

Da memória ao cinema: trajetória de imagens-movimento

Profa. Ms.Márcia Reis
 Doutoranda em Literatura Comparada
 PG Letras-Universidade Federal Fluminense

Resumo: Partindo da relação entre o mecanismo da memória, da percepção, e o advento da arte cinematográfica, especialmente com base na reflexão desenvolvida por Henri Bergson, propõe-se uma leitura do filme *Casa Vazia*. Destacam-se aspectos constitutivos da memória que foram não só assimilados, mas também tematizados pelo discurso cinematográfico.

Palavras-chave: imagens; memória; cinema

From memory to the cinema: trajectory of moving images

Abstract: Having the relationship between memory, perception and the cinema as our starting point, specially based on Bergson studies on memory, the present article analyses the Korean movie *3-Iron*. We give emphasizes to elements that not only make part of memory mechanism but are also the basis of cinematographic discourse.

Keywords: images; memory; cinema

Imagens: percepção e visão

Com o advento das chamadas “máquinas de visão”, expressão de Paul Virilio (1994, p.85), inaugura-se uma nova forma de conceber a relação entre o olhar, a visão e o conhecimento. O olhar humano passa a ser *visto* como deficitário, impreciso, tanto por condições fisiológicas que lhe são inerentes, quanto por condições subjetivas.

As máquinas de visão, inicialmente o telescópio e o microscópio, permitiriam, segundo seus entusiastas, a correção do olhar. Quem sabe, assim, poderia ser desconstruída a oposição definitiva que Platão estabeleceria entre o visível e o inteligível? Permitiram, efetivamente, a redução da diversidade do visível pela síntese do

pensamento, que procurou unificá-la, e a legitimação de teorias e filosofias concernentes à imagem e à relação entre a visão e o conhecimento.

Longe, no entanto, de responder ou esgotar a clássica questão, essa ilusão da *visão correta-corrigida* (CHAUI, *Apud*: NOVAES, 1996, p.56) abriu espaço para reflexões que se intensificaram e que parecem ter atingido seu clímax com o advento de tecnologias ligadas ao campo visual, cada vez mais avançadas e difundidas.

A reflexão sobre a visão e, por conseqüência, sobre a imagem, se insere hoje no contexto do próprio questionamento da História. Vivemos realmente a era da cópia, ou, em expressão brilhantemente cunhada por Walter Benjamin, *a era da reprodutibilidade técnica*, instituída a partir da invenção da máquina fotográfica. A partir de seu advento, a *visão parecia* ter se aproximado cada vez mais da realidade.

Da memória ao cinema: trajetória de imagens-movimento

No Livro X *d'A República* de Platão (2005), destinado à crítica à poesia, inaugura-se a questão que perpassará toda a discussão sobre o estatuto da Arte desde a Antigüidade até a contemporaneidade: a arte como imitação. Embora vista sob diferentes ângulos, ela é, ainda, um dos principais eixos da reflexão e em seu bojo a temática da imagem já se fazia latente.

No Livro VI, inicia-se a discussão sobre a relação entre o visível e o inteligível. A visão é descrita como o mais complexo dos sentidos. Assim como ouvir pressupõe ser ouvido, ver pressupõe ser visto. Mobilizam-se elementos que se farão presentes na análise bergsoniana da relação entre corpo e espírito e se desdobram no pensamento contemporâneo sobre o próprio estatuto da imagem, focalizados mais detidamente em textos como *O que vemos, o que nos olha*, de Didi-Huberman (1998): como a inevitável reversibilidade entre sujeito e objeto, que se estabelece a partir da faculdade da visão.

Mas, o que hoje nos parece óbvio, em Platão surpreende. Para ver e, conseqüentemente, ser visto, é necessário um terceiro elemento: a luz. Esta é, na verdade, o dado principal da alegoria da caverna e será a metáfora fundadora da análise ocidental do conhecimento. A ausência de luz - as trevas - é sinônimo de ignorância. A falsa luz, a fogueira que intervém na visão dos prisioneiros a partir da caverna, lhes permite um falso conhecimento. O excesso de luz, por outro lado, leva à cegueira. Em Platão, o mundo visível se compõe de aparências, o real constituindo o inteligível, o

mundo das idéias. É essa a base da crítica à Arte, e, mais precisamente, à poesia, meras criadoras de imagens. Ao analisar a relação entre o visível e o inteligível, Platão estabelece uma diferença de graus de verdade entre a imagem e o original; entre a opinião e a idéia.

Com o Renascimento, como destaca Marilena Chaui (*Op.cit.*), se estabelece uma nova relação entre conhecimento e visão. O olhar precisa ser corrigido, intermediado pelas “máquinas de visão”. O surgimento dessas, em especial do telescópio, permitiria maior acuidade ao ato de ver: “O telescópio tem a intrigante propriedade de fazer ver o que não existe (porque o olho nu não vê) e de deixar de ver o que existe (porque o olho nu vê) (*Idem, ibidem*, p. 55). isto é, modifica distâncias, luminosidades, movimentos, grandezas.” As imagens obtidas pelo olho humano, desde que corrigido(as) pelos objetos tecnológicos, resultando no ato de conhecer.¹

Se para a Antigüidade o que existe entre o visível e o inteligível, a imagem e o real é apenas uma diferença de grau, para o Renascimento, as imagens do mundo só podem ser adequadamente apreendidas se a visão humana for submetida às recém-criadas “máquinas de visão”, em Bergson (1990), a imagem adquire um novo estatuto. Em sua obra seminal *Matéria e Memória*, escrita no fim do século XIX, se ultrapassam relações antitéticas e excludentes entre sujeito e objeto, interioridade e exterioridade e se estabelece uma relação em que se aproximam matéria e memória, corpo e espírito.² Sua proposição talvez mais radical é a definição tanto do universo quanto de nosso corpo como (um conjunto de) imagens, estas adquirindo, assim, um novo estatuto. A matéria é considerada antes, ou independentemente, da dissociação que tanto o idealismo quanto o realismo operaram entre o ser e o mundo, a essência e a aparência.

Sua obra tornou-se indispensável à reflexão sobre a imagem, a memória, e, especialmente, sobre o tempo, ou sua forma de experimentação pelo homem, pois foi a primeira, modernamente, a elaborar uma teoria do funcionamento da memória, tornando-se uma das principais referências para o estudo de textos literários que tematizam ou se relacionam à recordação, como *Em Busca do Tempo Perdido* (1991), de Marcel Proust, assim como daquela que foi considerada a arte da Modernidade por excelência: o discurso cinematográfico.

Bergson examina a memória sob o ângulo da filosofia, buscando, a partir da descrição de seus mecanismos de funcionamento, perscrutar a função que desempenha nas relações entre o espírito e o corpo. Primeiramente, promove a desarticulação de alguns mitos que envolviam o tema. Aquele que diz ser o cérebro um reservatório onde se

armazenariam as lembranças e a memória simplesmente uma de suas funções é o primeiro a ser desconstruído. Como destaca, estudos científicos comprovaram que indivíduos vítimas de determinadas lesões cerebrais não foram afetados em sua capacidade mnêmica. O equívoco no qual teriam incorrido muitos estudiosos, segundo Bergson, teria seu fundamento na ausência de uma distinção precisa entre a memória-hábito e a memória-pura ou espontânea.

A memória-hábito depositaria no corpo uma série de mecanismos montados com reações automatizadas para responder a estímulos externos. Essa memória, voltada para a ação prática, se concentraria no presente, não evocaria, não faria retornar as imagens-lembranças. A memória espontânea, ao contrário, registraria sob a forma de imagens-lembranças todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana, atribuindo a cada um o seu lugar. Tendo seu foco no passado, ela não o repete simplesmente; traz de volta a imagem-lembrança do acontecimento, *imagina*, transforma em imagem em movimento o passado. Ambos os tipos de memória, entretanto, de certa forma o recuperariam através do reconhecimento-movimento progressivo pelo qual passado e presente entram em contato. No caso da memória espontânea, haveria “uma tensão da consciência” (BERGSON, 1990, p.195) que partiria em busca das lembranças-puras para materializá-las progressivamente na percepção presente, constituindo um reconhecimento ativo.

Os termos percepção e lembrança são fundamentais na análise bergsoniana, que estabelece entre ambas uma diferença de natureza, não de grau, como advogavam as teorias dominantes da época, que viam a lembrança como uma percepção enfraquecida - lembremos aqui de Platão que estabelecia também apenas uma diferença de grau entre a imagem e o real. Mais importante para nossa análise, entretanto, é a forma como se atualizaria a própria percepção: em Bergson, entre a imagem que é meu corpo e o conjunto de imagens que constitui o universo, a relação tradicionalmente estabelecida entre interioridade e exterioridade é subvertida:

Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto de imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens (BERGSON, 1990, p.16).

Ao propor o corpo não só como matéria, mas uma imagem entre imagens, Bergson não só altera fundamentalmente a função perceptiva – a percepção está na relação entre

corpo e objetos – como também instaura uma nova ordem entre matéria e memória, ou corpo e espírito.

O binômio presente e passado é fundamental para distinguir-se entre percepção e lembrança. O presente seria composto por sensações e movimentos. É o presente aquilo que realmente importa ao homem, impelindo-o à ação e ocupando uma duração situada, simultaneamente, aquém e além de si mesmo:

Quando pensamos o presente como devendo ser, ele ainda não é; quando o pensamos como existindo, ele já passou. Se, ao contrário, você considerar o presente concreto e realmente vivido pela consciência, pode-se afirmar que esse presente consiste em grande parte no passado imediato [...] A sua percepção, por mais instantânea, consiste, portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção é já memória. *Nós só percebemos, praticamente, o passado*, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro (BERGSON, 1990, p.123. Grifo do autor).

A ligação entre presente e passado, a que se referem, respectivamente, a percepção e a lembrança confirmaria a diferença de natureza entre ambas. O passado é o tempo decorrido. O presente, aquele que avança para o futuro, mas que, ao ser percebido, se transforma em passado imediato, enfatizando-se, assim, o devir temporal.

A relação entre corpo e espírito a partir do par percepção e lembrança, presente e passado, é, antes de tudo, funcional: o corpo busca no espírito a referência que lhe permitirá a ação necessária à vida. Tal relação estaria justamente na interseção entre os objetos que se estendem (escalonados) espacialmente e os estados/lembranças estendidos (desenvolvidos) temporalmente. Tal interseção seria o ponto dado à nossa consciência.

Além de romper dualismos clássicos, um dos elementos mais importantes na teoria bergsoniana é a definição da memória-pura como a conservação inteira do passado, enquanto virtualidade, representando um número maior de escolhas possíveis, enfim, a liberdade. Ao definir o corpo como um centro de indeterminação, solicitado por uma percepção presente, mas cuja ação depende da memória, Bergson inaugura a possibilidade de hesitar e... *diferir*.

Bergson afirma que o passado é conservado por inteiro, mas enfatiza seu aspecto seletivo quando se refere à atualização das imagens - lembranças ante uma percepção com vistas à ação de nosso corpo. Os estudos psicanalíticos de Freud, revistos e ampliados por Lacan, estabeleceram o papel determinante do jogo lembrança/esquecimento para a memória, haja vista a função seletiva que desempenharia quando da fixação das imagens. Bergson, entretanto, refere-se à conservação inteira de imagens imediatamente perfeitas.³

A tese de Bergson é, ainda hoje, determinante para a compreensão de um novo regime de percepção, estabelecido em fins do século XIX, que se insere no contexto das alterações econômico-sociais ocorridas no período, com a industrialização, o crescimento das metrópoles e o conseqüente surgimento do que se passou a denominar a *massa* e sua cultura.

A Modernidade trouxe a consciência da efemeridade do instante. À medida que se acirrou a consciência do fluir inexorável do tempo, pela mudança e movimento constantes, percebeu-se, também, que o instante só pode ser vivido como sensação, experiência dos sentidos, sua percepção consciente, ou cognição, só ocorrendo *a posteriori*, como já destacara o próprio Bergson. Sua tese acentuara o devir temporal que se traduziria na duração (*durée*), espécie de fluxo que prevaleceria sobre o instante.

Em “Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade”, Leo Charney (2004) aborda a relação entre essa consciência da efemeridade e a arte cinematográfica. Retomando as reflexões desenvolvidas por Benjamin, Heidegger e Epstein, assinala o caráter fragmentário dessa “nova temporalidade”, fundada (e que aflora) com as transformações ocorridas na ordem econômica e social a partir da segunda metade do século XIX. Consciência do tempo como fragmentação e descontinuidade, características que serão mobilizadas pela literatura moderna e constituem a base do cinema. A assimilação pela linguagem ficcional, literária ou cinematográfica, de mecanismos psicológicos, como o *stream of consciousness* (o fluxo de pensamento), traduzirá, também, essa nova forma de perceber a temporalidade. O sentido, muitas vezes o sem-sentido, resultante e resultando da montagem, da justaposição de imagens, fragmentos.

Como destaca Charney (*Id. ibid.*), buscando fugir à concepção cronológica tradicional de passado, presente e futuro, Benjamin introduziu as categorias de *Então* e *Agora* para referir-se à forma peculiar de experimentação do tempo a partir da Modernidade. É importante assinalar que, ao optar por advérbios, categoria de ordem lingüística, o teórico enfatiza o aspecto discursivo da experiência humana: a relação que se estabelece é

visual (imagem), mas também verbal (fala, discurso). O ato de pensar em Benjamin, pensamentos em movimento/pensamentos em repouso, assemelha-se à forma como é descrito o pensamento por William James⁴, que ressalta sua estrutura lingüística e acentua o seu caráter dinâmico e transitivo.

Além das categorias de *Então* e *Agora*, Benjamin estabelece uma terceira: o *Agora da Reconhecibilidade*. Este constituiria o momento em que a imagem (*Então*) se ilumina, ou seja, o reconhecimento da sensação vivida pela consciência, que, no entanto, é impossível de ocorrer concomitantemente à sua experimentação. Benjamin definiu a percepção desse instante fugaz e efêmero como *choque*. Este representaria a desintegração da *aura*, que até a Modernidade teria caracterizado a relação homem/obra de arte.

Também Epstein (*Id. ibid.*), teórico e cineasta, identificou as categorias de movimento e mudança como características da experiência moderna concretizada pelo cinema. Ao estabelecer a “fotogenia”, como elemento constitutivo por excelência do cinema, Epstein assinalou a fragmentariedade e a fugacidade e do instante. O foco do discurso cinematográfico não estaria na narrativa de uma história, mas sim nas imagens responsáveis por despertar sensações fortes (o *choque* benjaminiano) que, entretanto, logo se esvaecem. O cinema constituindo-se em movimento e mudança, mobilizando, simultaneamente, espaço e tempo.

Charney também retoma as considerações de Heidegger sobre o cinema e embora associe o momento de êxtase referido por este “às teorias clássicas do sublime” (*Id. ibid.*p.322), parece-nos possível aproximar tanto o choque benjaminiano, como a fotogenia proposta por Epstein, da teoria do sublime de Lyotard.⁵ Para este, o sublime não representa a experiência agradável e distante (aurática) produzida pelo sentimento apaziguador do belo. Antes, o sublime constitui um agora, uma sensação de tempo imediatamente inapreensível pela consciência. Como destaca, o sublime implica um sentimento de privação e indeterminação, que, embora ocorra no presente, aponta para o futuro. O sublime moderno não remete à elevação, mas sim à intensificação de uma sensação no tempo, constituindo, portanto, uma questão temporal. Ora, intensidade é premissa da experimentação do instante que integra tanto o *choque* quanto a *fotogenia*, elemento(s) específico(s) do cinema. A consciência do movimento e da mudança está intimamente ligada à nova concepção do sublime.

A categoria do instante, como proposta por teóricos como Benjamin e Epstein, aponta para a possibilidade de se fixar um momento de sensação, mas, de modo algum,

postula a detenção do devir temporal, pois pressupõe também movimento e mudança. Se Bergson acentuou a questão da duração interior como forma de experimentação do tempo, e ressaltou a impossibilidade de cognição imediata do presente, a concepção da experiência sensorial (*Id.ibid.* p.324) como um *tranco de atenção*, uma forte intensidade e seu imediato esvaecimento, somente apreendida *a posteriori*, não constitui oposição à *durée* bergsoniana. O instante representa, primordialmente, um paradoxo da Modernidade, traduzido em uma antítese: fugaz concentração ou momentânea fixidez temporal.

Suplementares, embora com foco distinto, são as reflexões sobre a arte, e mais especificamente o cinema, desenvolvidas por Benjamin em um texto seminal para a investigação das relações entre a ordem econômico-social iniciada com a industrialização e a nova arte (BENJAMIN, 1994). Para o teórico, o advento da fotografia foi a base para o estabelecimento de uma nova ordem de relações entre a arte, sua produção, reprodução e recepção que poderia ser definida como *a era da reprodutibilidade técnica*. Como destaca, reproduzir uma obra de arte, ou melhor, copiá-la, sempre foi possível. Entretanto, a fotografia viabilizou a reprodução infinita das imagens, rompendo a unicidade que até então seria a marca distintiva da obra de arte. Mais do que deixar de ser única, a obra de arte será também ameaçada em sua autenticidade, que constitui seu *aqui e agora*, sua historicidade, aquilo que a insere em uma tradição e funda sua significação. A reprodutibilidade técnica a trouxe para mais perto do homem, destituindo-a de sua aura, concebida como junção de unicidade e distância que a caracterizaria até então. O conceito de aura mobiliza uma noção de espaçamento (distância), que será subvertida pela aproximação operada com o surgimento de aparatos tecnológicos de visão. A função da arte, antes pautada no valor de culto, rito, implicando o distanciamento e sua pouca visibilidade, se transfere para a (necessidade de) exposição. Com o advento das técnicas de reprodução, seu sentido se refuncionaliza: quanto maior seu alcance e, simultaneamente, sua proximidade, mais perto de cumprir aquilo a que se destina.

Segundo Benjamin, o cinema é a forma por excelência que atualizou as transformações ocorridas na ordem perceptiva gerada pela modernidade. A necessidade de reprodução material do original, ou seja, a cópia, é parte de sua própria constituição: diferentemente do que ocorre com a pintura, a literatura ou mesmo a escultura, como destaca, o cinema tem sua razão de ser, tanto como indústria quanto arte, na existência em série.

CASA VAZIA: UMA AULA DE CINEMA

Em 2005 chegaram ao Brasil dois filmes que envolviam a invasão de casas por seus protagonistas. Na co-produção austro-germânica *The Edukators* (2004), de Hans Weingartner, ativistas invadem casas burguesas temporariamente vazias e promovem uma redistribuição caótica de mobiliários e utensílios, com objetivo verbalizada e explicitamente político. Parecem fundar, assim, uma espécie de novo terrorismo, em uma reedição do ataque à propriedade burguesa não por sua destruição, mas por apontar para a possibilidade de alteração de sua ordem, ao mostrar a fragilidade de seus regimes de proteção. Mas o filme não se restringe à sua significação mais evidente, tematizando, também, as relações sentimentais entre os protagonistas, integrantes de um peculiar triângulo amoroso, que, coerentes com suas convicções políticas, parecem compreender que o sentimento de posse, o desejo por exclusividade, também não pode/deve pautar as relações humanas/amorosas.

Na co-produção nipônico-sul-coreana *Casa Vazia* (2004), com roteiro e direção de Kim Ki-Duk – celebrado por *Primavera, Verão, Outono, Inverno...* e *Primavera* (2003) – um estudante (Tae-Suk) invade casas cujos ocupantes estão viajando e se utiliza dos objetos, comida, etc. Sua intervenção aparente é mínima, provavelmente nem seria notada, salvo alguns imprevistos, como a chegada dos proprietários em algumas das casas invadidas. Mas há um dado importante: ele conserta aparelhos danificados, faz pequenos serviços. Sua intervenção pode ser decisiva, como parece indicar logo o primeiro episódio de invasão, no qual, ao consertar um brinquedo, pode ter causado ferimento letal à dona da casa. O encontro inesperado com um dos moradores, uma mulher (Sun-hwa) insatisfeita com sua vida, instaura uma nova situação: o rapaz ganha a companhia da moça para suas invasões e, previsivelmente, se estabelece um relacionamento amoroso entre ambos, que despertará a ira e a perseguição do marido, com suas conseqüências para o jovem casal.

Embora *Primavera, Verão...* seja considerado por parte da crítica uma realização superior, o título deste capítulo reproduz uma crítica ao novo filme de Kim Ki-Duk, veiculada em jornal de grande circulação no Brasil e que se resumia a uma única frase: “Uma aula de cinema.”⁶. Foi essa a fonte de inspiração para buscar em *Casa Vazia* elementos que permitiram tal afirmação.

Temporalidade e movimento



Fig.1- O protagonista *em ação*.

Tempo(ralidade) e cinema, como demonstraram as teses de Benjamin e Epstein, são indissociáveis. Assim como a literatura consegue subverter a cronologia e fundar uma nova temporalidade própria à obra literária, a fotogenia, estabelecida por Epstein, implica mudança e movimento que se realizam no tempo e no espaço, e apontam para a efemeridade, para a fugacidade configurada no instante.

As experiências de Eadweard Muybridge e Etienne Jules Marey, com a criação de aparatos destinados a registrar o movimento, continham, em uma instância, a crença de que seu registro, a busca de sua pretensa continuidade, permitiria obter uma impressão da vida. Tal busca revelou, antes de tudo, o caráter fragmentário e descontínuo não só do movimento, mas da própria experiência humana:

... as lacunas de Marey tornam-se o ponto principal da iniciativa: mostrar não somente o movimento, que todos podemos ver por nós mesmos, mas os espaços ocultos nos interstícios do movimento, os espaços que revelam que o movimento é na realidade movimentos, que o movimento de seres humanos e de outros animais ocorre somente por meio da mesma série de fragmentos progressivos em última instância associado ao cinema (CHARNEY, *Op.cit.*p. 329).

Outro dado distintivo do cinema, como assinalou Munsterberg, um de seus primeiros teóricos, está na categoria da atenção. Partindo da comparação entre a nova arte e a mais clássica, o teatro, destaca uma espécie de vantagem daquela sobre este, oriunda principalmente das possibilidades viabilizadas pela técnica. No caso do despertar da

atenção do espectador, diversos são os recursos, como o *close up*, que permitem sua condução, segundo o objetivo do diretor, ou do roteirista, dentro da ordem narrativa cinematográfica. A concentração, a ênfase em um dado, apresentado ao espectador, é responsável pela obtenção do significado, e os recursos técnicos permitem exatamente marcar este momento.

O cinema instaura uma temporalidade própria e, simultaneamente, tem no tempo sua categoria fundamental, assim como a ficção moderna, subverte através de recursos específicos - como o corte, a aceleração ou diminuição do ritmo, a alternância de planos, entre outros - a ilusão de tempo como *continuum*, ainda que aparentemente adote uma ordem cronológica convencional, como em *Casa Vazia*. Sua narrativa parece reproduzir a cronologia e mobilizar as categorias de passado, presente e futuro: o catálogo de fotos da protagonista é a referência ao seu passado; a experiência e o aprendizado do jovem enquanto recolhido à prisão parecem aludir a uma espécie de evolução de sua personalidade com a passagem do tempo; a decisão de evitar o confronto direto com o antagonista, uma possibilidade de persistência futura daquilo que parecia inevitavelmente interrompido. Mas, como veremos, o aspecto fragmentário é reafirmado pela constante movimentação dos personagens, assim como pelos *fragmentos-casa* que se apresentam. Como a câmera que se desloca, conduzindo a atenção do espectador, os personagens também estão em constante deslocamento, a ação repetida de invadir casas, aparentemente sempre a mesma, resultando em experiências e situações marcadas pela diferença.

Foto, Fragmentação e Montagem



Fig.2 - O protagonista simultaneamente se fotografa e a sua *anfitriã*.

A busca por registrar através de imagens a existência em movimento, ou antes, o próprio movimento, pode ser concebida como a base do cinema e só se tornou possível com o advento da fotografia. Segundo Benjamin, a discussão do estatuto artístico, inicialmente da fotografia, e, por decorrência, do discurso cinematográfico, antes de constituir um critério de valoração, deve ser considerada em sua significação mais profunda: expressão de uma transformação histórica que mesmo hoje está longe de esgotar-se (*Op.cit.*p.1994). A utilização de uma *téchne* (arte) sempre foi condição da arte, mas, com o cinema, a arte teria se transformado na própria técnica, já que a fotografia é o seu *material concreto*.

Como destaca Susan Sontag (2004), “fotos fornecem um testemunho” (p.16), constituem um documento. Um relato oral ou escrito pode ser contestado. A fotografia nos oferece uma prova irrefutável de existência passada ou presente. A sociedade moderna e os aparelhos de vigilância e repressão se utilizam cada vez mais do recurso à câmera, fotográfica ou de vídeo. Mesmo admitindo-se a possibilidade de distorções e, especialmente com o desenvolvimento das tecnologias de tratamento da imagem, a possibilidade de intervir, alterando de modo quase total a imagem fotográfica, “uma foto – qualquer foto – parece ter uma relação mais inocente, e, portanto mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos” (p.16). A fotografia, portanto, em oposição à pintura, representaria aparentemente o imparcial, o *real* a apresentar-se quase com completa autonomia. Mas uma foto, a mais banal, como declara a própria Sontag, é um recorte no real; é fruto de uma escolha.

Em *Casa Vazia*, a fotografia, inevitável componente formal, se apresenta também como conteúdo e espécie de persistência: o primeiro contato dos protagonistas se dá através do catálogo de fotos da moça que é uma ex-modelo; uma das casas invadidas pertence a um fotógrafo; a máquina fotográfica (digital!) do invasor serve de pista para a polícia, e, ao mesmo tempo, permite revelar que ele não é um criminoso; as casas invadidas parecem sempre ter nas fotos um elemento de decorativo⁷, junto ao qual o invasor... *se fotografa* (Fig.2).

A relação entre o registro fotográfico e a temporalidade é óbvia: o termo *instantâneo* sendo até mesmo utilizado, em diversas línguas, como substituto para o vocábulo

fotografia. Esta representaria não só a apreensão do real, mas a possibilidade de fixar em uma imagem o instante. Mas as fotos representam apenas fragmentos do devir temporal, longe de sua imobilização. Como vimos em Benjamin e Epstein, o próprio conceito de instante implica fugacidade, efemeridade, apontando para o fluir do tempo que, no entanto, a partir da Modernidade deixou de ser concebido como um *continuum*, a caminhar em direção a um *teleíós* (telos).

As fotos em *Casa Vazia* parecem reforçar o sentido do fragmentário que se configura também nas diversas casas com seus mais diversos estilos, aparentemente em consonância com seus habitantes. Estes nos são apresentados, prioritariamente, através dos elementos que compõem suas moradas, a diversidade apontando também para a fragmentação, mesmo em um mundo cada vez mais pretensamente unificado, globalizado.

A existência de um fotógrafo profissional na trama merece especial atenção: sua casa pode ser descrita como a mais ocidentalizada, mas, também, pode remeter à função do artista, que não foge a uma apresentação/representação convencional do moderno: modo de viver atual, relações interpessoais liberais.

Embora também relativamente convencional, o ato da protagonista de transformar seu retrato, encontrado na casa do fotógrafo, em uma nova imagem composta de fragmentos corporais, *reorganizados em uma ordem aparentemente caótica*, reforça o caráter fragmentário, ao mesmo tempo em que simboliza seu próprio estado interior. Sintomática também é a aparente nova reconstrução da fotografia, que, entretanto, permanece com as mãos e os pés deslocados, a indicar, talvez, ação, movimento por quem antes se sentia imobilizado, e, finalmente, sua transformação em quadro vazio, quando os protagonistas são separados.

Assim como faz em todas as outras casas, o protagonista também se fotografa, e a moça, em atitude mimética, passa a se incluir também nas fotos. Especialmente na casa do fotógrafo, a temática da imagem fotográfica atinge seu ápice: se em outras casas, ao se fotografarem inseridos no contexto do outro, eles parecem emprestar não só objetos materiais, mas vivências alheias, aqui eles interferem na própria obra do artista.

Se a questão da montagem, inerente à arte cinematográfica, sutilmente se apresentara na reformulação a que a foto é, mais de uma vez, submetida, ela pode ser mais claramente assinalada a partir do reparo dos utensílios ou da realização de pequenos serviços pelo(s) protagonista(s).

A atitude de o invasor reparar equipamentos danificados e/ou realizar pequenos serviços domésticos poderia ser interpretada como uma forma de retribuição ou pagamento pela hospitalidade. Gostaríamos de apontar, entretanto, para algo que permanece subliminar: a questão da intervenção. Em quase todas as casas invadidas, com exceção daquela do casal mais tipicamente oriental, parece ser necessária ou possível alguma interven(a)ção externa. É possível aproximar essa noção de intervenção do próprio ato de montagem constitutivo do cinema: o filme só se configura a partir da montagem de imagens-fragmentos sob a intervenção do diretor.

Conforme estabelece Pudovkin (1983), é a montagem que define o desenvolvimento da cena e o trabalho sobre as emoções do espectador. No cinema, a câmera substitui o olho do observador em situação natural. Sua atenção passando a ser conduzida pela ordenação das imagens obtida através da montagem, que, mesmo aparentemente, caótica, se pauta em uma linha conceitual que constituirá sua significação.

Percepção, Corpo e Primado da Imagem



Fig.3 - O recurso ao espelho: aparato para driblar a não-visibilidade

Em *Casa Vazia* a relação entre visão/percepção/corpo parece remeter exclusivamente ao fantástico, surreal. O protagonista parece adquirir a capacidade de tornar-se invisível, através do aperfeiçoamento de sua técnica a cada tentativa de esconder-se do carcereiro. Curiosamente, esse mesmo carcereiro, que corporifica a

ordem coercitiva e sua violência, é quem lhe *ensina* que o olho humano é deficitário, seu foco alcançando apenas 180º graus. Por essa razão é possível dele ocultar-se; por essa razão ele precisou ser aperfeiçoado pelas máquinas de visão. Entretanto, há outros elementos exteriores que interferem no ato de ver, como destacara Platão, ao mencionar a função da luz e, conseqüentemente, da sombra, intervindo, determinando a imagem obtida pela visão. É também o carcereiro que lhe diz textualmente que através do aprendizado, do recurso à capacidade intelectual, metaforizada nas repetidas tentativas malogradas, é possível superar a limitação.

Mas se aparentemente o personagem parece tornar-se *invisível*, o que alcança, de fato, é a capacidade de tornar-se não-perceptível, *não-visível* ao outro. Tal capacidade tendo sido adquirida a partir do aprendizado de como deslocar-se de maneira sincronizada ao observador, retirando-se, assim, de seu ângulo de visão. Opõe-se, assim, a categoria da invisibilidade, que apontaria para a ausência de imagens, à sua não-percepção, ratificando-se as teorias bergsonianas de que tanto o corpo quanto a matéria, ou o próprio corpo, matéria e imagem, constituem um feixe de relações em movimento que se desenvolvem no tempo. Tempo compreendido como processo de mudança, puro movimento, duração. Após a conquista de sua não-visibility, ver o protagonista só é possível com o recurso a outro aparato ligado à imagem/visão: o espelho (Fig.3). Ao mobilizar as relações entre visão e percepção, transformando o corpo em imagem e movimento, *Casa Vazia* materializa a própria definição do cinema: *moving-images* (imagens-movimento).

A opção por erigir o silêncio, característica determinante na relação entre os protagonistas, como a forma própria de sua perfeita comunicação, parece apontar para a não-necessidade da linguagem verbal onde o gestual e corporal permitem suprir essa ausência. O discurso do silêncio, então, se reafirma enquanto discurso da margem. O discurso da margem, como nos mostrou Derrida (1971), abole a crença na origem centrada e destaca o jogo de substituições infinitas próprio da realidade e responsável pela significação. Justamente por isto, a adoção do discurso do silêncio não implica abdicar da significação: o silêncio não é ausência de sentido, de mensagem, mas sim, prioritariamente, outra forma de expressão. Nesta dialética, o termo imagem assume papel determinante. Se a imagem for concebida como mera representação, a memória, a ficção, assim como o cinema, por estarem a ela indissociavelmente ligados, poderiam ser vistos apenas como simulacros da realidade empírica. A imagem, contudo, não constitui mera representação, devendo, antes ser compreendida como evocação ou produto do

imaginário. Assim, embora o personagem pareça ter adotado duplamente o isolamento, ao abdicar da palavra e optar pela não-visibilidade, o desligamento absoluto não acontece, pois ele permanece à margem. A ausência de linguagem verbal estruturada, como demonstrado, não implica a ausência de pensamento ou comunicação. A fala é, antes, caracterizada no filme como excesso ou violência em uma existência essencialmente urbana, ou como ambigüidade - lembremos que a única frase proferida pela protagonista “Eu te amo” é dita para o amante, mas permite apaziguar o conflito, pois aparentemente dirige-se ao marido. Ao deixar a palavra para segundo plano, *Casa Vazia* projeta na tela o verdadeiro elemento constitutivo do discurso cinematográfico, a imagem e aquela pequena frase, a que se resumiu a reação do crítico, dispensa comentários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
2. BERGSON, Henri. *Matéria e memória; ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
3. BORGES, Jorge Luiz. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1982.
4. ----- . *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, s.d.
5. BRANDÃO, Márcia Reis. “O Real e o Virtual em um conto de Borges”, ZUNÁI – Revista de Poesia & Debates, 2005. (<http://www.revistazunai.com.br>).
6. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
7. CHAUI, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
8. COE, Brian. *Muybridge & The Chronophotographers*. London: Museum of the Moving Image, 1992.
9. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
10. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
11. FERRAZ, M.C. Franco. “Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica”. Revista da Intercom, São Paulo, v. XXVII, n.1, p.59-78, jan./jun. 2004.

12. JAMES, W. *Princípios de Psicologia*. Col. *Os Pensadores*. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1974.
13. JAY, Martin. "Regímenes escópicos de la modernidad". In: -----, *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Trad. de Alcira Bixio. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 2003. p. 221-251.
14. LYOTARD, Jean-François. *Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.
15. MERLEAU-PONTY, Maurice. "O olho e o espírito". In: *Os pensadores/Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.85-111.
16. PLATÃO. *A República*. Sapienza, 2005.
17. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.13-35.
18. VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro; José Olympo, 1994.
19. XAVIER, Ismail (org) "V. Pudovkin". In: *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p.55-73.

NOTAS

1 - Sintomaticamente, questões ainda presentes na análise da relação homem-máquina, inaugurada com a mecanização, podem ser consideradas a partir dessa necessidade de correção, aperfeiçoamento da visão. Lembremos que o homem sempre se utilizou de artefatos maquinais como sistema de roldanas, etc para mover pedras, mas estes pareciam se restringir às necessidades vinculadas ao aspecto imediato da existência. A necessidade de corrigir a visão inaugura uma nova forma de perceber a relação entre o visível e o cognoscível.

2 - Cf., a respeito, o artigo de M.C. Franco Ferraz. "Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica". Revista da Intercom, São Paulo, v. XXVII, n.1, p.59-78, jan./jun. 2004.

3 - A alusão ao conto de Borges, "Funes, o memorioso", faz-se quase imperativa: o protagonista, devido a um acidente, adquire a capacidade de lembrar tudo, sem nada excluir, conseqüentemente perde a capacidade de pensar que, como declara o narrador, "é esquecer diferenças, generalizar, abstrair", e termina morrendo de...congestão pulmonar. Em outro conto magistral, "A outra morte", a memória é *retomada* por Borges

justamente a partir da dialética entre lembrança e esquecimento, conservação/construção. Cf., a propósito, nosso artigo “O Real e o Virtual em um conto de Borges”, ZUNÁI – Revista de Poesia & Debates, 2005. (<http://www.revistazunai.com.br>).

4 - Cf., a respeito, o artigo “O Fluxo de Pensamento” de William James. In: _____. *Princípios de Psicologia. Col. Os pensadores*. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1974.

5 - Cf. seu artigo “O sublime e a vanguarda”. In: _____. *O inumano. Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.

6 - Cf. **O Globo**, Segundo Caderno, p. 4, 15 de setembro. 2005.

7 - Tal fato não constituiria um dado distintivo isoladamente, haja vista que a ornamentação com retratos, antes pinturas encomendadas a artistas, há muito parecem integrar o universo privado representado pelas residências.