagem mais funcional nesse sentido é a *hipotipose*, que consiste em descrever de modo vivo e intenso um objeto ou cena.

A medalha, assim como a moeda, pode ser mostrada, tocada, trocada. Mas, sobretudo, graças à dureza e à durabilidade do metal, fundamenta uma permanência de memória, ao transformar o brilho passageiro da façanha em glória perpétua (RICOEUR, 2007, p. 281).

Com esses exemplos fica clara a relação entre imagem e persuasão, ou mais precisamente, entre imaginação (enquanto faculdade de produzir imagens) e poder. O imaginário do poder consiste em produzir imagens que justifiquem a sua legitimidade. A essas imagens Paul Ricoeur atribuí o adjetivo de “prestigiosas” uma vez que instituem em sua inscrição material mesma, e através de sua circulação, o prestígio do Rei, por força de sua capacidade de dar a ver esse prestígio; a visão, portanto, opera como o instrumento mais fidedigno de comprovação. No argumento do filósofo a imaginação oferece problemas tanto à memória como à história, pois, como vimos anteriormente, ela pode enfraquecer o caráter veritativo da memória quando opera sobre um modo “patológico”, ou seja, quando transforma-se em alucinação; de modo análogo, as “imagens prestigiosas” que funcionam como louvação e justificação do poder, podem corroer o caráter veritativo da historiografia, uma vez que a isenção, como profissão de fé do historiador diante dos fatos, pode ser subsumida no elogio, ou no seu oposto simétrico, a reprovação total. Com efeito, o imaginário do poder ao longo dos regimes totalitários do século XX não cessou de produzir uma infinidade de imagens de autojustificação que poderíamos denominar alucinadas, caso não pertencessem a uma engenharia do sensível hiper-racionalizada posta em prática por uma série de artistas tão talentosos quanto cínicos⁹. De todo modo, tanto o elogio instituído pela visualidade das imagens, quanto à reprovação irrefletida, instituído pela proibição de ver, ou seja, de imaginar, contribui para envolver o poder e as tiranias numa aura mística, religiosa mesmo, não servem, portanto, há um posicionamento crítico desmistificador em relação a eles.

A questão da imagem e do imaginário é nesse sentido crucial para discutirmos a difícil tarefa de elaboração do passado. A arte, portanto, não pode deixar de ser seriamente levada em consideração nesse assunto, uma vez que essa máquina de produzir imagens pode atuar de diversas formas, nem sempre positivas, mas, do mesmo modo nem sempre negativas. Às imagens só poderia ser atribuída a ingrata tarefa de produzir odes ao poder? Não haveria imagens capazes de serem críticas, de produzirem cesuras no imaginário do poder, que não cessa de sobreviver, mesmo sobre formas recalcadas como na reprovação total que reivindica o indizível e o invisível, sob supostos

⁹ A referência incontornável é Leni Riefenstahl. Para uma análise da estética fascista Cf: Sontag, Susan. Fascinante Fascismo. In: Sob o signo de Saturno. Porto Alegre: LePM Editores, 1986.

argumentos humanistas? Não haveria ainda imagens que, ao estabelecimento do território do poder por meio do elogio, opusessem uma constante desterritorialização?

Deixaremos essas respostas em aberto; para respondê-las teríamos que realizar outro trabalho. Todavia acreditamos ser possível discutir todos esses problemas a partir dos conceitos discutidos ao longo desse texto. Uma compreensão mais profunda de termos como imagem-movimento, imagem-lembrança, imaginação e memória, pode ser o fundamento para se pensar criticamente a tarefa de elaboração do passado, sobretudo quando essa elaboração tem como ponto de apoio as imagens da arte. Como vivemos numa *expectativa de imagens*, sejam elas da memória ou da imaginação, como disse Bergson, conhecer seus mecanismos é tarefa imprescindível.

Referências:

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

_____. *Memória e vida*; textos escolhidos por Gilles Deleuze; Tradução: Carla Berliner - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Ed 34, 1999.

_____. *Les cours de Gilles Deleuze*. Disponível em www.webdeleuze.com . Acessado em 10.02.2012

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. –Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2007.

SONTAG, Susan. “Fascinante Fascismo” in *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: LePM Editores, 1986.

Image and Memory - Henri Bergson and Paul Ricoeur

Abstract: This text presents an investigation about the concept of image in your multiplicity of meanings, be can a reading key that is essential to understand at the same time: the relation between bergson philosophie of memory and the approach about the memory and imagination in the text *Memory, History, Forgetting* by Paul Ricoeur. And enables a theoretical fundamentation for the approach's about your elaboration of past into the works of art. The first part of the text is devoted to an interpretation of the senses performed by Henry Bergson about the image concept in your essay *Matter and Memory*. After we analyse an moment decisive in the phenomenology about the memory understaken for Paul Ricouer.

Keywords: Image; Memory; Imagination.

Data de registro: 30/06/2012

Data de aceite: 05/09/2012