

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
CENTRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

Michael Abrantes Kerr

FILME E MEMÓRIA: DEVIRES DAS IMAGENS DE ARQUIVO

São Leopoldo
2008

Michael Abrantes Kerr

FILME E MEMÓRIA: DEVIRES DAS IMAGENS DE ARQUIVO

Dissertação apresentada à Universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Ciências da Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Suzana Kilpp

São Leopoldo

2008

Michael Abrantes Kerr

FILME E MEMÓRIA: DEVIRES DAS IMAGENS DE ARQUIVO

Dissertação apresentada à Universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Ciências da Comunicação.

Aprovado em 27 de fevereiro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares – UFSC

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva - UNISINOS

Prof.^a. Dr.^a. Suzana Kilpp (Orientadora)

Dedicatória

Ao João e à Giu.

Agradecimentos

Suzana Kilpp
Giulianna Ronna
Alberto Coelho
Goy
Evandro Rhoden
Antonio Heberlê
Ada Averbek
Alexandre Seib
Marlene Kerr
Rose Barros
José Artur Ronna
Sandra Ronna
Giovanna Ronna
Giorgio Ronna
Fátima Maia
Bruno Maestrini
Nísia Vaz

RESUMO

Esta pesquisa busca refletir sobre o pensamento desenvolvido acerca do cinema, do arquivo e da memória pelas imagens do filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. O filme de Marcelo Masagão representa um novo tipo de audiovisual, que surge e é possibilitado pelos novos suportes tecnológicos de imagens. A abordagem que faço das imagens de arquivo aproxima-as da duração audiovisual. O pensamento aqui desenvolvido parte de dentro de um filme, através dos devires presentes nas imagens de arquivo montadas no fluxo, para engendrar diferentes sentidos na sua montagem.

Palavras-chave: imagens de arquivo – memória – virtualidade – cinema - montagem

ABSTRACT

This research seeks to reflect the thought developed by the images departed from the film *Nós que aqui estamos por vós esperamos* concerning Film, Archive and Memory. Marcelo Masagão's film represents a new kind of audiovisual that arises and is made possible through the new technological supports of images. The approach I make on archive images brings them closer to the audiovisual duration. The thought developed here starts from inside a film through the becomings that are present in the archive images edited in the flow in order to breed different meanings in its editing.

Word-keys: archive images – memory – virtuality – cine - editing

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Montagem total	85
FIGURA 2: Montagem em blocos	86
FIGURA 3: Montagem em blocos	86
FIGURA 4: <i>Frame-limite</i>	87
FIGURA 5: <i>Promos</i>	89
FIGURA 6: Montagem-pensamento: os devires	90
FIGURA 7: Montagem-pensamento: passagens e entre-imagens	92
FIGURA 8: Montagem-pensamento: o eterno retorno	93
FIGURA 9: Montagem-pensamento: movimentos da memória	94
FIGURA 10: Montagem-pensamento: unicidade iconofágica	95
FIGURA 11: Montagem-pensamento: memória autofágica	96
FIGURA 12: Montagem-pensamento: potência audiovisual	97
FIGURA 13: Planos-sequência finais do filme	98

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 MONTAGEM E DEVIRES DE CINEMA	12
2.1 A câmera, as tomadas e a narração testemunhal dos sujeitos-da-câmera	13
2.2 Audiovisualidades	19
2.3 Duração audiovisual e montagem-pensamento	31
3 IMAGENS DE ARQUIVO E DURAÇÃO AUDIOVISUAL.....	48
3.1 A imagem-cristal	48
3.2 Metaimagens	52
3.3 Imagem histórica e arquivo-monumento	55
3.4 Memória-duração	60
4 ARQUIVO E MEMÓRIA EM <i>NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS</i>	68
4.1 Arquivo e memória <i>do</i> filme: reações do mercado	68
4.2 Arquivo e memória <i>do</i> filme: reações da crítica e da academia	72
4.3 Arquivo e memória <i>no</i> filme	80
4.3.1 A natureza audiovisual do filme	84
4.3.2 As audiovisualidades do filme	90
4.3.3 Imagens do plano cinematográfico e história-memória	97
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
BIBLIOGRAFIA.....	104

1 INTRODUÇÃO

As imagens seriam, inicialmente, mediações entre o homem e o mundo, uma relação que vem mudando desde o surgimento das imagens técnicas, ou seja, aquelas que são produzidas por aparelhos, as quais são codificadas por duas dimensões em um plano.

Com isso, a observação do mundo passa a ser mediada por um aparelho colocado entre o olho do homem e a realidade, o qual mostra as observações sobre o mundo visível. Este olho mecânico apresenta o mundo de uma maneira mais objetiva em relação à pintura, por exemplo, que necessitava da habilidade manual de uma pessoa para codificar um acontecimento sobre uma tela.

A constante evolução tecnológica permite inúmeras mudanças e diversas possibilidades de criação de imagens a partir da utilização de novos aparelhos. Dentre eles, está a entrada e a utilização do computador para a criação – por meio das imagens sintéticas, totalmente desenvolvidas pela máquina –, a manipulação e a montagem de imagens.

A paisagem da contemporaneidade é um lugar de trânsito, não é passado nem presente. Essa paisagem é um entre uma coisa e outra. É assim que muitas imagens são produzidas, atualmente, nos cruzamentos entre diferentes técnicas. Estamos em passagens, ultrapassando diversas fronteiras, como por exemplo, entre o vídeo, o cinema, o computador e a fotografia. Um filme em particular chama a atenção, pois nele reconheço que o cinema criou algo novo, é *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, do diretor Marcelo Masagão: este filme faz parte desta nova configuração das imagens.

Seja como representação ou como conceito, a imagem técnica possui como uma de suas funções desempenhar o papel de memória. Baseada nisso, esta pesquisa propõe observar as imagens como conceitos do mundo e sua relação com o por vir.

Como não poderia deixar de ser, na atual cultura de massa, ao mesmo tempo em que as imagens são consumidas pelas pessoas, estas são consumidas pelas imagens. O ser humano alimenta-se e também é alimento das imagens. Ainda, um fenômeno último que surge está relacionado às imagens que se alimentam de imagens. Isso é chamado de iconofagia. A civilização das imagens passa a ser iconofágica.

Com base nisso, estão as imagens de arquivo, as quais têm sua origem em imagens preexistentes e que são o foco de atenção deste estudo. Portanto, procura-se aqui fazer uma reflexão sobre as imagens de arquivo atualizadas em um filme e a sua relação com a memória audiovisual.

Esta pesquisa, inscrita na Linha de Pesquisa **Mídias e Processos Audiovisuais**, busca refletir sobre o pensamento desenvolvido em *Nós que aqui estamos por nós esperamos* acerca do cinema, do arquivo e da memória. Objetiva encontrar um conceito para imagens de arquivo, fazendo, para isto, um movimento de uma aproximação entre os conceitos de arquivo em Foucault e Derrida.

Parece haver uma insuficiência teórica a respeito de imagens de arquivo e da memória como uma virtualidade que se atualiza nas mídias. A abordagem que faço das imagens de arquivo procura relacioná-las à duração audiovisual. Portanto, o pensamento aqui exposto se faz de dentro de um filme, a partir dos devires presentes nas imagens de arquivo montadas.

Quanto ao desenvolvimento do referencial teórico, devido à necessidade de compreender o objeto abordado nesta pesquisa, assim como o enfoque dado a ele, num primeiro momento faço um pequeno histórico da obtenção da imagem do cinema, com base em Aumont, Ramos e Mota, entre outros. Ainda neste capítulo, passo a discutir as audiovisualidades por meio de alguns conceitos como os de devir, duração, virtualidade e atualidade. Este ponto é fortemente focado em Bergson e Deleuze. Abordo ainda a questão da duração audiovisual e da montagem, para a qual Eisenstein e Deleuze são autores decisivos. Interessa, particularmente, como se verá melhor mais adiante, a montagem como pensamento.

O terceiro capítulo se concentra na reflexão sobre imagens de arquivo e duração audiovisual a partir de diferentes enfoques. Primeiramente, é realizada uma aproximação entre o arquivo de Derrida e a imagem-cristal de Deleuze, pensando a imagem como algo imerso no tempo. Em seguida, volta-se para o arquivo e as metaimagens, já que o filme analisado possui imagens com essas características. Nöth embasa o pensamento com contribuições importantes para entender este tópico. O próximo enfoque trata de arquivo e passado, ou seja, o arquivo é desenvolvido aqui como algo que aconteceu no tempo histórico, como um índice, como assinala Barthes. Por último, é abordado o arquivo, fundamental para entender o filme de Masagão, e sua relação com a memória e a duração audiovisual. Autores como Bergson, Deleuze, Derrida e Foucault comparecem neste ponto.

O quarto capítulo trata do arquivo e da memória em *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, iniciando com uma contextualização através de dados relativos ao filme e sua repercussão, tanto no público quanto na crítica e na academia. Após, é realizada a análise das imagens de arquivo do filme de Masagão. O arquivo e a memória no filme são observados por meio de três diferentes enfoques: a natureza audiovisual do filme, as audiovisualidades do filme e a relação entre imagens do plano cinematográfico e história-memória.

Para o desenvolvimento deste trabalho, foi construído um método de pesquisa em paralelo à construção do objeto e da teoria, assim como o *corpus* de análise. O movimento que se faz entre a teoria e o objeto empírico promove aproximações e apropriações de alguns conceitos para o contexto audiovisual e o enfoque da pesquisa. Foi pela necessidade de agir na pesquisa que a teoria foi sendo construída, partindo da memória e do arquivo. Portanto, para a realização deste estudo, proponho uma metodologia que parte das imagens de arquivo montadas em um filme considerando-as como os devires audiovisuais contemporâneos, em que, frutos da convergência tecnológica, são admitidas, possíveis e desejadas as imagens contemporâneas, situadas em fluxos simultâneos em que passado e presente coexistem.

Ao “entrar no fluxo” cartografo algumas das imagens mais brilhantes do filme e retiro-as do fluxo. Faço a dissecação dos *frames* mais expressivos e observo a relação entre as imagens de arquivo, como elas estão montadas no filme e que pensamento produzem sobre a duração audiovisual. Não se trata aqui de fazer uma análise de conteúdo do filme, mas de refletir como a montagem de imagens de arquivo produz pensamento sobre o filme e o cinema.

Nas considerações finais, faço alguns apontamentos sobre os achados e perdidos da pesquisa.

2 MONTAGEM E DEVIRES DE CINEMA

Este ponto trabalha a perspectiva do filme cinematográfico como resultado de uma montagem do pensamento, a partir dos devires audiovisuais que estão em qualquer tipo de imagem, em movimento ou não. Para que se compreenda o objeto a ser abordado nesta pesquisa, assim como o enfoque dado a ele, há necessidade de um desenvolvimento inicial que trate de um pequeno histórico da obtenção da imagem do cinema. Tal exposição será fundamental para pensar em um filme montado com imagens de arquivo como algo que está dentro de uma duração. Da mesma forma, será de grande importância para o entendimento deste trabalho a reflexão sobre meu objeto a partir da duração e da memória do cinema.

Bergson substituiu a distinção de dois mundos pela distinção de dois movimentos, de dois sentidos de um único e mesmo movimento, o espírito e a matéria, de dois tempos na mesma duração, o passado e o presente, que ele soube conceber como coexistentes justamente porque eles estavam na mesma duração, um sob o outro e não um depois do outro. (DELEUZE, 2004, p. 128)

Com base em Bergson, tem-se a idéia de que a partir do produto audiovisual pode-se encontrar dois movimentos do cinema, ou do audiovisual: o movimento congelado, interrompido, está presente no produto; assim como se pode achar, no produto, indícios do movimento do qual ele é um resultado. Portanto, no produto, encontram-se os sentidos, os movimentos de sua atualização. É nos movimentos que está o interesse desta pesquisa, ou seja, na duração e na atualização do audiovisual e, mais especificamente, na relação entre as imagens de arquivo que compõem um filme e a memória virtual do cinema.

A seguir, faz-se uma pequena retrospectiva memorial acerca do papel da câmera na realização das imagens do cinema e chega-se, então, ao filme de montagem, que quase não a usa diretamente, mas sim imagens pré-existentes em arquivo. Na análise, dão-se a ver os dois movimentos que o compõem. Posteriormente, voltar-se-á ao desenvolvimento dos conceitos de Bergson.

2.1 A câmera, as tomadas e a narração testemunhal dos sujeitos-da-câmera

Conforme Parente (1993), novas questões sobre a produção de discurso surgem com o aparecimento das tecnologias e de seus enunciados. O cinema começou com um aparelho que se transformou ao fazer do movimento não apenas uma ilusão, mas uma produção do novo. “O cinema (...) pode, em função de seus diversos usos, integrar regimes sócio-imagéticos diferentes: o cinema como a mais velha ilusão do movimento, o cinema como arte de reprodução e arte das massas, o cinema como automatismo espiritual” (PARENTE, 1993, p. 16).

O olhar da câmera começa a aparecer para o grande público na noite de 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris, onde 33 pessoas assistiram pela primeira vez a uma sessão de cinema. O cinematógrafo, invenção dos irmãos Lumière, projetou sobre uma tela branca alguns filmes com duração aproximada de um minuto cada. O aparelho, segundo Reis (1995), era uma caixa de madeira, que possuía uma manivela, a qual, operada manualmente, fazia girar uma fita de celulóide no seu interior. Nesta havia fotogramas, ou seja, quadros fixos de imagens (como fotografias), que ao serem passados dentro do cinematógrafo, eram projetados em uma velocidade entre 16 e 18 fotogramas por segundo, criando um movimento ilusório na projeção.

Em todos os filmes projetados, a câmera era fixa, o plano era imóvel. Confundiam-se aparelho de filmagem e de projeção, pois o mesmo possuía as duas funções.

A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel (DELEUZE, 1985, p. 12).

Os primeiros filmes dos irmãos Lumière, ao registrarem a chegada do trem à estação de La Ciotat ou a saída dos operários da fábrica, estão ligados a uma vertente do cinema que vê na câmera uma janela para o real. Segundo Merten (2003), é muito forte a idéia de cinema como janela para o mundo, a qual está presente na origem das teorias de Bazin, que se preocupava com o realismo integral.

A ligação da vista Lumière com a idéia de janela pode estar ligada ao fato de que a câmera utilizada por eles ainda não permitia enquadrar, pois não possuía visor e era fixa. Mas logo que foi tecnicamente possível, enquadrar passou a ser ação definidora do cinegrafista, e o

verbo hoje está memorialmente associado ao cinema, e só depois passou a ser usado também para a fotografia e a pintura.

O enquadramento está ligado à relação entre as posições da câmera e dos objetos que estão sendo filmados. Nele é estabelecida uma superfície de contato imaginário entre o que é filmado e o que filma. Podemos dizer que o enquadramento é limitação. “Chamamos enquadramento a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios” (DELEUZE, 1985, p. 22).

Podemos reportar o quadro a um ângulo de enquadramento. Ele é limite de um campo, centralizando a representação e focalizando-se sobre um bloco de espaço-tempo onde está o imaginário. O quadro utiliza-se de um sistema ótico que remete a um ponto de vista. Dessa forma, todo enquadramento vai simultaneamente instituir um fora-de-campo, que vai funcionar como uma outra reserva ficcional.

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é sua medida temporal, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser do presente (AUMONT, 2004, p. 40).

O quadro, ao assinalar a distância entre o objeto filmado e a câmera, determina também um outro fora-de-campo mais radical: o antecampo. Este espaço é aquele onde está a câmera, e nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional do campo.

Aumont (2004) parte de Bazin e assinala o que seria distintivo entre o quadro fílmico e o quadro pictórico. Para ele, o quadro fílmico é centrífugo, pois leva o olhar para longe do centro, para além das bordas; ele pede o fora-de-campo, a ficcionalização do não visto. Já o quadro pictórico é centrípeto, porque fecha a tela pintada sobre o espaço pintado de sua própria matéria e de sua própria composição; ele obriga o olhar do espectador a voltar-se para o interior, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura.

Já para Ramos (2005), há a idéia de que o filme de ficção, através do cenário, faz o seu fora-de-campo ser heterogêneo ao espaço mostrado no campo da imagem. Tal colocação torna-se discutível, na medida em que existem filmes, como *Arca Russa*, de 2002, que trabalham com um plano-seqüência do início ao final, podendo mostrar uma homogeneidade com o mundo que o circunda. O seu pensamento deve estar ligado à tradição documentária, na qual o peso do mundo que cerca a circunstância da tomada possui uma dimensão maior do

que no cinema ficcional. Há uma forte homogeneidade entre os espaços dentro e fora-de-campo. Diz o autor:

Parcela significativa das imagens documentárias tem origem em situações de mundo onde existe uma homogeneidade espacial (e circunstancial) entre o campo da imagem e a circunstância de mundo que a circunda. Na imagem ficcional dominante há uma radical heterogeneidade entre o espaço dentro e fora de campo, o que pode ser exemplificado, entre outros elementos, pelo que chamamos de cenário (RAMOS, 2005, p. 160).

Seja como for, o quadro é o que detém a imagem, fazendo com que ela não seja infinita. Mas ele é cultural: a nossa visão também é enquadrada.

As imagens do cinema, tradicionalmente, têm como referência a mediação de uma câmera, um enquadramento e uma tomada (o *take*). De acordo com Ramos (2005), a tomada é constituída pela circunstância de mundo a partir da qual a imagem-câmera é formada para/pelo espectador pelo/para o sujeito que sustenta a câmera.

A tomada é um recorte de mundo. Na tomada é preciso destacar um elemento definidor: a presença da câmera, é claro, e a do sujeito-da-câmera. É ele que produz o olhar lançado ao espectador. “O sujeito-da-câmera não apenas sustenta a câmera fisicamente, mas ancora o campo da imagem como um todo na dimensão presencial” (RAMOS, 2005, p. 168).

A memória do sujeito-da-câmera remete a vários ensaios de tomada (*take*) realizados na história do cinema, quase sempre em função de aumentar o grau de ficcionalidade ou documentalidade de uma cena. Após a câmera ter se tornado móvel, o cinema fez muitas experimentações, como nos anos 1920 na Alemanha, na França e na Rússia. *A última gragalhada*, de Murnau, por exemplo, mostra um efeito de vertigem sobre o rosto de Jannings. Em *Variété*, de E.A. Dupont e Karl Freund, há planos realizados a partir de uma roda gigante de um parque de diversões ou de um trapézio no ar. Os filmes de Vertov, que desenvolveu o conceito de câmera-olho, constroem retratos imaginários de cidades, explorando a inventividade e a mobilidade. Era a época do reinado das câmeras.

A experimentação da tomada vai voltar à idéia de janela no início dos anos 1950 com o neo-realismo italiano, movimento que vai criar uma nova estética e marcar o fim da hegemonia de Hollywood. Seu estilo surge da falta de verbas, estúdios, negativos, câmeras de qualidade, atores profissionais e retratos que traduzissem a tragédia da guerra recém acabada. A gênese dos novos cinemas está neste movimento, que utilizava alguns procedimentos técnicos para traduzir o real. “Não se trata de colocar um espelho diante do real, mas de operá-lo, utilizando a câmera como um bisturi que corta fundo, até os ossos” (MOTA, 2001,

p. 23). Ainda, de acordo com Virilio, “o neo-realismo é um marco na produção de imagens, da passagem da “virtualidade” à “atualidade”, da potência ao ato” (apud MOTA, 2001, p. 22).

Conforme Mota (2001), a câmera de Rossellini era como um microscópio. Ele buscava o “maneirismo” de um ritmo natural através de planos-sequência e do tratamento em tempo real. “Rossellini filma os acontecimentos ao vivo, como nas atualidades ou nas reportagens. Seus personagens, como os espectadores e a câmera, são colocados ao sabor dos acidentes, das incertezas da vida. Somos todos prisioneiros do presente” (Lumière: *Magazine du Cinéma* apud MOTA, 2001, p. 25).

Os filmes de Rossellini são a mostra de um período no qual a câmera possui fundamental importância para o cinema, além de influenciar a Nouvelle Vague. Em *Viagem à Itália*, por exemplo, a câmera do cineasta documenta a angústia moderna perseguindo o personagem, utilizando enquadramentos de costas, fazendo com que o espectador siga com a câmera a perseguição que acontece. O olho da objetiva da câmera deixa as pessoas presas à imagem. Mas esse cinema do direto, como é chamado, é também um efeito do estilo de câmera utilizado pela TV.

As novas abordagens formais e técnicas decorrentes da descoberta do cinema pela televisão vão por sua vez realimentar o cinema nos anos 1960. A característica mais importante desse acontecimento é a transformação dos equipamentos de produção: as câmeras leves com ampla mobilidade e som sincronizado (MOTA, 2001, p. 37).

Isso ocorreu no cinema claramente nos anos 1960, quando surgiu a câmera 16mm, proporcionando mais agilidade no manuseio do equipamento (antes em 35mm e mais pesados) e a gravação do som direto.

As *atualidades* (com a transmissão em direto, ao vivo) foram o grande laboratório de experimentação técnica e de desenvolvimento da linguagem da televisão e acabaram afetando também o cinema.

A “câmera na mão”, tão cara às estéticas dos cinemas novos, se generalizou como procedimento técnico indispensável às “atualidades” para dar conta da dinâmica do real. Entre as imagens objetivas dos eventos, iam surgindo os traços abstratos, que insistiam em invadir o vídeo, a despeito do esforço para evitá-los (MOTA, 2001, p. 34).

Assim, particularmente os documentários, mas não só, passaram por transformações estéticas, havendo um rompimento com a forma clássica do gênero. Surgiram o Cinema

Direto e o Cinema Verdade. Estes movimentos influenciaram os documentários de todo o mundo e até cineastas de filmes de ficção, como Jean Luc-Godard.

A renovação do cinema estava, assim, naquele momento, baseada na televisão. O estilo televisual, do corte ao vivo, da utilização da *câmera na mão*, com rapidez e agilidade, capturando a ação no desenrolar do tempo, veio mostrar ao cinema um novo olhar. Esses novos recursos foram incorporados aos filmes.

Segundo Deleuze (apud MOTA, 2001), embora a televisão não soubesse conscientemente o que estava inventando, o segundo estágio do cinema falado não teria nascido sem ela. Houve o desenvolvimento das habilidades da câmera de reportagem televisual, devido à exigência de rapidez de realização.

Surge, também nos anos 1960, o câmera-diretor, como o americano Richard Leacock, autor de grandes clássicos do Cinema Direto. As características do Direto estão baseadas na técnica de reportagem: câmera no braço, sem apoio sólido nem controle, resultando em imperfeições, como a câmera tremida ao mudar de angulação sem corte e presença da câmera e do realizador. Tais aspectos demonstram a participação corporal, fator que denota a filmagem física do acontecimento. Seria uma espécie de câmera que vê, que testemunha. Leacock utiliza, no cinema, os métodos do direto televisual, criando um cinema antes do cinema, de antes do olhar, um cinema que está testemunhando a crise da verdade.

De acordo com Mota, há uma característica específica no Direto:

Uma outra constante é a mudança no estatuto da imagem – uma imagem que vai além de sua relação com o referente e adquire ela própria uma existência real. E ainda uma questão de ordem técnica que diz respeito à simultaneidade da montagem e da filmagem. Trata-se de deixar que a montagem traduza as contradições do direto na filmagem, ao invés de ocultá-las com inserções e cortes. Não se faz na montagem a filmagem ideal. Isso depende do que os acontecimentos vão oferecer no momento da filmagem, mesmo que se tenha um fio condutor (2001, p. 44).

A mobilidade do equipamento permitiu ao Cinema Verdade, na Europa, que o diretor participasse da ação, sendo introduzido para provocar reações verdadeiras nos entrevistados. Jean Rouch e Chris Marker foram realizadores dessa corrente e influenciaram realizadores do cinema de ficção.

O Cinema Novo brasileiro também sofreu influência da televisão. Um exemplo disso é o filme *Desafio*, de Paulo César Saraceni, quase todo filmado com câmera na mão – uma antropofagia do Direto, da Nouvelle Vague e da reportagem televisual. Outro exemplo de

apropriação da TV pelo cinema, de acordo com Mota (2001), é a televisão participando como elemento narrativo e metalingüístico em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.

A televisão operou e sistematizou a capacidade revelatória e investigativa da objetiva da câmera que o cinema havia prenunciado entre o final da década de 1940 e início dos anos 1950. Desde essa época, a *liberdade* da câmera nunca parou de experimentar-se e de evoluir: houve uma atualização da mobilidade, através da utilização da câmera nos ombros, da grua, do *steadycam* e de máquinas mais ou menos robotizadas, possibilitando cada vez mais ângulos que pareciam impossíveis no passado. Portanto, a televisão permitiu várias experiências na produção cinematográfica, sendo que os equipamentos mais leves para captação de imagem e de som permitiram mudanças na forma e no conteúdo do cinema.

Com as câmeras 16mm, começou a surgir uma arte híbrida entre cinema e televisão, e a liberdade de movimento permitiu ao documentarista chegar perto do seu objeto sem parecer um intruso.

A imagem direta mudou a maneira de ver e fazer cinema e televisão. O advento do som das ruas e o reconhecimento da palavra de qualquer pessoa comum, modificando o sentido e o testemunho da imagem. (...) Agora as câmeras com sons descobriam que as pessoas podiam falar, que era possível fazê-las falar (MOTA, 2001, p. 38).

Através desse pequeno memorial, nota-se que as tecnologias que surgem em cada época possibilitam novas experimentações relacionadas à mobilidade da câmera.

Conforme Aumont,

Com sua mecanização, hoje sua informatização, a “soltura” se põe, evidentemente, a serviço de outra escrita, provavelmente de outro projeto; a câmera torna-se olho frio, perfeitamente esvaziado da referência ao humano que o cinema ainda carregava em seu apogeu. Simplesmente, o olho variável é centrado, também ele, no pós-moderno (2004, p. 70).

Relacionando a colocação acima com as inovações tecnológicas e com os modos atuais do registro de um plano, percebe-se que hoje é difícil saber quando há a presença de um sujeito que segura a câmera na circunstância da tomada, aquele que narra testemunhalmente uma história qualquer, no cinema ou na televisão.

Mas deve-se, também, considerar que existem hoje filmes realizados sem a presença de um sujeito na tomada; outros idealizados sem a utilização da câmera. É este tipo de filme que se está pesquisando aqui, por meio da reflexão sobre a natureza das imagens que compõem, ao final, na montagem, uma obra cinematográfica.

2.2 Audiovisualidades

A reflexão acerca das audiovisualidades vai além do seu estudo restrito a qualquer mídia em particular, como televisão, cinema, vídeo e internet. O objeto audiovisual passa a ser tratado como uma virtualidade que se atualiza nas mídias, além de transcendê-las. Dessa forma, existem três dimensões do conceito de audiovisual, as quais geram estudos interdisciplinares. São elas: a) a dimensão que procura encontrar e analisar audiovisualidades em contextos não audiovisuais; b) a dimensão que vê o audiovisual contemporâneo como um campo de convergência de formatos, suportes e tecnologias; c) a dimensão das linguagens, sua configuração, usos e apropriações. Vale a pena destacar que essas três dimensões comparecem sempre em conjunto nos produtos audiovisuais.

Pensa-se, então, o audiovisual como devir. Esse movimento dos virtuais aos atuais se dá na duração, e está ligado à percepção e à memória. Tem-se, assim, uma obra aberta, cujo resultado depende da forma como percebemos aquilo sobre o que temos a necessidade de agir no presente.

O devir, com a sua capacidade de furtar-se ao presente, tem uma identidade infinita, ilimitada, nos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado. “Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2006b, p. 1).

A percepção é algo que está sempre se modificando, pois estamos sempre passando de um estado para outro, mudando sem cessar. Nota-se, assim, a duração sempre fluindo. “A verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança” (BERGSON, 2006b, p. 2). O audiovisual também está sempre em mudança; uma mudança que se desenvolve no tempo. Conforme Tarkovski (1990, p. 77), o cinema é um exemplo disso: “a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo.”

Segundo Vasconcellos (2006), Deleuze coloca a imagem em Bergson como uma realidade ontológica. Dessa maneira, ele está associando a teoria da memória bergsoniana com a visão de Bergson para o tempo. O tempo deixa de ser observado considerando-se o espaço, passando a se apresentar como uma coexistência e não como uma sucessão.

O passado e o presente não designam dois movimentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem, um que é presente, e que não cessa de passar, outro que é passado, e que não cessa de ser, mas para os quais todos os presentes passam (...). Em outros termos, cada presente reenvia-se a si mesmo como passado (...). A idéia de uma contemporaneidade do presente e do passado tem uma última consequência. Não somente o passado coexiste com o presente que ele foi, mas como ele se conserva em si (ao passo que o presente passa) – é o passado inteiro, integral, todo nosso passado que coexiste com cada presente (DELEUZE apud VASCONCELLOS, 2006, P. 23).

Com isso, Deleuze apresenta o paradoxo mais profundo da memória: o passado é contemporâneo do presente que ele foi. Em seguida, veremos os outros paradoxos descritos por Deleuze.

Portanto, inicialmente o “tempo deixa de ser uma linha para passar a ser um fluxo. Um fluxo da memória, com múltiplas coexistências virtuais, que apresentam a um determinado corpo nada mais que imagens” (VASCONCELLOS, 2006, p. 23). É com essa característica que se observa aqui o cinema e, mais especificamente, em *Nós que aqui estamos por nós esperamos*.

Neste ponto, torna-se necessário abordar a imagem no cinema, determinando como ela é recortada para esta pesquisa.

Flusser (2002) liga a imagem à noção de conceito, pois para ele a objetividade das imagens técnicas (produzidas por aparelhos) é ilusória. Segundo o autor, elas são simbólicas e necessitam ser decifradas para que seu significado seja captado. As imagens são símbolos conotativos, pois oferecem um espaço de interpretação. Assim, sobre as imagens técnicas ele diz:

Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (FLUSSER, 2002, p. 14)

Portanto, a partir de Flusser (2002), pode-se dizer que as imagens técnicas não são janelas. Elas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. São imagens que transcodificam processos em cenas, as quais estão sendo alteradas cada vez mais com a introdução de novas tecnologias. Isso pode ser percebido com a produção da imagem digital, em que qualquer imagem torna-se possível. A verdade visual das imagens não é mais algo

certo, pois na atualidade é possível dar forma a qualquer idéia abstrata através da utilização de um computador.

Segundo Flusser (2002), a capacidade de fazer e decifrar imagens está relacionada à imaginação. Para ele, as imagens são resultado de um esforço de abstração de duas dimensões do espaço-tempo. Elas são superfícies que representam alguma coisa, pois se abstraem duas das dimensões, e as do plano reconstituem as outras duas na imagem. “Ontologicamente, as imagens imaginam o mundo” (FLUSSER, 2002, p. 13). Isso ocorre por meio da imaginação de textos. Assim, a imagem cinematográfica (imagem técnica) é uma forma de escrita.

O presente texto pensa a imagem no seu contexto, o qual tem os produtos audiovisuais como “obras abertas”, devires capazes de serem atualizados de diversas maneiras.

Na mesma direção, também podemos pensar na possibilidade técnica hoje existente de agirmos sobre as imagens, sejam elas da natureza que forem, a partir de Bergson:

A matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagens” 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 apud GUIMARÃES, 1997, p. 83).

A partir desta perspectiva – da imagem técnica como conceito do mundo ou como símbolo conotativo –, é também possível reconhecer que o cinema criou uma obra em particular que parece requerer uma especial atenção e uma pesquisa cuidadosa. E é dela que quero falar um pouco.

O cineasta brasileiro Marcelo Masagão utilizou a imaginação e fez um filme no qual não utiliza a câmera em 95% de seu produto. Em *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos*, de 1999, ele faz uma reflexão sobre os últimos 100 anos da história através da edição de imagens em movimento e de fotografias de arquivo utilizando apenas o computador de sua casa. Ele, através da montagem cinematográfica, cria uma narrativa poética, não se limitando a apenas reproduzir os fatos, mas busca torná-los portadores de significação. O trabalho do diretor, a partir de representações, é uma operação criativa e imagética sobre conceitos. Assim, conforme Lotman, “A arte não se limita a reproduzir o mundo com o automatismo inerte de um espelho: ao transformar em signos as imagens do mundo, a arte enche-o de significações”. (LOTMAN, 1973, p. 30)

No filme de Masagão, há a presença de câmeras (fotográficas, televisivas e cinematográficas) na gênese das imagens, mas o autor se apropria delas, que são imagens de arquivo, e as monta em um filme original. Nossa atenção volta-se, portanto, para um novo

fenômeno. O cinema, neste filme – apenas um exemplo entre outros nos quais se reconhece um agir sobre imagens pré-existentes –, não opera sobre a representação. A filmagem, nesta operação, realiza-se expressa e expressivamente sobre conceitos imagéticos, ou seja, possui, em si, uma realidade de si (cinema) e, assim, está na linha da virtualidade, fazendo parte, mais visivelmente, da duração cinema.

Segundo Deleuze (1999), a divisão bergsoniana principal é relativa à duração e ao espaço. A distinção entre as coisas deve ser colocada mais em função do tempo do que do espaço. É na duração que as coisas variam, mudam. Na duração aparece o por vir. Temos, então, um tempo que vai do virtual ao atual. “É na pura duração que mergulhamos então, uma duração na qual o passado, sempre em movimento, se avoluma incessantemente de um presente absolutamente novo” (BERGSON, 2005, p. 218).

A duração, ou o seu tempo absoluto, virtual, é um todo aberto que não pára de fazer-se, que não cessa de mudar. Este todo muda incessantemente entre a imensidão do passado e do futuro. “O tempo liberado do presente, do presente atualizado, do movimento, da sucessão, significa que essa massa torna-se disponível a uma pluralidade processual que não cessa de fazê-la variar” (PELBART, 2007, p. 19).

Colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço é uma das regras do método da intuição de Bergson, a qual supõe a duração. Assim, quando se pensa em termos de duração, consegue-se perceber a verdadeira diferença. Tal diferença, própria da duração e acessada pela intuição, chama-se “diferença de natureza”. A intuição é um método que busca a diferença.

É através da intuição que o olhar do pesquisador se volta para o cinema e, mais diretamente, para o filme de Masagão, no qual, na observação do fluxo de uma montagem de diferentes imagens, algo novo é apresentado.

A primeira característica da intuição é que, nela e por ela, alguma coisa se apresenta, se dá em pessoa, ao invés de ser inferida de outra coisa e concluída. (...) a intuição tem uma segunda característica: assim compreendida, ela se apresenta como um retorno. Com efeito, a relação filosófica que nos insere nas coisas, ao invés de nos deixar de fora, é mais restaurada do que instaurada pela filosofia, é mais reencontrada do que inventada. (DELEUZE, 2004, p. 126)

Para bem compreender a duração, é importante destacar que ela não deve ser medida. A duração é uma qualidade, por isso é sentida, experimentada. É diferente do tempo quantificado por um desenrolar no espaço. Ele é retirado da extensão e é tornado simbólico.

... a multiplicidade dos estados de consciência, considerada em sua pureza original, não apresenta nenhuma semelhança com a multiplicidade distinta que forma um número. Haveria aí, dizíamos, uma multiplicidade qualitativa. Em suma, seria preciso admitir duas espécies de multiplicidades, dois sentidos possíveis para a palavra distinguir, duas concepções; uma qualitativa e outra quantitativa, da diferença entre o mesmo e o outro. (BERGSON, 2006b, p. 12)

Portanto, a multiplicidade quantitativa está relacionada à diferença em relação ao outro e desenvolve-se no espaço. Já a qualitativa refere-se à diferença do mesmo e desenrola-se no tempo. Segundo Pelbart (2007, p. 39), “à duração é concebida como a diferença de natureza em si e por si, enquanto o espaço é a diferença de grau fora de si e para nós. A duração não é o que difere de outra coisa, mas o que difere de si mesmo”. Portanto, tem-se diferenças de natureza, por exemplo, entre a matéria e a memória e entre o presente e o passado.

... isso quer dizer que o ser é diferença, e não o imutável ou o indiferente, tampouco a contradição, que é somente um falso movimento. O ser é a própria diferença da coisa, aquilo que Bergson chama freqüentemente de *nuança*. (DELEUZE, 2004, p. 129)

Segundo Bergson (apud DELEUZE, 2004), corre-se o risco de colocar coisas extremamente diferentes sob uma mesma palavra quando se observa a semelhança, e coisas que diferem por natureza acabam juntas, como se fossem o mesmo.

A semelhança e a oposição são quase sempre categorias práticas, não ontológicas. Assim, a matéria e a duração não se distinguem como duas coisas. São dois movimentos, duas tendências, como a distensão e a contração. Para melhor entender: a duração se diferencia em contração e distensão, sendo esta o princípio da matéria.

Dessa forma, ao tomar um produto audiovisual como algo que está em movimento, parte-se do pressuposto que a diferença de natureza exprime dois graus diferentes de distensão e contração que coexistem na duração. Portanto, as séries divergentes do audiovisual nascem, na duração, de graus virtuais coexistentes na obra.

O que difere por natureza nunca é uma coisa, mas uma tendência. A diferença de natureza não está entre dois produtos, entre duas coisas, mas em uma única e mesma coisa, entre duas tendências que a atravessam, está em um único e mesmo produto, entre duas tendências que aí se encontram. (DELEUZE, 2004, p. 131)

Ao observar imagens de arquivo na base de novos produtos, procura-se nelas os movimentos que mostrem diferenças de natureza, tendências. Dessa forma, pode-se pensar um filme como alteração, como substância.

O ser é alteração, a alteração é substância. E é bem isso que Bergson denomina *duração*: (...) a duração é o que difere ou o que muda de natureza, a qualidade, a heterogeneidade, o que difere de si mesmo. O ser do pedaço de açúcar se definirá por uma duração, por um certo modo de durar, por uma certa distensão ou tensão na duração. (DELEUZE, 2004, p. 130)

A duração mostra a própria natureza da diferença, a diferença de si para consigo, ao passo que a matéria é apenas o indiferente. A matéria é aquilo que se repete ou o simples grau, portanto, o que não pode mais mudar de natureza.

Eis, portanto, em que sentido o passado coexiste consigo como presente: a duração é tão-somente essa própria coexistência, essa coexistência de si consigo. Logo, o passado e o presente devem ser pensados como dois graus extremos coexistindo na duração, graus que se distinguem, um pelo seu estado de distensão, o outro pelo seu estado de contração. (DELEUZE, 2004, p. 135)

Nota-se, assim, que não se pode tomar o passado como algo que vem depois de ter sido presente. Da mesma forma, ele não pode ser reconstituído pelo novo presente do qual ele agora torna-se passado. Aqui haveria uma diferença de grau e não de natureza. Passado e presente não são dois momentos em sucessão no tempo. Na memória, os dois coexistem. O passado é uma condição de passagem dos presentes, pois cada presente já é, ao mesmo tempo, passado. Cada presente está subdividido em um passado e um presente ao mesmo tempo. Este é o primeiro paradoxo do tempo que é explicado por Deleuze.

Pelbart sintetiza os paradoxos do tempo citados por Deleuze:

1. *O paradoxo do salto* (é por um salto que nos instalamos no elemento ontológico do passado, contrariando a idéia de que se recompõe o passado com o presente);
2. *O paradoxo do Ser* (há uma diferença de natureza entre o passado e o presente, contrariando a idéia de que passamos gradualmente de um a outro);
3. *O paradoxo da contemporaneidade* (o passado não sucede ao presente que ele foi, mas coexiste com ele, contrariando a idéia de que se distinguiram antes e depois);
4. *O paradoxo da repetição psíquica* (o que coexiste com cada presente é todo o passado, integralmente, em graus diversos de contração e distensão, contra a idéia de que o trabalho do espírito se faz por adjunção de elementos, ao invés de fazer-se por mudança de níveis, de sistemas). (PELBART, 2007, p. 37)

Mas admitamos, como Deleuze (2006a), que o virtual possui uma plena realidade como virtual, e ponderemos, com Parente, a respeito. Para Parente (1999), o termo “virtual” possui, atualmente, pelo menos três diferentes concepções: uma que acredita que as tecnologias do virtual são capazes de explicar o fato de a imagem ter se tornado auto-referente, rompendo com os modelos de representação; outra que diz que as imagens contemporâneas são significantes sem referente social; e ainda, outra que diz que o virtual é uma função da imaginação criadora, resultado de agenciamentos entre a arte, a tecnologia e a ciência, e possui a capacidade de criar novos modelos de sujeito e de mundo.

Pode-se dizer que a duração é uma multiplicidade virtual que equivale a um único e mesmo tempo. A unidade de tempo é pensada como virtual. Na atualização do tempo, uma direção difere da outra, mas a atualização o é de um tempo virtualmente uno. Sendo a duração concebida como a diferença de natureza em si e por si, ela é considerada uma tendência, uma *substância*. Assim, se a duração é uma substância, ela é indivisível.

Essa noção não está ligada ao que não se deixa dividir, mas a algo que muda de natureza ao se dividir, que é o virtual, o subjetivo. Tal divisão desenvolve o que uma totalidade possuía virtualmente embutido. Exemplo disso pode ser a duração sendo dividida em duas direções, como o passado e o presente. “A virtualidade só se atualiza dissociando-se, e a vida só existe fora de si” (PELBART, 2007, p. 40).

Assim, uma imagem cinematográfica pode ser dividida em passado e presente coexistindo. A imagem atualizada possui um tempo virtualmente colocado em si. Nas imagens de um filme, o presente é formado em grande parte no passado imediato. Assim, a memória percebe o passado – onde estão as virtualidades –, realiza um processo de diferenciação, e faz a atualização no presente. “Na prática, percebemos apenas o passado, sendo o presente puro o inapreensível avanço do passado roendo o porvir” (BERGSON, 2006b, p. 90). Isso quer dizer que para Bergson,

Quando pensamos esse presente como devendo existir, ele ainda não existe; e, quando o pensamos como existente, ele já passou. Se, ao contrário, você considerar o presente concreto e realmente vivido pela consciência, pode-se dizer que esse presente consiste em grande parte no passado imediato. (BERGSON, 2006b, p. 90)

Nesta perspectiva, o atual e o virtual estão ligados ao tempo, um tempo como invenção do novo, um novo que deve ser avesso às coisas dadas, às cópias. E este novo deve estar relacionado à força da imaginação. No virtual há a indeterminação ou imprevisibilidade

própria à criação. E, assim, a atualização está associada à criação: ela se dá a partir de muitas virtualidades que estão na vida do espírito, constituindo um processo de diferenciação.

O virtual é o conceito puro da diferença. O virtual é real sem ser atual, diferentemente do possível, que é atual sem ser real. (...) A relação entre o possível e o real é de semelhança (o real é à imagem e semelhança do possível que se realiza), ao passo que o atual não se assemelha à virtualidade que ele desdobra. O processo de atualização do virtual procede por diferenciação, segue linhas de diferenciação, de dissociação, de divergência, de produção, de criação. Uma série ramificada desembocando em termos heterogêneos, segundo uma lógica da invenção, e não da similitude. (PELBART, 2007, p. 40)

Pode-se, portanto, pensar nas imagens cinematográficas que são usadas em filmes como atualizações da virtualidade cinema. Quando se pensa em filmes que utilizam imagens de arquivo, a diferenciação é mostrada a partir da multiplicidade que está em cada uma delas e, também, na heterogeneidade dos diferentes suportes que as compõem. Isso ocorre por meio da invenção, e não da semelhança. Nessa operação, o impulso vital está presente, pois ele é a própria duração, à medida que se diferencia, ou seja, que se atualiza. O impulso vital é a diferença quando esta passa ao ato.

Deleuze chega à seguinte colocação, percebendo que a duração é virtualidade:

Se a diferenciação é assim o modo original e irreduzível pelo qual uma virtualidade se realiza, e se o impulso vital é a duração que se diferencia, eis que a própria duração é a virtualidade. (DELEUZE, 2004, p. 134)

De acordo com Deleuze (2006a), sempre que colocamos o problema em termos do possível e do real somos levados a conceber a existência como um surgimento bruto que está submetido à lei do tudo ou nada. Não vai existir diferença entre o existente e o não existente, pois este já é possível e tem todas as características que o conceito lhe dá como possibilidade. Assim, a existência é colocada no espaço e no tempo. A existência é a mesma que o conceito, só que fora dele. A diferença, aqui, somente será o negativo que é determinado pelo conceito: “seja a limitação dos possíveis entre si para se realizarem, seja a oposição entre o possível e a realidade do real” (DELEUZE, 2006a, p. 298).

Já o virtual, é a característica da Idéia: a existência é produzida a partir de sua realidade. Tal produção se dá conforme um tempo e um espaço imanentes à Idéia¹.

¹ Deleuze diz que as Idéias são multiplicidades e que cada Idéia é uma variedade (multiplicidade). Segundo o autor, “a multiplicidade não deve designar uma combinação de múltiplo e uno, mas, ao contrário, uma organização própria do múltiplo como tal, que de modo algum tem necessidade da unidade para formar um sistema” (2006a, p. 260).

A distinção entre possível e virtual também ocorre pelo fato de um remeter à forma de identidade no conceito, enquanto o outro designa uma multiplicidade pura na Idéia, a qual exclui o idêntico como condição prévia.:

Enfim, na medida em que o possível se propõe à “realização”, ele próprio é concebido como a imagem do real, e o real como a semelhança do possível. Eis por que se compreende tão pouco o que a existência acrescenta ao conceito, duplicando o semelhante como semelhante. É esta a tara do possível, tara que o denuncia como produzido posteriormente, fabricado retroativamente, feito à imagem daquilo que se assemelha. A atualização do virtual, ao contrário, sempre se faz por diferença, divergência ou diferenciação (DELEUZE, 2006a, p. 298).

Dessa maneira, romper com a semelhança como processo, assim com a identidade como princípio, é da ordem da atualização. Os termos atuais nunca vão se assemelhar à virtualidade que eles atualizam. A atualização ou a diferenciação é sempre uma verdadeira criação. Ela nunca se faz por meio da limitação de uma possibilidade preexistente. Para um virtual (ou potencial), atualizar-se é criar linhas divergentes que correspondam (sem ter semelhança) à multiplicidade virtual. A realidade de um virtual é a de uma tarefa que deve ser cumprida ou a de um problema a ser resolvido. O problema é o que vai orientar, condicionar as soluções, as quais não se assemelham às condições do problema.

Portanto, a atualização de um filme nunca deve ser limitada apenas à possibilidade de utilização de imagens preexistentes. Ela deve ser sempre uma criação que parte de uma multiplicidade virtual presente nas idéias ou em determinados produtos. Quando a atualização de um filme parte de produtos já existentes, deve-se buscar a virtualidade presente nos movimentos que as realizaram. É lá que podem estar as diferenças que vão gerar o novo movimento de atualização.

No virtual, a diferença e a repetição fundam o movimento da atualização, da diferenciação como criação, substituindo, assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram um pseudomovimento, o falso movimento da realização como limitação abstrata (DELEUZE, 2006a, 299).

No filme de Masagão (*Nós que aqui estamos por vós esperamos*), percebe-se que o diretor procura sair do pseudomovimento de que fala Deleuze e realizar o movimento verdadeiro. O diretor atualiza criativamente as imagens de arquivo: ele não apenas busca nas imagens utilizadas sua identidade ou semelhança com as idéias que desenvolve em configurações gráficas verbais, mas cria com elas uma narrativa poética e inventa histórias que não têm a ver com a história à qual as imagens do arquivo se referiam na origem.

Os filmes que utilizam imagens de arquivo em sua montagem, como o de Masagão, atualizam também a memória do audiovisual, pois prolongam o passado no presente. Voltando a Bergson e Deleuze: por ser da essência do virtual realizar-se, pode-se dizer que a duração já é impulso vital. Assim, é necessário um terceiro aspecto de algum modo intermediário em relação aos dois precedentes, no qual a duração se chama *memória*. Devido a todas as suas características, a duração do filme de Masagão é memória, é a memória virtual que prolonga o passado no presente.

Bergson sempre apresenta a memória de duas formas: memória-lembrança e memória-contração. A memória-lembrança remete a uma sobrevivência do passado. O passado sobrevive em si, e essa sobrevivência é a duração: a duração é em si memória. É importante salientar que, para o autor, a memória de modo algum consiste em uma regressão do presente ao passado, mas na coexistência virtual do passado no presente. Dessa forma, se a sobrevivência do passado está relacionada à duração e à memória, pode-se pensar que a memória do audiovisual mantém vivas as imagens dos filmes já feitos (e as da TV, dos vídeos etc.). Assim, um filme que faz uso das imagens de arquivo mantém o passado das imagens e, ainda, a partir da diferenciação, atualiza-as.

Bergson nos mostra que a lembrança não é a representação de alguma coisa que foi; o passado é isso em que nós nos colocamos de *súbito* para nos lembrar. O passado não tem por que sobreviver psicologicamente e nem fisiologicamente em nosso cérebro, pois ele não deixou de ser, parou apenas de ser útil; ele é, ele sobrevive em si. (DELEUZE, 2004, p. 135)

Isso ocorre também com as imagens de arquivo: elas não deixaram de ser, mas apenas pararam de ser úteis. A re-montagem dessas imagens as trouxe de volta, por uma necessidade de Masagão agir no presente. É dessa necessidade que trataremos mais adiante: o que Masagão destaca ou percebe da memória do cinema quando tornou outra vez úteis aquelas imagens passadas?

A virtualidade é tempo. Um tempo que é entendido como passado puro, assim como o presente é a atualidade de uma virtualidade. Portanto, a duração requer distensão e contração do tempo, e o próprio movimento da vida é contrair-se e distender-se em matéria e memória. A diferença de natureza exprime dois graus diferentes de distensão e contração que coexistem na duração. As séries divergentes nascem, na duração, de graus virtuais coexistentes.

Enquanto a matéria é a maior das distensões quantitativamente colocadas à vida, o espírito é a mais pura contração qualitativamente vital. Em outras palavras: o espírito é virtual, ou enseja virtualidades, enquanto a matéria é atual, ou enseja sua atualização. Ou ainda, a matéria possibilita a

atualização das infindáveis virtualidades do espírito. (VASCONCELLOS, 2006, p. 133)

Isso é possível à medida em que a matéria está ancorada nas multiplicidades quantitativas e o espírito baseia-se nas multiplicidades qualitativas. Assim, em Bergson o universo é pensado em termos de tempo, no qual a matéria é o tempo totalmente distendido e o espírito é o tempo absolutamente contraído, chamado de um tempo puro. É preciso ter em conta, porém, que distensão e contração referem-se a espaço: distensão do espaço e contração do espaço. Assim, a imagem é tempo distendido, ou seja, maior espacialização do tempo; ela é uma atualização do filme (menor espacialização, ou tempo mais contraído, mais virtual), que, a sua vez, possibilita novas atualizações de infinitas virtualidades: do cinema, do audiovisual e, mais largamente, da memória pura.

Para Deleuze (apud ALLIEZ, 1996), a filosofia é uma teoria das multiplicidades e toda multiplicidade implica elementos atuais e virtuais. Segundo ele, não há objeto que seja puramente atual.

Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais. Essa névoa eleva-se de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais se distribuem e correm as imagens virtuais. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. Eles são ditos virtuais à medida que sua emissão e absorção, sua criação e destruição acontecem num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza e indeterminação. Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual. (DELEUZE apud ALLIEZ, 1996, p. 49)

Acerca da indeterminação, vale a pena ressaltar o seguinte: a realidade do virtual é a estrutura². Segundo Deleuze (2006a), essa realidade é definida por um duplo processo de determinação recíproca e de determinação completa. Assim, em vez de ser indeterminado, o virtual é completamente determinado.

Quando a obra de arte exige uma virtualidade na qual mergulha, ela não invoca qualquer determinação confusa, mas a estrutura completamente determinada, formada por seus elementos diferenciais genéticos, elementos “tornados virtuais”, “tornados embrionários” (DELEUZE, 2006a, p. 295).

² Em *Lógica do Sentido* (2006b), Deleuze diz que a estrutura necessita de pelo menos duas séries heterogêneas, das quais uma será determinada como “significante” e a outra como “significada”. Diz ainda que não há estrutura sem relações entre termos de cada série, sem pontos singulares correspondendo a estas relações.

Os elementos, os pontos singulares, coexistem na obra ou no objeto, na parte virtual da obra ou na parte virtual do objeto. Tem-se, assim, uma determinação que deve ser a determinação completa do objeto e, ao mesmo tempo, apenas formar partes dele. Assim, se está frente a algo que parece impossível. Para isso é preciso distinguir o objeto por inteiro do objeto completo. “O completo é apenas a parte ideal do objeto, aquela que, na Idéia, participa com as outras partes do objeto (outras relações, outros pontos singulares), mas que nunca constitui uma integridade como tal (DELEUZE, 2006a, p. 295)”. O conjunto das determinações da existência atual é o que falta para a determinação completa do objeto.

A outra parte é determinada pela atualização. Esta metade do objeto é chamada de diferenciação, a qual exprime a atualização do virtual e a constituição dos problemas colocados na diferenciação (que determina o conteúdo virtual da Idéia). A diferenciação seria como a segunda parte da diferença. De acordo com Deleuze (2006a), todo objeto é duplo, sem que as suas duas metades se assemelhem. Tais metades são: a imagem virtual e a atual.

O virtual determina um tempo de diferenciação ou tempos diversos de atualização que medem a passagem do virtual ao atual.

... quatro termos são sinônimos: atualizar, diferenciar, integrar, resolver. A natureza do virtual é tal que atualizar-se é diferenciar-se. Cada diferenciação é uma integração local, uma solução local, que se compõe com outras no conjunto da solução ou na integração global (DELEUZE, 2006a, p. 297).

Por meio das novas tecnologias da imagem, podem-se fazer agenciamentos múltiplos, desenvolvendo-se forças criativas da imaginação. Aqui, trata-se da imagem liberada da idéia de analogia. Assim, ela está em uma duração, sendo um entre, um interstício, um conceito. Portanto, estando na linha da virtualidade, a imagem técnica é dupla e a diferenciação não denota semelhança com o seu virtual.

Vale a pena ressaltar que o pensamento de Deleuze sobre o cinema depende da noção de imagem da filosofia da duração de Bergson. Este é o conceito sobre cinema utilizado aqui. Dessa maneira, tem-se uma primeira imagem que se combina com uma segunda, que, por sua vez, combina-se com uma terceira e assim sucessivamente, em uma relação de múltiplas combinações.

A seguir, torna-se necessário discorrer um pouco sobre a montagem cinematográfica na criação de sentidos e de conceitos do mundo.

2.3 Duração audiovisual e montagem-pensamento

...é possível afirmar que o cinema ganha seu estatuto de arte independente do folhetim do século XIX e da representação teatral não quando o projetor se separa da câmera e esta faz movimento pendular para os lados ou para a frente, mas quando, por meio dos cortes nas cenas e na recomposição destes cortes na moviola, nasce o processo de montagem (VASCONCELLOS, 2006, p. 60).

Os conceitos mais comuns de montagem estão relacionados ao trabalho de cortar o filme e colar seus pedaços, seguindo uma ordem pré-determinada pelo roteiro do filme. Ela é o fundamento da linguagem fílmica. “Digamos desde já que a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2003, p. 132). Seria, então, de uma forma básica, o ato de reunir determinados fragmentos de filme em uma seqüência lógica ou cronológica, com o objetivo de contar uma história. Mas a montagem não deve ser pensada apenas como a pragmática finalização de um filme. Como um fazer artístico, ela passa a ser motivo de reflexão de muitas ordens.

Na década de 1920, Sergei Eisenstein destaca-se por pensar a montagem não apenas como a ação de juntar pedaços de película e colocá-las em uma certa seqüência, como algo que organiza e forma o sentido dentro de um filme. Para ele, o cinema é reflexo do pensamento humano, e isso se dá através da montagem. O plano adquiria sentido principalmente nas suas relações com outros planos dentro de uma seqüência. A montagem servia para o domínio estético e ideológico.

O seu cinema é oposto à idéia de *impressão de realidade*. O que acontece diante da câmera é desintegrado, e as imagens são depois reintegradas em outro nível de organização. O filme torna-se discurso, deixando de ser um modelo de realidade, e passa a seguir as modalidades do pensamento.

Propondo um cinema que “pensa por imagens” em vez de “narrar por imagens”, Eisenstein está consciente dos problemas a enfrentar, mas está convencido de que as tensões existentes entre a leitura naturalista, vinda da semelhança de cada imagem com as aparências do real, e a leitura dialética, produzida pela “montagem de atrações”, produzem ricas soluções em favor da última (XAVIER, 2005, p. 133).

Eisenstein não pensava o plano como um pedaço da realidade da qual o cineasta se apodera. O plano não era um espelho da realidade. Nos seus primeiros ensaios, Eisenstein acreditava que o plano era a menor unidade do filme e que cada um deles agia como uma

atração circense – idéia que vem da observação das atrações de circo e do parque de diversões – e que, combinados com planos vizinhos, transmitiam um estímulo psicológico ao espectador. Nesta primeira fase de sua teorização sobre o cinema, ele baseou-se em sua experiência com o teatro político e de vanguarda. Posteriormente, o cineasta interessou-se mais pelas possibilidades que existem nos elementos *dentro* do próprio plano, as quais possibilitariam diversas atrações conflitantes ou harmoniosas.

A montagem de atrações eisensteiniana propunha uma estética carnavalesca que favorecia os pequenos blocos em forma de esquete, as viradas sensacionais e os momentos mais agressivos como o rufar de tambores, saltos acrobáticos e clarões repentinos de luz, os quais eram organizados em torno de temas específicos e concebidos para provocar um choque salutar no espectador (STAM, 2003, p. 57).

Em seu filme, *Masagão* parece propor isso em certos momentos, nos quais várias imagens aparecem ao mesmo tempo, como se fossem pequenos blocos de diferentes filmes agindo como atrações para o espectador. O significado surge quando se percebe a colisão dessas diferentes atrações. É um filme em que uma série de choques é provocada no público por conta de tais atrações e que pode ser claramente analisado na perspectiva eisensteiniana.³

A montagem é, para Eisenstein, o poder criativo do cinema, o meio através do qual as “células” isoladas se tornam um conjunto cinemático vivo; a montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros (ANDREW, 1989, p. 61).

A montagem deve produzir choques, um plano deve entrar em conflito com outro para arrancar do espectador uma atitude. Tal proposta Eisenstein baseava em sua compreensão de que a mente trabalha dialeticamente e realiza sínteses de elementos em oposição. Este método dialético, segundo ele, faria com que o significado do filme fosse construído com a ajuda do espectador. O ato de criação era realizado em conjunto entre realizador e espectador.

... a justaposição de dois planos deve assemelhar-se a um “ato de criação”: cada corte deve gerar um conflito entre dois planos unidos, fazendo com que na mente do espectador surja um terceiro conceito, que será precisamente aquilo que Eisenstein chama de “imagem”. Ele não aceitava a idéia do plano cinematográfico como fragmento da realidade. Sua teoria defende a idéia de que o plano é constituído por uma série de elementos formais (luz, movimento, volume, composição), através dos quais o realizador constituirá relações novas que não estão necessariamente

³ Segundo Butcher (2005), aliás, *Masagão* fez um filme-ensaio eisensteiniano com uma visão peculiar sobre a trajetória humana no século vinte.

implícitas no plano. A montagem organizará essa matéria-prima de maneira a gerar conflito, choques que estimulam o espectador a um ato de criação, juntamente com o realizador (LEONE & MOURÃO, 1987, p. 51).

Nos seus estudos, Eisenstein, a partir do pensamento dialético, chega à conclusão de que a arte é conflito:

No campo da arte, este princípio dialético de dinâmica é incorporado no conflito como princípio fundamental para a existência de qualquer obra de arte e de qualquer forma de arte. Porque a arte é sempre conflito: (1) de acordo com sua missão social, (2) de acordo com sua natureza, (3) de acordo com sua metodologia (EISENSTEIN, 2002, p. 50).

A teoria da montagem como conflito é definida pela combinação de representações que formam uma unidade complexa. Isso vai apontar para um sentido que não está nos elementos que se vê, mas no confronto existente entre eles. A estética de Eisenstein, na década de 1920, estava baseada na capacidade do cinema de produzir pensamento pela aproximação sensível de contrários. No desenvolvimento de seu método, ele parte de um cinema antinaturalista para a proposição de um cinema intelectual (que se opõe ao narrativo), no qual o significado é “resultado de um pulo consciente dado pelo espectador entre dois termos de uma metáfora visual, ou imagem” (ANDREW, 1989, p. 61). Na prática, segundo Xavier (2005), Eisenstein filma *Outubro* com essa perspectiva: foi um filme-ensaio em que o autor experimentou procedimentos técnicos e estéticos da montagem lógica, com vistas a atingir a esfera do *entendimento*, uma significação puramente intelectual.

Conforme Deleuze (2005), ao comunicar o choque o cinema pretende nos dar uma capacidade, uma potência, o que ele pode fazer, e não uma mera possibilidade lógica. Através do movimento, ele converte em potência o que era possibilidade em outras artes. Com as imagens cinematográficas em movimento, produzir-se-ia um choque no pensamento que seria capaz de tocar o sistema nervoso e cerebral, como se o cinema despertasse o pensador que estaria adormecido nas pessoas. O pensamento faz-se por meio de choques. O autor toma o exemplo sobre o método dialético de Eisenstein, que dizia que “o primeiro movimento vai da imagem ao pensamento, do preceito ao conceito. (...) Há choques das imagens entre si segundo a dominante delas, ou choque na própria imagem segundo todos os seus componentes” (DELEUZE, 2005, p. 191).

Tanto para Eisenstein como para Deleuze, a imagem cinematográfica deve proporcionar um efeito de choque sobre o pensamento e também sobre o todo, que, embora resulte da imagem captada, é antes um produto que depende da montagem.

O todo é a totalidade orgânica que se afirma opondo e sobrepujando suas próprias partes, e que se constrói como a grande Espiral, seguindo as leis da dialética. O todo é o conceito. Por isso o cinema é dito “cinema intelectual”, e a montagem, “montagem-pensamento”. A montagem é no pensamento o próprio “processo intelectual”, ou o que, ante o choque, pensa o choque (DELEUZE, 2005, p. 191).

Machado (1997) relaciona as idéias de Eisenstein a um espetáculo audiovisual de conceitos e sensações, até mais ligadas ao vídeo que ao cinema. Pois é através de um grande *zapping* de imagens de diferentes naturezas (televisão, vídeo, cinema e fotografia) e de configurações gráficas verbais que Masagão conta uma história, com montagens críticas, conceitos e sensações. *Nós que aqui estamos por vós esperamos* aponta para a montagem intelectual por meio de um jogo poético de metáforas (imagens articuladas que produzem relações imateriais) e metonímias (transferência de sentido entre imagens). Nos termos de Machado:

Esse é justamente o ponto de partida da montagem intelectual de Serguei Eisenstein: uma montagem que, partindo do “primitivo” pensamento por imagens, consiga articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e metonímias. Juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e assim, por meio de processos de associação, chega-se à idéia abstrata e “invisível” (MACHADO, 1997, p. 195).

Pela convergência tecnológica, que permite montar no quadro e na seqüência imagens de diferentes naturezas e advindas de diferentes suportes, no filme de Masagão produz-se uma hibridização de estéticas e formatos que provoca no espectador uma sucessão de experiências do choque de contrários, e que a mim interessa como reflexão sobre o próprio cinema, sua história e os conceitos do mundo que comparecem no filme.

A teoria do cinema de Deleuze parece-me interessante para pensar nos conceitos criados pelos filmes e nas formas como eles fabricam novas conexões entre campos e disciplinas. Para isso, faz-se necessário desenvolver algumas colocações de Deleuze sobre o cinema e seu entendimento sobre a imagem-movimento e a imagem-tempo, consideradas por ele como signos. O que Deleuze pretende construir é uma taxonomia, ou seja, uma classificação das imagens e signos, com uma finalidade, última, filosófica. Assim, Deleuze propõe um pensamento do cinema.

Um signo, como quer Deleuze, não é mais pensado necessariamente considerando-se a relação entre significado e significante; ele é um efeito,

uma expressão de um sentido ou de uma Idéia. (...) O cinema produz signos específicos, que são irredutíveis aos signos lingüísticos. Os signos do cinema dão conta da expressão do sentido cinematográfico propriamente dito. São ferramentas para a construção de um pensamento do cinema, não de um pensamento sobre o cinema ou de uma história do cinema, mas de uma cartografia amplificada das imagens e dos signos cinematográficos (VASCONCELLOS, 2006, p. 55).

Mas para falar em imagem no cinema utilizando Deleuze como referência é necessário pensá-la, inicialmente, como imagem-movimento, tomada como uma identidade entre imagem e movimento, como uma matéria fluente ou como luz. A teoria deleuziana sobre o cinema está baseada em um conjunto infinito de imagens que agem e reagem umas sobre as outras. Essa ação-e-reação das imagens cria conceitos, realizando uma intervenção no mundo, criando o próprio mundo. Pode-se dizer que o próprio mundo é cinema.

Deleuze (1985) baseia seus escritos sobre cinema em três teses de Bergson sobre o movimento. A primeira diz que o movimento não se confunde com o espaço percorrido:

O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide se mudar de natureza a cada divisão. O que já supõe uma idéia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irredutíveis entre si (DELEUZE, 1985, p. 9).

Dessa forma, o movimento sempre se fará numa duração concreta, mesmo que se tente dividir o tempo. Cada movimento terá sua própria duração qualitativa. Bergson (apud DELEUZE, 1985) diz que o cinema apresenta o tempo como ilusão de movimento, ou seja, um falso movimento.

Segundo Deleuze (1985), o cinema opera por meio de fotogramas, que são cortes imóveis, mas o que ele nos oferece é uma imagem média, um corte móvel. O cinema dispõe de uma imagem, à qual acrescentaria movimento. Assim, oferece uma imagem-movimento: “O plano é a imagem-movimento. Enquanto reporta o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração” (Deleuze, 1985, p. 35). Já o plano possui duas faces: o todo que ele exprime e os objetos entre os quais ele passa.

A segunda tese de Bergson diz que é errado reconstruir o movimento com instantes ou posições. O instante qualquer é aquele equidistante um do outro. Segundo Deleuze (1985), o cinema é, então, um sistema que reproduz o movimento, reportando-o ao instante, qualquer. A reprodução do movimento será a mesma se realizada por meio de elementos formais

transcendentes (poses), ou a partir de elementos materiais imanentes (cortes). Isso ocorre porque, em ambos os casos, se perde o movimento por atribuirmos ele a um Todo. Supomos que o todo é dado.

Acerca da terceira tese de Bergson sobre o movimento, Deleuze coloca o seguinte:

(...) não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo de um todo. O que implica que o movimento exprime algo mais profundo que é a mudança na duração ou no todo. Que a duração seja mudança, faz parte da sua própria definição; ela muda e não pára de mudar (DELEUZE, 1985, p. 17).

Deleuze diz ainda que a matéria se move mas não muda, enquanto o movimento expressa uma troca na duração ou no todo.

Deleuze trata o cinema como acontecimento e não como representação. Para ele, o cinema é um instrumento filosófico, gerador de conceitos e produtor de textos. O cinema traduz o pensamento em termos audiovisuais, por meio de blocos de movimentos e duração. A teoria do autor baseia-se na transição do cinema clássico (imagem-movimento) ao cinema moderno (imagem-tempo): a imagem-movimento utiliza uma coerência espaço-temporal e uma montagem racional, enquanto a imagem-tempo fundamenta-se na descontinuidade e nos cortes irracionais. A imagem-tempo fundamenta-se na descontinuidade. Ou, como diz Stam,

A imagem-movimento (...) fundamenta-se na causa e efeito, nas ligações orgânicas e no desenvolvimento teleológico, e na operação determinada dos protagonistas através do espaço narrativo. (...) A imagem-tempo (...) preocupa-se menos com a lógica de causa-efeito linear. Enquanto a imagem-movimento envolve a exploração do espaço físico, a imagem-tempo transmite os processos mentais da memória, do sonho e do imaginário. (Stam, 2003, p. 286)

Esta pesquisa pretende dar maior atenção à imagem-tempo, pois se pensa aqui o audiovisual como memória. Mas é importante salientar que, fazendo parte da memória do cinema, a imagem-movimento é fundamental, pois é a partir dela que surge a imagem-tempo.

De acordo com Bergson (apud Deleuze, 2005), a imagem-movimento é a própria matéria. As diferentes espécies de imagens deduzidas da imagem-movimento fazem dela uma matéria sinalética. Os traços de expressão que compõem as imagens são os signos que as combinam e as recriam, levadas pela matéria em movimento. Os signos encontram sua matéria na imagem-movimento. A representação do tempo só é extraída dos signos por associação e generalização, ou como conceito. Assim, tem-se neste último o viés proposto para este texto.

Deleuze dá atenção ao encontro entre percepção e matéria, o que chamamos de *movimento*. Ele sente-se atraído por Bergson como um filósofo do devir, para quem a matéria e o ser nunca são estáveis.

Quanto ao fato histórico de o cinema ter se tornado narrativo, Deleuze faz reflexões sobre o plano, considerado como o menor enunciado narrativo. Isso estaria ligando o cinema a uma linguagem. O autor acha difícil a assimilação da imagem cinematográfica a um enunciado narrativo, pois ele opera necessariamente por semelhança ou analogia. Assim, ao operar com signos, estes são “signos analógicos”. Tal colocação de Deleuze vai ao encontro da noção da imagem cinematográfica que está na duração, a qual toma por base um rompimento com a semelhança, um processo que é da ordem da atualização, sendo uma verdadeira criação.

A imagem não deve ser substituída por um enunciado, pois

...precisamente, desde que se substituiu a imagem por um enunciado, deu-se à imagem uma falsa aparência, ela foi privada de seu caráter aparente mais autêntico, o movimento. Pois a imagem-movimento não é analógica no sentido da semelhança: não se assemelha a um objeto que ela representaria. É o que Bergson mostrou já no capítulo de *Matéria e memória*: se se extrair o movimento do móvel, não há mais nenhuma distinção entre a imagem e o objeto, pois a distinção só vale devido à imobilização do objeto. (DELEUZE, 2005, p. 40)

A imagem cinematográfica é para Deleuze um fluxo, um devir, uma mudança qualitativa. Assim, cada momento vai carregar o antes e o depois. Conforme Xavier, “cada presente não é mais uma ‘posição relativa dos corpos, dos objetos e dos olhares’ mas uma impulsão dotada de intensidade que faz da imagem algo investido de forças, de relações acumuladas, intuições reveladoras”. (Xavier, 2005, p. 188)

Dessa forma, torna-se necessário refletir sobre a montagem e a imagem-movimento. O próprio Deleuze faz a seguinte pergunta: “O que vem primeiro, a montagem ou a imagem-movimento? O todo é produzido pelas partes, mas o inverso também: há círculo ou espiral dialética” (Deleuze, 2005, p. 192).

Já Pelbart (2007) diz que o todo pode ser apreendido pelas imagens-movimento do cinema, mas apenas indiretamente. A montagem é que vai extrair das imagens-movimento esse todo, essa idéia, essa imagem do tempo. A montagem é o que vai garantir a organização dos planos do filme para dar sentido às imagens-movimento na busca de uma imagem do tempo.

Em filmes que utilizam imagens de arquivo a montagem vai ser extremamente importante para explorar os devires de cada uma e chegar a uma imagem do tempo por meio

da relação entre elas. Lembremos que, segundo Bergson, quando as imagens se aproximam ou se afastam há a influência de umas sobre as outras:

Em geral, qualquer imagem influencia as outras imagens de uma maneira determinada, até mesmo calculável, de acordo com aquilo que chamamos leis da natureza. (...) De fato, observo que a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores se modificam conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles, que a força dos odores, a intensidade dos sons aumentam e diminuem com a distância, enfim, que essa própria distância representa sobretudo a medida na qual os corpos circundantes são assegurados, de algum modo, contra a ação imediata de meu corpo.(BERGSON, 2006a, p. 15)

Dessa forma, há a produção de diversas imagens indiretas a partir das relações desenvolvidas entre os planos das imagens-movimento quando são montadas. Estes planos são blocos de espaço-tempo. E o que é a montagem, segundo o autor, citado por Deleuze?

A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a idéia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações. Nem por isso a montagem vem depois. De certo modo, é até preciso que o todo seja primeiro, que seja pressuposto. (Deleuze, 1985, p. 44)

O próprio Deleuze (2005) diz que a imagem-movimento possui duas faces: uma em relação a objetos cuja posição relativa ela faz variar (estamos pensando em relação ao plano); e outra em relação a um todo cuja mudança ela exprime (aqui pensamos em relação à montagem). Assim, a montagem é composição, é a constituição do todo, é agenciamento das imagens-movimento que constituem uma imagem indireta do tempo. O tempo surge da montagem entre uma imagem-movimento e outra. Este tempo não é homogêneo e a duração não é espacializada:

(...) é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. Por isso a ligação não pode ser mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes (DELEUZE, 2005, p. 48).

Nota-se, nesta perspectiva, que o tempo depende do movimento. A síntese das imagens-movimento deve se apoiar em elementos intrínsecos a cada plano: “O plano é o movimento considerado em seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração.” (DELEUZE, 1985, p. 32)

Deleuze (2005) ainda diz que o cinema moderno fez surgir a imagem-tempo direta, ou seja, a idéia de que a montagem já estava na imagem ou, ainda, que os componentes da imagem já implicavam a montagem. Dessa forma, no lugar de saber como as imagens se encadeiam, a pergunta passava a ser feita da seguinte forma: “o que a imagem mostra?”. Isso é a imagem-tempo direta, uma identidade da montagem com a própria imagem. Mas para que a imagem-movimento não fique estática, ela deve ser penetrada por injeções de tempo, alterando o movimento e colocando nela a montagem:

O tempo num plano deve fluir independentemente e, se se pode dizer, por conta própria: é somente com essa condição que o plano extravasa a imagem-movimento, e a montagem, a representação indireta do tempo, associando-se ambos numa imagem-tempo direta, um determinando a forma, ou melhor, a força do tempo na imagem, a outra as relações do tempo ou de forças na sucessão das imagens (DELEUZE, 2005, p. 57).

Pode-se dizer que o cinema utiliza determinados modos de mixagens de imagens que dão a ver a explicitação de uma imagem-tempo direta, pois se montam imagens dentro de um mesmo quadro. A diferença entre as mixagens e a imagem-tempo direta proposta por Deleuze é que a dele não pressupõe a existência de mais de uma imagem dentro do mesmo quadro. Esta, está mais próxima das entre-imagens, conceito não trabalhado por Deleuze.

Godard, nos anos 1970, realizava o tratamento eletrônico das imagens, mesclando-as através de colagens, janelas, incrustações e sobre-impressões. Produzia, assim, imagens múltiplas encadeadas, ou seja, uma montagem no interior da imagem. Conforme Dubois, “A mixagem eletrônica que funciona como montagem na imagem é então, para Godard, este sistema vago e complicado onde o mundo inteiro entra e sai a cada instante” (DUBOIS, 2004, p. 294).

Na realidade, essas questões estão ligadas à clássica reflexão acerca do plano e da montagem em sua relação com o tempo. Problematizar a mutação das imagens é questionar o cinema, buscando novas saídas, arriscando. Entretanto, não se deve esquecer que as imagens em movimento são duração, sendo parte de uma virtualidade epistemologicamente mais larga.

O cinema deve libertar-se da cadeia dos presentes para tender ao Todo. Uma imagem quando aparece no cinema está no presente, mas não se restringe apenas a este presente, que é somente uma parte do Todo. Esta imagem permite que se pense o Todo indiretamente. Mas admite-se, então, que, com este presente, coexiste um passado, que não é um antigo presente, assim como há um futuro que não seria um presente por vir.

As imagens de arquivo já têm uma certa tendência ao Todo, pois se colocam de “saída” no presente (montadas em um filme) e no passado (a que se referem), em coexistência.

Esta observação sobre o tempo é importante para o estudo sobre o filme de Masagão, em que o presente que nos é mostrado possui passado e, também, porvir. Como diz Deleuze,

Não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste em um presente por vir. A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está *antes* e o que está *depois*... (DELEUZE, 2005, p. 52).

Cada imagem-movimento que está nos planos que formam um filme são montagens potenciais, são matrizes ou células de tempo. Para que este tempo tenha sua verdadeira dimensão, e o todo sua consistência, é preciso que a montagem proceda por conflitos, alternância, resoluções, ressonâncias.

De acordo com Schefer (apud Deleuze, 2005, p. 51), “o cinema é a única experiência em que o tempo me é dado como uma percepção.” Pasolini dizia que com a montagem o presente se transforma em passado, mas que o passado aparece sempre como presente. Deleuze, em sua reflexão sobre o tempo no cinema, e pensando Pasolini, ainda coloca que apenas em filmes ruins é que a imagem cinematográfica está no presente. Nos termos de Parente:

De acordo com Pasolini, a montagem é uma síntese que integra os planos em um todo que corresponde à imagem completa do filme. Cada imagem do filme é um corte, um ponto de vista sobre o todo do cinema ou da vida. É a montagem que estabelece a relação da imagem com o todo, e é precisamente graças à montagem que os acontecimentos que compõem o presente infinito e incerto de nossa vida servem para nos exprimir. (PARENTE, 2005, p. 272)

Segundo Deleuze (2005), a imagem-movimento é um processo de diferenciação, pois “tudo” muda de um plano para outro. Para ele, a essência de cada coisa é, em última análise, a sua diferença. A imagem-movimento seria, também, um processo de especificação. Esses dois processos são um enunciável, e não instituem uma língua, uma linguagem ou enunciados. Assim, a narração está fundada na própria imagem, mas não é dada.

Para Deleuze, todo fenômeno é o efeito de uma diferença intensiva. Todo objeto da natureza é produto de um processo de individuação que força o Ser pré-individual e intensivo

a atualizar-se em formas acabadas. Aqui pensamos o cinema nesse sentido, formado por filmes atualizados em diferentes formas.

Todo fenômeno remete a uma desigualdade que o condiciona. Toda diversidade e toda mudança remetem a uma diferença que é sua razão suficiente. Tudo o que se passa e que aparece é correlativo de ordens de diferenças: diferença de nível de temperatura, de pressão, de tensão, de potencial, *diferença de intensidade* (DELEUZE, 2006a, p. 355).

Segundo Gualandi (2003, p. 70), “se a Idéia for a potência que o Ser tem de dar-se a pensar, a intensidade é a potência que o Ser tem de existir e de nos afetar”.

Mas para Deleuze, “Todo corpo, toda coisa pensa e é um pensamento, na medida em que, reduzida a suas razões intensivas, exprime uma Idéia cuja atualização ela determina” (DELEUZE, 2006a, p. 404). É assim que um filme deve ser considerado: como um pensamento que é expresso por uma Idéia.

Este pensamento está ligado a um conceito que não é proposicional. As proposições são definidas por sua referência a estados de coisas já constituídas, enquanto um conceito tem por objeto seus próprios componentes, de maneira que a sua consistência significa a sua auto-referência, e a sua criação é uma auto-posição de si mesmo (acontecimento). Pensar é um movimento infinito, um ir e vir. Nos termos de Aliez:

... quando o pensamento acede ao movimento infinito que o liberta da recongnição do verdadeiro como suposto paradigma, ele conquista uma potência imanente de criação e de heterogênese que opera uma espécie de corte no caos e recorre à criação de conceitos para dar consistência ao virtual sem atualizá-lo (ALIEZ, 1996, p. 87)

Neste sentido, a observação das imagens nesta pesquisa está voltada para a criação de conceitos delas sobre si próprias a partir da utilização de uma nova tecnologia (edição por computador) que se utiliza de imagens de arquivo. Em nenhum momento se quer encontrar uma verdade que pode ser generalizada.

De acordo com Deleuze (2005), os novos autômatos invadem os conteúdos enquanto um novo automatismo assegura a mutação da forma. As novas imagens (como a imagem eletrônica) não têm exterioridade e tampouco interiorizam-se num todo, mas possuem um poder de voltar-se sobre si mesmas: “Elas são objeto de uma perpétua reorganização, na qual uma nova imagem pode nascer de qualquer ponto da imagem precedente” (DELEUZE, 2005, p. 315). Portanto, as imagens da observação deste estudo, são as que tendem a criar conceitos de si mesmas, por meio de suas diferenças, as que surgem na duração.

Segundo Deleuze (apud STAM, 2003), as tecnologias digitais aumentam as possibilidades de um cinema “nômade”. A organização do espaço perde a sua força, cedendo lugar a uma tela percebida como memória palimpséstica.

A partir das colocações sobre duração, atual e virtual, é possível repensar a noção de imagicidade, de Eisenstein (1990), presente em todo produto audiovisual, como, por exemplo, em um filme. Quando assistimos a um filme, podemos perceber marcas que podem nos levar a outro filme dentro dele próprio. Seriam seus devires, ou seja, as inúmeras virtualidades que permanecem no produto final e que podem ser atualizadas por quem está assistindo. O audiovisual, ao se atualizar, torna-se matéria e assume uma forma no espaço. Quando virtual, está associado à memória e à duração. Lembrando, então, podemos dizer que a imagicidade de Eisenstein está muito próxima da idéia de virtualidade de Bergson, a da imagem virtual que está em toda a imagem.

Por isso, torna-se necessário voltar a algumas colocações acerca da memória e da matéria. Segundo Bergson (2006a), as imagens agem e reagem umas sobre as outras, e dentre elas há uma que prevalece sobre as demais. Isto ocorre porque ela é uma imagem que se conhece não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, por meio de afecções. Como o autor diz, tal imagem “é meu corpo”:

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, 2006a, p. 12).

Segundo Bergson (2006a), as imagens exteriores influem sobre aquela que chamo de meu corpo, transmitindo-lhe movimento. Da mesma forma, este corpo influi sobre as imagens exteriores, restituindo-lhes movimento. Assim, meu corpo é, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua em conjunto com outras imagens, recebendo e devolvendo movimento. De acordo com o autor, há uma única diferença nisso: este corpo parece escolher a maneira de devolver o que recebe.

A colocação acima pode-se relacionar às imagens que formam um filme que, como um corpo no seu todo, é movimentado pelas relações entre as imagens que o compõem, assim como restitui movimento a essas imagens através da montagem. Ele restitui este movimento das imagens para dentro do corpo (imagens) e, também, para fora deste corpo (como memória do audiovisual, ou como imagens de arquivo). Estas imagens desenvolveriam conceitos, pois, conforme o autor, “meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é portanto um centro de ação; ele não poderia fazer nascer uma representação” (BERGSON, 2006a, p. 14).

Para Bergson (2006a) a matéria é o conjunto das imagens, e a percepção da matéria são as mesmas imagens, mas relacionadas à possível ação de uma imagem determinada, “meu corpo”. A percepção seria, então, a imagem do todo. Este todo é relação, uma relação que não cessa de mudar, que não pára de fazer-se, que se mostra na duração. Nos termos de Pelbart, “Se o Todo é concebido como Aberto, não é apenas porque ele muda incessantemente, mas porque ele é aberto a si mesmo, aberto nas relações que entretêm em si os seus pontos, a imensidão do passado e futuro” (PELBART, 2007, p.6).

O todo é definido como relação. Uma relação não é propriedade dos objetos, mas do todo, e não deve ser confundida como um conjunto fechado de objetos. Através do movimento no espaço, os objetos de um conjunto trocam de posições. Mas, por meio das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade. Assim, pode-se dizer que a duração é o todo das relações.

Conforme Deleuze (1985), o todo não deve ser confundido com *conjuntos*. Enquanto os conjuntos são fechados, sendo sempre conjuntos de partes, o todo é aberto e não possui partes.

Aqui se deve pensar na percepção, que participa da memória do audiovisual. É uma percepção que está fora do corpo, mas que surge de uma afecção, interior ao corpo. Ou seja, um filme se mostra a cada corpo a partir dos afetos desse corpo. Como diz Bergson:

... minha percepção está fora de meu corpo, e minha afecção, ao contrário, em meu corpo. Assim como os objetos exteriores são percebidos por mim onde se encontram, neles e não em mim, também meus estados afetivos são experimentados lá onde se produzem, isto é, num ponto determinado de meu corpo. 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. (...) Quando 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 (BERGSON, 2006a, p. 59).

Em toda percepção existe afecção. Esta é o que se deve extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem. Poderíamos dizer, assim, que a afecção de um filme é aquilo que advém de fora dele, mas que fica na sua montagem final pelo espectador. Isso é mostrado através de suas percepções, que se prolongam em movimento na duração e que geram o filme assistido.

O corpo armazena a ação do passado na forma de dispositivos motores; as imagens passadas conservam-se de maneiras diferentes. Para isso, fazem-se necessários os conceitos de memória e reconhecimento de Bergson.

De acordo com Rezende (2000), há duas formas de memória para Bergson:

A primeira, que poderia ser chamada de motora ou habitual, é adquirida pela repetição de um mesmo esforço (...) A segunda forma de memória, ao contrário, simplesmente imprime-se de imediato, podendo ser chamada, por isso, de memória espontânea. Ela seria a responsável pelo armazenamento de todos os fatos de nossas vidas: seria a lembrança por excelência, memória como representação cerebral. (REZENDE, 2000, p. 256)

Essas duas memórias são separadas por uma diferença de natureza, possuindo funções diferentes. A memória habitual é utilizada quando possui uma utilidade imediata para alguma situação, tornando mais rápida a reação a um estímulo recebido. Já a memória espontânea é muito utilizada para fazer relações e perceber aquilo que lhe é mostrado. Para Bergson,

Para resumir (...) o passado parece efetivamente armazenar-se, conforme havíamos previsto, sob essas duas formas extremas, de um lado os mecanismos motores que o utilizam, de outro as imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele com seu entorno, sua cor e seu lugar no tempo. Dessas duas memórias (...) a primeira, conquistada pelo esforço, permanece sob a dependência de nossa vontade; a segunda, completamente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar (BERGSON, 2006a, p. 97).

O ato concreto pelo qual reavemos o passado no presente é o reconhecimento. Bergson (apud REZENDE, 2000) relaciona a memória a mecanismos de reconhecimento, que são o automático e o atento. O reconhecimento automático é aquele de ordem prática, ligado à memória habitual e que se prolonga em uma ação imediata. Já o reconhecimento atento reconduz a pessoa ao objeto para sublinhar os seus contornos e está ligado à memória espontânea. Neste, a participação das lembranças-imagens possui muita importância, pois somos reconduzidos a ele quando não temos uma memória habitual de uma percepção. Ou seja, quando não reconhecemos algo, somos levados ao reconhecimento atento para retirar dele algumas características.

Para exemplificar, Rezende (2000) diz que no cinema são os mecanismos de memória espontânea e reconhecimento atento que dominam a percepção, pois ao assistir a um filme precisamos extrair alguns traços que o caracterizam e retê-los na memória para reutilizá-los quando reaparecerem. Já na televisão acontece o oposto: aqui, são os mecanismos de memória habitual e reconhecimento automático que predominam, pois o telespectador está conformado

a um hábito de corpo, formado por uma repetição sucessiva da percepção de uma determinada ordem de sons e imagens. Isso faz com que ocorram determinados movimentos costumeiros e de ação-reação aos estímulos. Conforme Bergson,

Reconhecer um objeto usual consiste sobretudo em saber servir-se dele. (...) saber servir-se dele já é esboçar os movimentos que se adaptam a ele, é tomar uma certa atitude. (...) O hábito de utilizar o objeto acabou portanto por organizar ao mesmo tempo movimentos e percepções, e a consciência desses movimentos nascentes, que acompanhariam a percepção à maneira de um reflexo, estaria, aqui, também, na base do reconhecimento. Não há percepção que não se prolongue em movimento (BERGSON, 2006a, p. 104).

“Se a percepção exterior, com efeito, provoca de nossa parte movimentos que a desenham em linhas gerais, nossa memória dirige à percepção recebida as antigas imagens que se assemelham a ela e cujo esboço já foi traçado por nossos movimentos” (BERGSON, 2006, p. 114). Dessa forma, ela cria pela segunda vez a percepção presente, ou seja, tem-se uma imagem-lembrança do mesmo tipo.

Nesse sentido, a percepção de uma obra audiovisual vai se dar também de acordo com a distância (metaforicamente) que a separa de seu espectador, o que nos leva a Benjamin e a sua discussão sobre a reprodutibilidade técnica da arte. De acordo com Benjamin (1990), o cinema trouxe um aprofundamento da percepção. Segundo suas reflexões, para que o espectador compreenda como a obra faz sentido, deve haver um encurtamento da distância que o separa da obra, e ele deve poder tornar-se ao menos um semi-especialista. O desenvolvimento das tecnologias da imagem fez com que os audiovisuais mudassem de valor, fato ocorrido desde a invenção da fotografia: passou-se do valor de culto para o valor de exposição.

Mas a percepção e o sentido relacionam-se ainda ao ponto de vista, e toda vista é um recorte que mostra e esconde algo. Voltando a Bergson, para quem a percepção é “o objeto menos algo” – ou seja, percebe-se aquilo que se necessita para agir no presente –, podemos dizer que ao produzir um enquadramento é isso que o diretor faz: ele decide mostrar uma coisa e esconder outra. Assim também agirá o espectador ao assistir ao filme.

Nota-se, desse modo, que há uma coexistência virtual de diversos elementos na mesma duração, o que nos leva a propor uma outra linha de raciocínio, através do conceito de *différance*, de Derrida. Para isso, deve-se observar o acontecimento, considerando o processo de significação como um jogo formal de diferenças, ou seja, de rastros. Ao levar os textos aos rastros, estamos levando-os a sua zona de indiscernibilidade. Portanto, não se vai à origem.

O jogo das diferenças supõe, de fato, sínteses e remessas que impedem que, em algum momento, em algum sentido, um elemento simples esteja presente em si mesmo e remeta apenas a si mesmo. Seja na ordem do discurso falado, seja na ordem do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual, ele próprio, não está simplesmente presente. Esse encadeamento faz com que cada “elemento” constitua-se a partir do rastro, que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou do sistema. (DERRIDA, 2001b, p. 32)

O encadeamento é um texto produzido da transformação de um outro texto. Nada está apenas presente ou ausente. O que existe são diferenças e rastros de rastros. Portanto, ao observar um audiovisual (como um corpo), o espectador coloca este corpo em sua virtualidade. Fazendo um jogo de diferenças e de rastros, ele produz a desconstrução. Dessa forma, vê-se um jogo de signos entre sujeito e audiovisual que cria múltiplos olhares.

O grama como *différance* é, pois, uma estrutura e um movimento que não se deixam mais pensar a partir da oposição presença/ausência. A *différance* é o jogo sistemático das diferenças, dos rastros de diferenças, do espaçamento, pelo qual os elementos se remetem uns aos outros. Esse espaçamento é a produção, ao mesmo tempo ativa e passiva. (DERRIDA, 2001b, p. 33)

Percebe-se, então, que *différance* é algo que está em movimento, assim como a duração, e é neste movimento entre o presente e o passado que se dá a significação. Para realizar a desconstrução, como ela foi proposta por Derrida, deve-se observar quais são os elementos e conceitos que aparecem no centro e quais na periferia, e após, trocá-los de posição: assim se provocará, depois, uma nova inversão binária, num jogo livre de determinações do qual emerge a *différance*, um retorno que é diferença porque não tem mais como ser como era.

Godard (apud DUBOIS, 2004) utiliza o dispositivo eletrônico para fazer deslocamentos deste tipo em seus filmes. Os filmes *Ici et ailleurs*, *Numéro deux* e *Comment ça va*, por exemplo, são ensaios realizados entre 1974 e 1976, estritamente políticos e, ao mesmo tempo, são obras experimentais, mesclando suportes imagéticos de película e de vídeo. Tais experiências podem ser vistas, a partir do olhar da desconstrução, como tentativas de invenção de uma nova forma de escrita e de um novo corpo de imagens, a partir de figuras inéditas.

Tal ineditismo parece estar presente também no filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*. Quando se observa o filme de Masagão partindo de seus devires minoritários, se está frente à invenção de um novo conceito do cinema. Na realidade, a desconstrução em *Nós*

que aqui estamos por vós esperamos inicia quando o cineasta seleciona as imagens de película, de vídeo e as fotografias com as quais vai montar no seu filme. Então, a partir de devires minoritários em cada imagem utilizada, o filme conta outra história e cria outros personagens. Também as únicas imagens que Masagão capta no filme podem ser pensadas (por meio da *différance*) como um arquivo no qual todas as outras imagens do filme (e seus diferentes suportes tecnológicos) ganham sentido.

3 IMAGENS DE ARQUIVO E DURAÇÃO AUDIOVISUAL

Na sua essência, a duração é memória. Bergson (apud DELEUZE, 2004) apresenta essa identidade entre a memória e a duração de duas formas: “conservação e acumulação do passado no presente”, o que poderia ser explicado da seguinte maneira: “de uma parte, o momento seguinte contém sempre, além do precedente, a lembrança do que este lhe deixou; de outra parte, os dois momentos se contraem ou se condensam um no outro, pois um não desapareceu ainda quando o outro aparece” (DELEUZE, 2004, p. 39). Nota-se, dessa maneira, como memória-lembrança e memória-contração, com que sentido Bergson se refere à existência de duas memórias: a memória pura, que imagina, que é a verdadeira memória; e a memória hábito, a que usamos para agir no presente. Em *Matéria e memória* Bergson decompõe um misto em duas direções divergentes: matéria e memória, percepção e lembrança, objetividade e subjetividade. É a partir deste enfoque que se propõe pensar as imagens de arquivo, desconstruindo conceitos de autores que refletiram sobre arquivo, tempo e memória.

3.1 A imagem-cristal

Inicia-se a reflexão fazendo uma aproximação da imagem de arquivo com o conceito de imagem-cristal de Deleuze, abordada pelo autor em sua face voltada para o tempo, ou seja, como uma imagem que está imersa no tempo. Isso porque há imagens-cristal muito emblemáticas no filme de Masagão.

Deleuze nos diz que a imagem-cristal está ligada àquela imagem atual que possui uma imagem virtual que a ela corresponde. Seria como um duplo ou um reflexo que é formado por uma imagem bifacial. Haveria coalescência entre o atual e o virtual.

É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura (DELEUZE, 2005, p. 88).

Esse circuito mais estreito entre o objeto e a memória leva a um ponto de indiscernibilidade, constituído pela coalescência entre a imagem atual e a imagem virtual.

Na verdade, a imagem-cristal possui duas faces que não se confundem. Mas a indiscernibilidade entre presente e passado, atual e virtual, é um caráter de algumas imagens existentes, as quais são duplas por natureza. Assim, é importante tratar da imagem-cristal como indiscernível, tornando impossível designar os dois papéis. Um exemplo, de acordo com Deleuze (2005), é o espelho que está, dentre outras, na obra de Losey, em *Eva e O Criado*:

O próprio circuito é uma troca: a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é o atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo (...) Quando as imagens virtuais assim proliferam, o seu conjunto absorve toda a atualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem já não passa de uma virtualidade entre outras (DELEUZE, 2005, p. 89).

Para Deleuze o virtual é o ser como puro devir. Assim, podemos dizer que as imagens de arquivo são imagens-cristal, pois são virtualidades que se tornam atuais no que estão nos mostrando ao mesmo tempo em que não passam de uma virtualidade. Tais imagens são especulares, pois há uma indiscernibilidade entre o atual e o virtual, onde cada imagem tem a sua referência espelhada, seja no presente, no passado ou em direção ao futuro. Aqui, pode-se fazer uma relação com o arquivo que, segundo Derrida (2001a), mais do que uma coisa do passado, deveria, antes disso, pôr em questão a chegada do futuro.

O autor também discute uma noção de arquivo, o qual ele liga à idéia de promessa, que não deixa de estar relacionada à parte da virtualidade da imagem-cristal.

Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos já sobre o tema do passado, um conceito arquivável de arquivo. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca. Uma messianidade espectral atravessa o conceito de arquivo e o liga (...) a uma experiência muito singular da promessa (DERRIDA, 2001a, p. 50).

Portanto, para Derrida o caráter conceitual de arquivo é questionável, pois não se relaciona apenas ao passado, mas a partir dele liga-se com um tempo que virá. Assim, o arquivo nos leva do passado ao presente e ao futuro. Isso ocorre, também, com a imagem-cristal, na qual a imagem atual e a virtual coexistem e se cristalizam, entrando em um circuito que nos leva de uma a outra, como se formassem uma única e mesma “cena”. Vale a pena

ressaltar que o atual e o virtual não param de trocar de posição e, apesar de serem indiscerníveis, são distintos.

Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a outra parte, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra (DELEUZE, 2005, p. 90).

Mesmo não esquecendo o conceito de arquivo em Foucault, o qual será desenvolvido no quarto ponto deste capítulo, parece-me que aquele que mais se aproxima da imagem-cristal é o de Derrida, pois o autor reflete sobre a técnica arquivística, a qual se pode relacionar a um filme que trabalha com imagens de arquivo de diferentes suportes tecnológicos. Segundo Derrida (2001a), não se deve fechar os olhos para a técnica arquivística atual. Tal técnica participa de uma revolução que não pensa o arquivo como aquele momento único do registro conservador, mas institui o acontecimento arquivável. Assim, na atualidade, os acontecimentos deixam de ser momentos únicos e passam a ser arquiváveis.

Os acontecimentos que são mostrados com imagens de arquivo em um filme levam a uma multiplicidade de enunciados, devido à montagem e ao tipo de reconhecimento que o espectador faz. As imagens atuais encadeiam-se com imagens virtuais e formam com elas um circuito.

Poderíamos ainda dizer que as imagens de arquivo partem de uma imagem-lembrança, mas tornam-se imagem-cristal, pois mostram a indiscernibilidade entre a imagem atual e a sua virtual. Isso porque “a imagem-lembrança não nos restitui o passado, mas somente representa o antigo presente que o passado ‘foi’. A imagem-lembrança é uma imagem atualizada ou em vias de atualização, que não forma com a imagem atual e presente um circuito de indiscernibilidade” (DELEUZE, 2005, p. 70). Assim, a imagem de arquivo em um primeiro momento parece uma imagem-lembrança, pois tem uma marca interna do passado; mas ao ser observada pelo espectador passa a ser uma imagem-cristal, especular, indiscernível. Dessa forma, em um filme as imagens de arquivo são passado coexistindo com presente.

Por mais que a imagem-cristal tenha muitos elementos distintos, sua irreducibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de “sua” imagem virtual. (...) É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular (DELEUZE, 2005, p. 99).

Além da coexistência do passado com o presente, é fundamental perceber que a imagem-cristal está ligada ao futuro. Da mesma maneira está o arquivo. Conforme Derrida, “O arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro” (DERRIDA, 2001a, p. 31). No centro da relação entre os dois (imagem-cristal e arquivo) está a duração. Assim, a imagem de arquivo é uma imagem-cristal na qual se nota o tempo através do cristal, pois, nele, se percebe sempre o jorro da vida, do tempo, em seu desdobramento ou em sua diferenciação.

Uma das características do cristal é o fato de não parar de trocar entre si as duas imagens distintas que o constituem. A imagem atual do presente que passa e a virtual do passado que se conserva são distintas e indiscerníveis, pois não se sabe qual é uma e qual é outra. É justamente isso que se tem ao se observar imagens de arquivo, inicialmente de forma isolada. Quando se tem essas mesmas imagens montadas, percebe-se com mais clareza ainda a inclusão de outra imagem, que se soma às duas anteriores: uma virtual que se direciona ao futuro. Há, então, uma imagem mútua. O cristal está sempre no limite entre um passado imediato que já não é mais e um futuro, também imediato, que ainda não é.

O cristal se distingue sempre se desdobrando sobre si mesmo. Dessa forma, a distinção entre as imagens atuais e virtuais nunca acaba de se reconstituir, ou seja, a sua diferenciação não chega ao fim, já que é através desse circuito que se passa de umas às outras. Percebe-se, então, o tempo constituindo a imagem-cristal:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado (DELEUZE, 2005, p. 102).

A partir desta noção de tempo é possível aproximar a idéia de arquivo de Derrida (2001a), pois na coexistência virtual de vários tempos encontram-se restos que vão exercer a atividade de promessa. Tais restos são marcas que conservam o passado, fazem passar o presente e se lançam ao porvir. De certa forma, pode-se dizer que os restos são levados a uma zona de indiscernibilidade, onde o arquivo é cristalizado em algo que parece ser único (mesmo que saibamos da distinção entre atual e virtual existente no cristal).

Através das colocações de Derrida (2001a), que se baseia em Freud, pode-se pensar que arquivo é algo que possui muita potencialidade e que sua utilidade pode ser descoberta

quando se usam instrumentos que dêem a ver as suas virtualidades em suas diferentes faces. É como se pegássemos pás, picaretas e enxadas e removêssemos os cascalhos que estão nestes arquivos, deixando descoberto o que estava soterrado neles. Os achados comentarão por si sós e serão como cristais do tempo.

O que se vê através da vidraça ou no cristal é o tempo, em seu duplo movimento de fazer passar os presentes, de substituir um deles por outro no rumo do futuro, mas também de conservar todo o passado, de fazê-lo cair numa obscura profundidade (DELEUZE, 2005, p. 109).

Portanto, mais do que dar a ver o tempo em dois jorros, na imagem fílmica de arquivo o cristal revela três fundamentos ocultos no tempo, ou seja, o dos presentes que passam, o dos passados que se conservam e o dos futuros que estão por vir. Há, em imagens de arquivo, três imagens-tempo diretas que são possíveis, uma fundada no passado, outra no presente e, ainda, outra no futuro.

Tal colocação engloba estas imagens de arquivo no seu viés auto-referência e cristal. Sendo assim, é a memória como duração que perpassa e faz pensar o arquivo.

3.2 Metaimagens

A partir da Lingüística, através de Chalhoub (1988), começamos a refletir que metalinguagem ocorre quando uma linguagem utiliza a si própria como ferramenta de análise.

Machado (2006), mais próximo da Comunicação, também reflete acerca da metalinguagem. Segundo ele, quando um discurso deixa de falar sobre as coisas do mundo e passa a falar sobre o próprio código que possibilita a sua existência, tem-se a metalinguagem. É da sua natureza a linguagem que fala da linguagem. Nesse mesmo sentido, filmes sobre cinema são pensados como metacinema, e em um filme que possui imagens que falam de imagens, estas seriam metaimagens.

A metalinguagem, ao dar a ver o código, produz pensamento sobre a linguagem e uma auto-reflexão da obra sobre a sua realidade, o desvelamento da estrutura significante de uma obra. Como diz Machado acerca de um quadro de *Mondrian*:

O que está representado nesse quadro é uma espécie de *desnudação* da pintura, uma redução de todo o ato pictórico à sua estrutura mais fundamental. A pintura é, então, reduzida à sua base ou essência. As linhas

negras, à medida que isolam as áreas de cores, apontam para o próprio esquema do quadro, como se dissessem: temos aqui uma área quadrilátera colorida de azul, aqui um outro quadrilátero colorido de vermelho... e assim por diante; assim, vê-se estampado diante de nossos olhos o esqueleto básico da arte pictórica (MACHADO, 2006, p. 196).

Voltando às imagens, elas são signos que representam o mundo visual. Elas possuem potencial de indicar um objeto na sua ausência ou na sua presença. De acordo com Nöth (2006), a referência ou a representação de objetos não é sempre a função primária das imagens. Para o autor a arte rupestre provavelmente não serviu para representar algo, mas teve uma finalidade de magia ou espiritual, assim como pinturas mais recentes não são arte devido à sua função referencial, mas por sua função estética.

Parece-me especialmente interessante a contribuição de Nöth quando discorre acerca de metaimagens e imagens auto-referenciais. Inicialmente o autor diz:

Metaimagens são imagens sobre imagens. Em vez de se referirem ao mundo dos objetos não-imagéticos, elas se referem a outras imagens. Imagens auto-referenciais referem-se a elas mesmas, ou seja, elas possuem os seus objetos de referência dentro e não fora do seu quadro imagético próprio (NÖTH, 2006, p. 307).

Nöth ainda coloca que as imagens auto-referenciais normalmente são metaimagens, ou seja, imagens a respeito de imagens. Por outro lado, não são todas as metaimagens que são auto-referenciais, ainda que muitas vezes as duas categorias estejam sobrepostas.

Alguns exemplos de metaimagens são: a imagem de uma sala onde há um quadro pendurado na parede; a imagem que cita um quadro famoso utilizando um novo estilo; a imagem de um pintor pintando um retrato de uma dama; a imagem de um fotógrafo realizando uma foto.

Segundo Nöth, as metaimagens auto-referenciais são aquelas imagens que se referem a elas mesmas mais estreitamente: “Tais imagens são auto-referenciais porque são representações representando a sua própria representação, isto é, elas representam uma imagem do que elas representam” (2006, p. 310). Na maioria das vezes a descrição auto-referencial é uma representação parcial da imagem que ela está representando. Alguns exemplos desse tipo de imagem são: uma imagem que represente uma cena que contenha uma imagem dessa cena; a imagem de um fotógrafo batendo a sua própria foto diante de um espelho; e a imagem de uma pessoa olhando para um espelho, o qual reflete a sua própria imagem.

Para o autor, as metaimagens são essencialmente icônicas, nas quais uma imagem representa outra imagem por similaridade. Já as auto-referenciais sugerem dois tipos de signos: ícone e índice.

Enquanto “referência” é essencialmente indicial, envolvendo um modo de apontar (referir) do signo ao objeto, “auto-referência”, com o seu loop que sugere um retorno ao signo de volta a ele próprio, implica iconicidade; o signo que reaparece em seu próprio objeto é evidentemente um ícone ele mesmo. Apesar dessa dualidade de todos os signos auto-referenciais, alguns são mais icônicos e outros são mais indiciais (NÖTH, 2006, p. 312).

Toda a vez que uma imagem indica as circunstâncias sob as quais foi produzida há uma auto-referência indicial. Já quando a mídia representante é a mesma que a representada, existe uma auto-referência icônica, como em uma fotografia de uma fotografia. Assim, quando se utilizam imagens já usadas anteriormente para realizar um filme, por exemplo, torna-se mais difícil verificar a indicialidade, pois a iconicidade fica mais presente. Para que a parte indicial se revele aos nossos olhos, há a necessidade de recorrer a outros fatores que estão fora do quadro, como o contexto: onde, quando e como foi produzida a imagem. Sem saber as circunstâncias de produção da imagem original, o que aparece para nós passa a ser uma janela para a própria imagem, através da auto-referência icônica.

Ainda assim, por outro lado, podemos ver o enquadramento de uma imagem como uma auto-referência indicial apenas com o seguinte sentido: ao estar enquadrada, a imagem nos diz que é uma imagem e não uma paisagem que está sendo observada através de uma janela, por exemplo.

De acordo com Nöth, a imagem pode ser enquadrada de duas formas. A primeira é o enquadramento espacial, relacionado com o espaço que a imagem ocupa no campo visual. O espaço que este enquadramento delimita é uma imagem. A segunda é o enquadramento enunciativo, um enquadramento metafórico; é uma informação emitida de um emissor a um receptor.

O enquadramento que delimita uma imagem em um sentido espacial é tanto um enquadramento material quanto imaterial. O enquadramento material não apenas delimita, ele também ocupa um espaço em si mesmo, situado entre a imagem e ao seu ambiente visual. (...) O enquadramento material marca as fronteiras entre a imagem e o campo visual no qual ela está inserida (NÖTH, 2006, p. 317).

Dessa forma, é necessário refletir sobre a relação entre as metaimagens auto-referenciais e o que diz Nöth acima. O enquadramento de audiovisuais que utilizam imagens

representando elas próprias marca um tipo de fronteira diferente. O campo visual, no qual a imagem deste tipo de audiovisual está inserida, pode vir a ser ele próprio. O enquadramento material marca uma fronteira entre a imagem e ela própria.

Percebe-se então uma iconofagia, na qual as imagens têm a sua origem na devoração de outras imagens. Para Baitello,

Teríamos aí o primeiro grau da iconofagia. As imagens que povoam nossos meios imagéticos se constituem, em grande parte, de ecos, repetições e reproduções de outras imagens, a partir do consumo das imagens presentes no grande repositório. O segundo degrau da iconofagia surge quando nós humanos começamos a consumir as imagens. Não mais as coisas, mas seus atributos imagéticos é que são consumidos (BAITELLO, 2005, p. 54).

A esta colocação de Baitello, pode-se aproximar uma posição de Machado (2006) ao observar que hoje, muitas vezes, a obra de arte se torna cada vez mais acessória, como um ponto de apoio para compreender algo que em geral a excede. No momento em que se utiliza a reprodução de imagens, pensando nos seus atributos, tem-se uma obra audiovisual que se transforma em uma espécie de questionamento epistemológico sobre si própria. A obra passa a ser metalingüística e, quando relacionada a um filme, por exemplo, metaimagética.

Temos, então, imagens especulares, que mostram indiscernibilidade entre uma e outra. Para onde elas levam o espectador?

3.3 Imagem histórica e arquivo-monumento

Neste ponto, a atenção volta-se para a imagem como algo que foi registrado, como algo que aconteceu de alguma maneira, algo passado. Seria essa a imagem histórica. Isso vai permitir que se possa observar as imagens de arquivo a partir de sua atualização em diferentes suportes tecnológicos e, posteriormente, relacioná-las às dimensões da memória. Portanto, trata-se aqui do arquivo como uma coisa materialmente existente. Através da fixação, registro ou gravação em diferentes materiais, a memória pode ser fixada. Assim, em princípio, aqui não se trata de discutir a duração, pois ela podia até estar congelada no momento em que se registrou uma imagem.

A história é conservada em uma imagem do passado como um índice deste, conservando um acontecimento que um dia ocorreu. Para Benjamin (1996), o historicista vai

sempre nos apresentar imagens eternizadas do passado, sendo que, uma vez fixada sobre um suporte, a imagem testemunha a história.

Para Le Goff (1996), a palavra história, que vem do grego antigo *historie*, deriva de *histor*, ou seja, testemunha. Ele liga essa idéia ao sentido de “aquele que vê”. Como fonte de conhecimento, pode-se dizer que “aquele que vê” é também aquele que sabe. Portanto, uma imagem que testemunha a história é aquela que mostra o que sabe dos acontecimentos, e sua autoridade está associada à fonte de consulta e de verificação do passado.

Nesse aspecto, a história contada por imagens é uma narração. Conforme o autor, “Uma história é uma narração, verdadeira ou falsa, com base na realidade histórica ou puramente imaginária – pode ser uma narração histórica ou uma fábula” (LE GOFF, 1996, p. 18).

Percebe-se então que a questão do referente tem importância para este enfoque. Assim, aqui se trata do valor representativo da imagem e sua relação com a realidade sensível. Muitas das minhas reflexões baseiam-se na fotografia, e tratam da natureza do olhar que ela mobiliza, pois uma fotografia pode funcionar como uma imagem indicial a partir do momento em que ela é observada como um efeito de radiações provenientes de um objeto.

O desejo de capturar a realidade visual, desde o século XV, sempre foi motivo de busca tecnológica, procurando encontrar a automatização na captura de uma imagem. A questão da verdade no processo de reprodução do mundo visível seria possível quanto mais formal e automático fosse o processo de captação da realidade visual. Dessa forma, a imagem seria mais fiel.

O homem foi afastado da tradução de um mundo visual real com a introdução do procedimento fotográfico de registro. Este processo se mostrava dependente de elementos mecânicos, sendo diferente da habilidade manual, o que de forma ilusória afastaria a imagem produzida de interferências afetivas e emocionais de seu autor. É claro que esta é uma linha de pensamento que faz parte de uma filosofia da fotografia. Assim, a simples aquisição de um aparelho fotográfico daria o poder de escolha das cenas ao fotógrafo, imagens que a física se encarregava de registrar na câmera e a química de guardar na impressão. Sobre esta idéia de mimese, Flusser (2002) diz que o observador vai confiar na fotografia tanto quanto nos seus próprios olhos.

Benjamin (1990) diz que a fotografia não possui o *hic et nunc* de uma cena original, mas que o aproxima do presente e o atualiza para o espectador. Isso se refere à unicidade de sua presença no próprio local onde se encontra. Pode-se, assim, relacionar a colocação de Benjamin com a idéia da mimese fotográfica com o mundo real e se chegar a uma reflexão: a

fotografia estaria ligada à idéia de testemunho. Entretanto, a aura daquela cena original é perdida quando reproduzida, por isso sempre vai faltar algo do momento registrado. Nesse sentido, um arquivo seria o registro de um passado, mas que não traz consigo toda a verdade do acontecimento.

Segundo Barthes (1980), a fotografia é inclassificável. Isso porque ela não se distingue de seu referente, ou seja, traz sempre colado consigo o seu referente. Para ele, aquilo que a fotografia reproduz até o infinito só aconteceu uma vez. A fotografia repete mecanicamente algo que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Na imagem registrada fica a idéia do “isso foi”. Portanto, ela é uma prova de um acontecimento.

Nela, o acontecimento nunca se transforma noutra coisa: ela remete sempre o *corpus* de que necessito para o corpo que vejo: ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, impenetrável e quase animal, o Tal (tal foto e não a Foto), em suma, a *Tyche*, a Ocasão, o Encontro, o Real, na sua infatigável expressão. (...) Uma fotografia está sempre na origem deste gesto; ela diz: *isto, é isto, é assim!* (BARTHES, 1980, p. 17).

Barthes (1980) vai dizer que seja o que for que a fotografia dê a ver, assim como qualquer que seja a sua maneira, uma foto será sempre invisível, pois não é ela que nós vemos. Conforme o autor, o referente adere à imagem.

Talvez isso esteja ligado à noção que se tem ao relacionar as imagens técnicas com as qualidades indiciais da singularidade e do testemunho. Assim, uma fotografia seria a prova de algo que aconteceu, pois o que nela aparece é o fato ocorrido, perpetuado em um instante. O suporte da imagem serve como um material para ser “arquivado”. Para Tacca, a existência da fotografia tem em sua gênese um índice, ou seja, um testemunho, uma certificação de algo ocorrido: “(...) característica primeira da fotografia, sua indicialidade como marca luminosa, singularidade do referente único, testemunha do fato e designativa no indicar e apontar para algo pertencente ao mundo real” (TACCA, 2005, p. 13). Já Kossoy diz:

Todos sabemos que imagens fotográficas de outras épocas, na medida em que, identificadas e analisadas objetiva e sistematicamente com base em metodologias adequadas, se constituirão em fontes insubstituíveis para a reconstituição histórica dos cenários, das memórias de vida (individuais e coletivas), de fatos do passado centenário, assim como do mais recente (KOSSOY, 1998, p. 42).

Kossoy ainda diz que uma das faces da fotografia é aquela que aparece imóvel no documento, na aparência do referente, isto é, o conteúdo da imagem fotográfica, o testemunho. Para Schaeffer (1996), o testemunho é, do ponto de vista da mediação, a função comunicacional que mais possui valor na imagem fotográfica. Tanto é que o testemunho

fotográfico, segundo o autor, é um gênero jornalístico definido pela inserção de uma imagem em uma narração que seria verídica. Nesse sentido a imagem tem a função de uma prova empírica. É como se a imagem tornasse verdadeiro aquilo que é escrito ou falado. Pode-se dizer, então, que as imagens testemunham o que acontece no mundo para eternizar o passado na história.

De acordo com Sontag (apud SILVEIRA, 2006), ao colecionar fotografias estamos colecionando o mundo, podendo-se relacionar o registro de uma imagem à conservação da memória do passado. Colecionamos o mundo por meio de arquivos de imagens, os quais, hoje, podem ser atualizados em diferentes suportes tecnológicos. Tudo isso foi iniciado pelo desenvolvimento das imagens técnicas. Segundo Tacca:

A descoberta da imagem técnica, ou sua fixação, foi uma obsessão de homens da ciência em vários países simultaneamente, realizando pesquisas com materiais distintos, mas com perspectivas muito similares: uma imagem que poderia ser guardada, uma memória definitiva de pessoas, paisagens e coisas; uma memória aparelhística especular, programada por tecnologia aplicada, aparentemente limpa das imperfeições humanas (TACCA, 2005, p. 8).

Iniciou-se, a partir daí, uma espécie de memória própria dos aparelhos de produção de imagens. Muitas pessoas, no século XIX, realizavam fotografias de pessoas mortas para perpetuar uma lembrança, mas as imagens técnicas começaram a perpetuar coisas do passado como memórias construídas e cultuadas. Utilizando Flusser, digo, porém, que as imagens técnicas perpetuam *cenos* ou *conceitos* do passado.

É importante ressaltar que a implantação das memórias por meio de imagens não é uma apenas uma prática específica das imagens técnicas, mas também que a sua aceitação como realidade transformou o imaginário das pessoas. A partir daí, as coisas registradas passaram a ser aceitas como verdades, testemunhas concretas de um passado, como, por exemplo, no final do século XIX e início do século XX, quando o que era retratado pela fotografia era imprescindível como testemunha do mundo físico, seja em cenas cotidianas ou em imagens de morte na guerra.

A fotografia é testemunha de um passado preservado, uma lembrança imutável de uma situação, na qual fica congelado o tempo. Conforme Kossoy (1998), a fotografia normalmente sobrevive após o desaparecimento físico daquele referente que a originou. Ela funciona como um elo documental e afetivo que perpetua a memória, pois o que foi vivido é irreversível depois de fixado pelo registro fotográfico.

De acordo com Davallon (1999), não só a fotografia, mas outros objetos culturais como textos, livros, imagens e filmes atuam como operadores da memória social, e trabalham no sentido de entrecruzar a memória coletiva e a história. Da memória coletiva fazem parte a lembrança e a conservação do passado; a história está relacionada aos acontecimentos e aos documentos históricos.

Nesse sentido, e conforme os pressupostos adotados nesta pesquisa,

A imagem é antes de tudo um dispositivo que pertence a uma *estratégia de comunicação*: dispositivo que tem a capacidade, por exemplo, de regular o tempo e as modalidades de recepção da imagem em seu conjunto ou a emergência da significação. E é um dispositivo, lembremo-nos, que por natureza é durável no tempo (DAVALLON, 1999, p. 30).

Ou seja, as imagens de arquivo, ao registrarem acontecimentos, tornam-se documentos históricos que guardam um passado e perduram no tempo histórico. Seriam como monumentos de recordação de uma memória coletiva. Estes registros de acontecimentos acabam construindo memória; ao abrir a dimensão entre o passado originário e o futuro a ser construído, e manter sempre presente o passado como algo que aconteceu, eles são documentos que mostram indícios de um acontecimento, conforme Benjamin:

A excepcional importância dos clichês realizados por Atget, no século XIX, que reproduzem as ruas vazias de Paris, decorre justamente do fato de haver fixado esta evolução em seu local. Afirma-se corretamente que ele fotografou estas ruas como se fotografava o local de um crime. Também o local de um crime é deserto. O retrato de um local semelhante não tem outro objetivo além de descobrir indícios. Para a evolução histórica, os clichês deixados por Atget são verdadeiras provas documentais (BENJAMIN, 1990, p. 220).

Assim como as fotos realizadas por Atget transformam-se em provas no processo da história, a máquina fotográfica produz imagens imobilizando acontecimentos, comunicando instantes atualizados da duração. Por meio da fotografia é possível refletir historicamente acerca da apropriação do passado em sua *forma imagética*, na apreensão do passado pelo acontecimento, pois nela estarão presentes os enunciados e as visibilidades formais de um determinado período.

Essa apreensão do passado por meio da fotografia interrompe e fixa algo fugaz, tornando perceptível aquele acontecimento que estava em movimento. Uma vez registrado, o acontecimento pode ser fixado em algum suporte para consultas ou utilizações posteriores. Criam-se arquivos documentais e é em suportes cada vez mais tecnológicos que a história se domicilia.

Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público (DERRIDA, 2001a, p. 13).

O arquivo, nesse sentido, é baseado no princípio da reunião, da coleção de imagens que funciona como testemunho. Barthes vai trazer o exemplo da fotografia como algo que certifica a presença daquilo que ela representa, trazendo consigo o seu referente. Assim, sua imagem imóvel está ali para atestar que o que estamos vendo um dia existiu. O instante apreendido, através de uma matéria imóvel, torna-se a pausa do tempo e do movimento, o passado conservado na matéria como instante ocorrido.

Ao refletir sobre o cinema, Bellour (1997) diz que a interrupção do movimento é este instante quase sempre único em que o cinema dá a impressão de lutar contra princípio de si mesmo, a imagem-movimento. Tais instantes tornam-se arquivos do passado.

Mas as imagens em movimento também possuem a mesma capacidade quando relacionadas à idéia de referência a algo que existiu. Portanto, pode-se dizer que todas as vezes que se tem o referente aderindo à imagem, tem-se uma relação direta com o passado. Imagens de arquivo, quando isoladas, fazem uma auto-referência ao passado, pois elas mesmas tanto mostram como levam ao passado.

Na verdade, a relação entre arquivo e memória do passado é uma qualidade que existe em todos os tipos de imagens, especialmente nas em movimento, pois em qualquer imagem existem referências a imagens que a precederam: uma imagem se apropria do élan das precedentes e a partir delas atualiza sua duração.

3.4 Memória-duração

A lembrança conserva-se em si mesma. Como estão ligadas às multiplicidades qualitativas do espírito, as lembranças só podem se conservar na duração. Nesse sentido, o passado não fica conservado na matéria, mas sim em si mesmo.

Segundo Deleuze (2004), entre o passado e o presente, e entre a matéria e a memória, deve haver uma diferença de natureza. O passado não deixou de ser e o presente não é, mas age. O elemento do presente é o ativo ou o útil; o passado deixou de agir ou de ser útil, mas não deixou de ser. Nessa tese bergsoniana, “é do presente que é preciso dizer, a cada instante,

que ele ‘era’ e, do passado, é preciso dizer que ele ‘é’, que ele é eternamente, o tempo todo. – É essa a diferença de natureza entre o passado e o presente” (DELEUZE, 2004, p. 42).

Para Foucault (1997), o arquivo é composto de sistemas de enunciados (acontecimentos e coisas). Para Deleuze (2006c), assim como a memória bergsoniana, o enunciado se conserva em si, no seu espaço, e vai viver enquanto esse espaço durar ou for reconstituído.

Embora Bergson não relacione a memória ao arquivo (no sentido em que aborda Foucault), trago este dispositivo de Foucault para falar dos enunciados dos quais ele propõe para aproximar da noção de virtualidade. Portanto, trato aqui dos enunciados que o arquivo pode possuir como devires que estão presentes, mais especificamente, nas imagens, e como podem engendrar diversas atualizações a partir da forma como ele é utilizado.

A partir disso, torna-se importante definir algumas noções de arquivo para Foucault (1997), por meio da “Arqueologia do Saber”. Segundo o autor, o arquivo não é o que ressuscita os enunciados de sua poeira, de sua inércia. Ele define o modo de atualidade do enunciado. Foucault diz que o arquivo é o sistema que “rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (1997, p. 149). Há um sistema de enunciabilidade presente no arquivo, que mostra possibilidades e impossibilidades que ele conduz.

O arquivo seria, então, um jogo de regras que em uma dada cultura determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua conservação ou seu apagamento. Os enunciados não seriam um conjunto de textos conservados nem traços que são salvos do esquecimento, como documentos de seu próprio passado. Também não seriam as instituições que registram e conservam discursos de que se quer ter lembrança. Na perspectiva que está sendo pontuada agora, o arquivo faz parte da duração.

O arquivo foucaultiano é o que faz com que todas as coisas que são ditas possam se agrupar em figuras distintas e que, segundo relações múltiplas, possam se compor umas com as outras, onde se destacam as que brilham forte como estrelas próximas, chegando até nós.

Ao escrever sobre “A arqueologia do saber”, de Foucault, Deleuze (2006c), diz que o novo arquivista não vai se ocupar com proposições e frases, mas com enunciados. Também coloca que a arqueologia se opõe às técnicas dos arquivistas anteriores: a formalização e a interpretação. A arqueologia não tenta descobrir elementos ocultos em performances verbais, por exemplo. Entretanto, o enunciado não será imediatamente visível. Assim, a um só tempo, um enunciado não é visível e não é oculto.

O arquivo, conforme Foucault (1997), não unifica tudo o que foi dito em um discurso; é o que vai diferenciar os discursos em sua existência múltipla, especificando-os em sua

duração própria. Vê-se, então, que tal noção de arquivo está relacionada à concepção de duração de Bergson, como um tipo de multiplicidade oposta às multiplicidades espaciais: a duração é definida menos pela sucessão e mais pela coexistência, onde todo o nosso passado coexiste com cada presente.

Nesse sentido, o arquivo seria aberto, pois o enunciado seria uma multiplicidade e não uma estrutura ou um sistema. Assim, o arquivo é atravessado por um feixe de virtualidades, de acontecimentos singulares. Como tal, ele estaria ligado às dobras do tempo, ou seja, ao virtual e o atual.

Segundo Deleuze,

A duração é certamente sucessão real, mas ela só é isso porque, mais profundamente, ela é *coexistência virtual*: coexistência consigo de todos os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contração e de distensão. Além disso, com a coexistência é preciso reintroduzir a repetição na duração. Repetição “psíquica” de um tipo totalmente distinto da repetição “física” da matéria. Repetição de “planos”, em vez de ser uma repetição de elementos sobre um só e mesmo plano. Repetição virtual, em vez de ser atual (DELEUZE, 2004, p. 47).

Há um passado geral que torna possíveis todos os passados. Por isso, Bergson (apud DELEUZE, 2004) diz que quando buscamos uma lembrança damos um salto, instalando-nos de súbito no passado, ou seja, colocando-nos inicialmente no passado em geral. Este salto na ontologia faz apreendermos este passado ali como ele está, e não em nosso presente.

Saltamos realmente no ser, no ser em si, no ser em si do passado. Trata-se de sair da psicologia; trata-se de uma Memória imemorial ou ontológica. É somente em seguida, uma vez dado o salto, que a lembrança vai ganhar pouco a pouco uma existência psicológica: “de virtual, ela passa ao estado atual” (DELEUZE, 2004, p. 44).

Pode-se pensar assim também sobre a realização de um filme que utiliza imagens de arquivo, no qual a passagem do virtual para o atual se dá quando o realizador escolhe as imagens que vai montar em uma determinada seqüência. Neste momento, as imagens ganham uma encarnação, uma psicologização. Entretanto, voltam a se virtualizar dentro do produto audiovisual.

Conforme diz Foucault, “Entre a *língua* que define o sistema de construção das frases possíveis e o *corpus* que recolhe passivamente as palavras pronunciadas, o *arquivo* define um nível particular” (FOUCAULT, 1997, p. 149). Este nível estaria ligado a uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como coisas oferecidas ao tratamento e à

manipulação. O arquivo permite que os enunciados subsistam e, ao mesmo tempo, possam se modificar regularmente. Esta prática é o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados.

A arqueologia (do saber) torna-se importante para observar a montagem de imagens em cada uma das camadas do filme de Masagão, constituído de uma polifonia de vozes, normalmente imateriais, e que estão em sua duração. Assim, volta-se para a memória, observando o arquivo como a conservação e a acumulação do passado no presente, ou seja, levando em consideração a coexistência do passado no presente. Mas deve-se pensar a memória como arquivo enquanto monumentalidade. Deve-se ver o arquivo como um sistema de enunciados que faz com que as coisas tenham aparecido graças a um jogo de relações. É assim que ele possui uma formação heterogênea.

Outra característica do arquivo como memória-duração é o modo de atualidade do passado, fazendo com que seu enunciado, estando fora da prática discursiva de quem está no presente, seja permeado de possibilidades.

A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita. A descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades (e o controle de suas possibilidades) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer e do que fica fora de nossa prática discursiva (FOUCALUT, 1997, p. 151).

Foucault (apud DELEUZE, 2006c) fascinava-se tanto pelo que via como pelo que lia ou ouvia. Sua arqueologia pode ser concebida como um arquivo audiovisual. Cada época, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que faz sobre si mesma e assim se pode dizer, à medida em que uma época não preexiste aos seus enunciados e a suas visibilidades, que a arqueologia não se preocupa apenas com o passado,. Tem-se, também, uma arqueologia do presente sempre sendo feita.

Entretanto, não é possível descrever o nosso arquivo do presente, já que é no interior de suas regras que estamos falando. Assim, ficando fora da nossa prática discursiva, o arquivo do presente será observado no futuro e não no momento em que está sendo construído.

Benjamin (1996), à sua vez, diz que a história é objeto de uma construção que não faz parte de um tempo homogêneo e vazio. Ela seria objeto de um tempo saturado de “agoras”. Em outros termos, na história de Benjamin haveria o paradoxo do tempo de Bergson, no qual todo o passado coexiste com cada presente.

Para descrever o arquivo, a lembrança pura deve adquirir uma existência psicológica, como diz Deleuze. Portanto, para o virtual atualizar-se deve haver um salto, instalando-se não apenas no passado em geral, mas na região que se supõe corresponder às necessidades atuais. Bergson ainda diz que existem lembranças dominantes que são solicitadas conforme o caso, de acordo com a situação que se está oferecendo no presente para a pessoa. Dessa maneira, o virtual irá se atualizar a partir da necessidade de agir no presente. É isso que vai ocorrer com a descrição e a análise do arquivo.

Deleuze diz que é importante não confundir a invocação à lembrança com a evocação da imagem:

A invocação à lembrança é esse salto pelo qual instalo-me no virtual, no passado, em certa região do passado, em tal ou qual nível de contração. Acreditamos que essa invocação exprima a dimensão propriamente ontológica do homem, ou melhor, da memória. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual... (DELEUZE, 2004, p. 49).

A evocação da imagem, de maneira distinta, estaria relacionada a quando nos instalamos em um nível onde jazem as lembranças. Aqui, elas tendem a se atualizar. Sob a invocação do presente, as lembranças se tornam imagens-lembranças, podendo ser evocadas. De acordo com o autor, as lembranças se atualizam ou se encarnam, e seria a atualização que constituiria a consciência psicológica: “De qualquer maneira, vê-se a revolução bergsoniana: não vamos do presente ao passado, da percepção à lembrança, mas do passado ao presente, da lembrança à percepção” (DELEUZE, 2004, p. 49).

Pensar o conceito de passado é de extrema importância para entender o conceito de memória e, conseqüentemente, o de arquivo. Justamente sobre isso é que Derrida reflete para, num primeiro momento, pensar o conceito de arquivo:

Dispor de um conceito, ter segurança sobre o seu tema é supor uma herança fechada e a garantia selada de alguma maneira por esta herança. E, certamente, a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição (DERRIDA, 2001a, p. 47).

Também as imagens audiovisuais de arquivo não devem ser pensadas como algo que contém uma herança fechada, mas como possuidoras de enunciados que nos levam a partir do passado à memória e às lembranças. Esse percurso é permeado de diversas zonas virtuais que são, posteriormente, direcionadas aos atuais. Aprofundando um pouco mais, a memória integral responde à invocação de um estado presente através de dois movimentos simultâneos: um de translação, por meio do qual ela se coloca inteira diante da experiência, se contraindo

mais ou menos, em vista da ação; e outro de rotação que a memória realiza sobre si mesma, orientando-se em direção à situação do momento com a finalidade de apresentar-lhe a face mais útil. Têm-se, assim, segundo Bergson (apud DELEUZE, 2004), dois aspectos da atualização, chamados de contração-translação e orientação-rotação.

Deleuze (2004) diz que não se deve acreditar que para se atualizar uma lembrança deve-se passar por níveis cada vez mais contraídos com a finalidade de aproximar-se do presente, pois um nível muito contraído não vai mostrar diferença de natureza com o presente. E diz que para que uma lembrança seja atualizada não se deve mudar de nível, pois caso isso fosse feito, a operação da memória seria impossível, pois cada lembrança tem seu nível. Além disso, não se pode esquecer que se deve ir, como já mencionado, do passado ao presente, da lembrança à percepção.

O entendimento do arquivo deve tomar como “lugar de fala” a duração dele próprio, sua memória. Através da translação, colocamo-nos frente ao conjunto de regras e de relações que fizeram o enunciado, ou seja, as condições da experiência desse arquivo; e, então, a rotação da lembrança sobre si mesma apresentará a sua face mais útil. Assim ocorre o processo de atualização da lembrança do arquivo.

A lembrança só é atualizada quando se torna imagem. Ela entra em uma espécie de circuito, em coalescência com o presente, uma imagem-lembrança que remete a uma imagem-percepção, e inversamente. O quadro comum entre as duas imagens é o movimento. É na relação da imagem com o movimento que se encontram os últimos momentos da atualização (um esquema motor que opera uma decomposição do percebido em função da utilidade e movimentos que renunciam os efeitos úteis, reconduzindo ao objeto para restituir-lhe o detalhe e a integridade).

Assim, a atividade de montagem de um filme está ligada à duração dele como um todo e de cada uma das imagens que o compõe. Disso, pode-se fazer a seguinte aproximação:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (TARKOVSKI, 1990, p. 72).

As palavras de Tarkovski podem ser muito bem relacionadas ao processo que executa a memória na seleção de imagens de arquivo que serão utilizadas em um filme. Quando a

imagem se atualiza no filme, essa lembrança se encarna em função de um novo presente, em relação ao qual ela é agora passado. Isso ocorre porque é da natureza do presente ir adiante, não parar de passar. Seguindo a duração, este presente será lançado em direção ao futuro.

Como memória-duração, o arquivo estabelece que os enunciados são multiplicidade diferente de múltiplos e que fazem diferença de si rizomaticamente. Isso leva a que se busque os enunciados num jogo de relações.

Os discursos de imagens de arquivo ocupam uma faixa de tempo que separa o enunciável e o visível a partir do momento em que se está observando tais imagens. A reflexão acerca dessas imagens – com enunciados e visibilidades próprias do arquivo – deve ser feita a partir de outro período que não seja aquele em que elas foram concebidas. Na sua origem, ou no presente, as imagens podem ser pensadas como pertencentes a um futuro arquivo.

O arquivo também tem como características uma formação heterogênea e o seu modo de atualidade do passado. Este proporciona à memória a realização do movimento do passado em direção ao presente. Então, a partir do local em que cada pessoa se coloca no passado têm-se diferentes atualizações para o arquivo.

O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual (TARKOVSKI, 1990, p. 64).

O processo de desenvolvimento da memória pode começar com uma expressão, na qual a sua forma vai definir um campo de dizibilidade (onde estão os enunciados). Então, a forma do conteúdo definirá um local de visibilidade (aqui estão as imagens). Assim, cada imagem de arquivo vai implicar uma repartição entre o enunciável e o visível. O enunciável vai determinar o visível (que são as formações não-discursivas). É importante ressaltar que, segundo Deleuze (2006c), há diferença de natureza entre eles. O que se vê não está no que se diz.

Portanto, quando nos deparamos com imagens de arquivo, devemos perceber que elas possuem formas de luz que distribuem o “claro” e o “escuro”, o visto e o não visto. Dessa maneira, é no “claro” das imagens de arquivo, no já visto, que a memória é ativada. Pode-se dizer que é como uma estrela que brilha mais forte que as outras e desperta em nós uma lembrança, colocando em movimento o processo sógnico da imagem cinematográfica, por exemplo.

Percebe-se que as imagens de arquivo estão ligadas à duração como memória do audiovisual ou, nesta pesquisa mais especificamente, do cinema.

Proust também fala da construção de “um vasto edifício de memórias”, e creio ser exatamente esta a função do cinema, que poderíamos definir como a manifestação ideal do conceito japonês de *saba*. Afinal, ao dominar esse material inteiramente novo – o tempo – o cinema se torna, no sentido mais pleno, uma nova musa (TARKOVSKI, 1990, p. 67).

É importante não esquecer de que o arquivo e o audiovisual são conjuntivos. Por meio da relação entre eles o cinema passa a ser o edifício de memórias do qual fala Tarkovski. Uma memória que tem a prática de falar e dar a ver no mesmo movimento. A arqueologia, conforme Foucault (1997), deve ser percebida como algo que descreve os discursos como práticas do arquivo.

4 ARQUIVO E MEMÓRIA EM *NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS*

Trata-se aqui de partir para a análise do corpus desta pesquisa. Para isso, é importante destacar as reações do mercado, da crítica e da academia sobre o filme de Masagão. Após tal contextualização, têm-se as observações e os apontamentos analíticos com relação ao arquivo e à memória audiovisual que a obra dá a ver para o enfoque adotado por este estudo.

4.1 Arquivo e memória *do* filme: reações do mercado

Este ponto apresenta dados relativos ao filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, como ficha técnica, prêmios recebidos, sinopse, repercussão e textos publicados acerca da obra, entre outros.

Começamos pelo modo como o filme se apresenta ao público antes de ser assistido, no DVD e na Internet, por exemplo. Na capa do DVD encontramos a seguinte ficha técnica:

Nome do filme: *Nós que aqui estamos por nós esperamos*
 Pesquisa, edição, produção e direção: Marcelo Masagão
 Roteiro: Eduardo Valladares e Marcelo Masagão
 Música: Wim Mertens
 Efeitos sonoros: André Abujanra
 Consultoria de informática: Maurício Mendes
 Consultoria de história: Eduardo Valladares / Nicolau Sevcenko
 Consultoria psicanálise: Andréa Menezes Masagão / Heidi Tabacov
 Consultoria espiritual: Sigmund Freud / Eric Hobsbawn
 Tempo: 72 minutos
 Ano de produção: 1999

Já em www.webcine.com.br/notaspro/npnosque.htm há muito mais créditos, com informações bem mais completas, como se pode ver:

Pesquisa, roteiro, edição, produção e direção: Marcelo Masagão; Música: Wim Mertens; Efeitos Sonoros: André Abujanra; Consultores de História: José Eduardo Valadares and Nicolau Sevcenko; Consultoras de Psicanálise: Andrea Menezes Masagão and Heidi Tabacov; Consultores Espirituais: Dr. Sigmund Freud and Dr. Eric J. Hobsbawn; Consultoria de Informática e Computação Gráfica: Mauricio Mendes; A pesquisa deste filme foi financiada pela Fundação MacArthur; The MacArthur Foundation Tradutora chefe Inglês: Laila Penha; Tradução inglês: Flávia Romano and Luciana Pereira; Tradução Russo: Victor Selin; Tradução Alemão: Urike Pfeiffer and Volker Haupt; Tradução Francês: Edith Nicole Laniado and

Ana Maria Gilioli; Fotos Cemitério: Sergio Israel; Fotografia e Stadycan no cemitério: Marco Tulio Guglielmoni; Assistente de camera: Silvano Livio Guglielmoni; Consultoria Jurídica: Carla K. Nass de Andrade, Luiz G. Moreira Lobato e Ronaldo Luiz Pires; Administração: Pita Masagão and Carlos Aparecido Boni; Prudução da pesquisa e pesquisa na Agência Estado: Sofia Alencastro; Pesquisa no Imperial War Museum; Phillip Vaughan; Pesquisa na Library of Congress e nos Bancos de Dados Americanos; Eric Krasner; Fotos: Benito Salgado, Clovis Ferreira, Julian Wasser, Julie Lockley, Sebastião Salgado, Vidal Cavalcanti; Extraídos de Filmes Clássicos: Un Chien Andalou - Luis Buñuel / Salvador Dalí; The General - Buster Keaton; The Man with the Movie Camera - Dziga Vertov; Berlin, Symphony of a Great City - Walther Ruttmann; Le Voyage dans La Lune - Georges Melies; The Fall of the Romanov Dynasty - Esther Shub; The Conquest of the Winter Palace - Goshinko; The Brain of the Soviet Russian - Dziga Vertov; To Wise Wives - Lois Weber; A House Divided - Alice Guy-Blanché; Royal Wedding - Stanley Donen. Outros Filmes: Her first cigarrete - Edson Company; Sandow, the strong man - Edison Company; Yndio do Brasil - Silvio Back; Powaqqatsi - Godfrey Reggio; Garrincha, Alegria do povo - Joaquim Pedro de Andrade; Curriculum - Beto Sporkes; Timothy Leary's Last Trip - A.J. Catoline and O.B. Babbs? ? Imagens de Arquivos - reportagens :Archive Films; Cinémathèque Gaumont; Classic Images; CNN Library;Image Bank do Brasil; Imperial War Museum;The Research Source; Sherman Grinberg Film Libraries; Streamline Films.? ? Instituições relativas aos filmes e músicas:"A DOVZHENKO" Art Cinema, Ucrain; Cinemateca Brasileira, Brasil; Funarte, Brasil; Fox Lorber Associates, USA; Gosfilmofund, Russia; Kino International, USA; LC Barreto, Brasil; Les disques du Crépuscule, Belgium;Les Grands Films Classiques, France. The Library of Congress, USA. Pinturas e esculturas: New York movie - Edward Hopper; Excursion into Philosophy - Edward Hopper; Seated Model - Edvard Munch; Ninguém - José Leonilson; Images of Nijinski - Adolph De Meyer? Instituições relativas aos quadros , fotos e esculturas: Amazonas Images, França; Agência Estado, Brasil Getty Images do Brasil; Museum of Modern Art, USA; Reuters, England; Musée d'Órsay, France; Munch-museet, Norway;Projeto Leonilson, Brasil; Whitney Museum, USA? ? Musicas Wim Mertens: Theis Duet / His own thing / watch over me; Silver lining / Shot one / We'll find out; Wandering eyes / The fosse / Lir; Maximizing the audience / Darpa / Houfnice; Iris / Struggle for pleasure / 4 mains; To Keep them from falling / Often a bird; Out of the dust / Hedgehog's skin / Not me; A Frase do Shadow: "Who Knows What Evil Lurks in the Heart of Men" and "The Shadow Knows". Advance Magazine Publishers.

Parece-me que as informações reunidas nesse site devem ter sido escritas com base nos créditos finais de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, embora faltem alguns dados que estão presentes no filme e alguns estejam colocados de forma incorreta.

Há um tipo de informação que chama bastante atenção nos créditos da web e que interessa a este estudo: a pesquisa feita para o levantamento das imagens utilizadas no filme, indicando as fontes, os principais trechos, assim como a identificação de tudo que foi usado como banco de imagens. Assim, percebe-se que a realização de uma obra audiovisual como a

que se estuda neste trabalho demanda um grande esforço da produção na busca das imagens de arquivo a serem colocadas no filme. Um trabalho de produção que, muitas vezes, pode ser mais demorado do que um filme que se faz a partir da utilização da câmera no set de filmagem.

A identificação de vários filmes utilizados para a montagem de *Nós que aqui estamos por nós esperamos* é uma atualização que Masagão faz para o espectador e, ao mesmo tempo, funciona como uma virtualização dada pelos rastros presentes nas imagens de arquivo que podem levar a outras diversas atualizações.

Na capa do DVD encontra-se a seguinte sinopse:

É um filme-memória do século XX, a partir de recortes biográficos de pequenos e grandes personagens que por aqui passaram. 95% das imagens são de arquivo: filmes antigos, fotos e material da TV. Não há locução, nem depoimentos orais. A sonorização é toda música de Wim Mertens, efeitos sonoros e silêncio. O filme ganhou 17 prêmios nacionais e internacionais e ficou 8 meses em cartaz em SP e Rio.

A partir dessa sinopse e da observação do filme percebe-se que não é possível classificá-lo dentro de um gênero, pois ele pode ser um documentário que não se propõe apenas a documentar, ao mesmo tempo em que é um filme que não procura fazer uma historiografia. Pode-se dizer que Marcelo Masagão realiza uma leitura particular das memórias do século XX por meio da montagem de imagens de arquivo. Apenas as imagens de um cemitério do interior de São Paulo foram realizadas pelo cineasta. Nelas, aparece um pórtico, o qual possui uma inscrição que dá nome ao filme.

O projeto de *Nós que aqui estamos por nós esperamos* nasceu de uma bolsa estudos da Fundação McArthur, que investia na concepção de um CD-ROM sobre o século XX. A pesquisa de Marcelo Masagão durou três anos e deveria levar à produção desse CD-ROM.

Segundo Denise Lopes⁴, o filme teve um custo baixo (quando comparado a outros longa-metragens brasileiros, que chegam a 3 milhões de dólares): o valor total foi de 140 mil dólares, sendo 80 mil para pagamento de direitos autorais sobre as imagens utilizadas e 30 mil para a realização da kinescopia, já que o filme foi todo realizado em computador. Neste equipamento para edição, processamento e manipulação das imagens, o cineasta investiu cerca de 8 mil dólares, de acordo com Mendonça Filho⁵.

⁴ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-denise.htm>

⁵ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-73minutos.htm>

O filme teve a sua estréia comercial no Espaço Unibanco de Cinema no dia 6 de agosto de 1999, em São Paulo e no Rio de Janeiro. A aceitação do filme foi muito boa, assim como já ocorrera no III Festival de Cinema Nacional do Recife, em março de 1999, onde “foi calorosamente recebido, numa quase ovação” (idem).

De acordo com Butcher (2005), *Nós que aqui estamos por vós esperamos* foi um dos filmes que, mesmo possuindo apenas duas cópias para exibição, alcançou um público superior àqueles com orçamentos bem maiores. O filme permaneceu meses seguidos em cartaz, atingindo ao final a marca de mais de 60 mil espectadores nos cinemas. De largada, o filme obteve a décima maior bilheteria de filmes nacionais, em 1999, com o total de 44.882 espectadores⁶.

Mesmo sendo o longa de estréia de Masagão, o filme recebeu muitos prêmios, foi exibido em emissoras de televisão européias e teve um público de 150 mil espectadores em universidades e escolas secundárias⁷.

Masagão realizou algo inédito, até então, no cinema brasileiro. Exibiu seu longa-metragem na internet, antes de seu lançamento comercial: ele foi transmitido por streaming vídeo, no formato “RealVideo”, no dia 22 de julho de 1999, às 20h e 30min. *Nós que aqui estamos por vós esperamos* também possuía um site (www2.uol.com.br/filmememoria).

Os prêmios recebidos pelo filme foram nos seguintes festivais:

- * Festival do Recife: Melhor Filme júri oficial, Melhor Filme júri popular, Melhor Roteiro, Melhor Montagem;
- * Festival Internacional do Uruguai: Melhor Documentário;
- * É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários: Melhor Documentário da Competição Internacional; Prêmio Especial do Júri/Prêmio GNT para Renovação de Linguagem;
- * Festival Internacional de Munique (Alemanha): Menção Honrosa;
- * Festival de Gramado: Melhor Montagem;
- * Festival de Cuiabá: Melhor Filme;
- * Grande Prêmio Cinema Brasil: Melhor Montagem, Melhor Lançamento;
- * Festival Brasileiro de Miami: Melhor Filme, Melhor Música.

⁶ Disponível em <http://www1.uol.com.br/diversao/campbilheteria.htm>

⁷ Idem.

4.2 Arquivo e memória *do* filme: reações da crítica e da academia

Pode-se pensar em diversos motivos que seriam responsáveis pelo sucesso do filme de Masagão, a começar por sua relação com as experimentações estéticas proporcionadas pela introdução de novas tecnologias no cinema, uma das características de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. A partir de algumas críticas feitas em diversos lugares acerca do filme, e nessa perspectiva, realiza-se aqui agora uma rápida contextualização do filme no pensamento por ele provocado na época de seu lançamento.

As culturas pós-modernas convivem desde meados dos anos 1990 com uma revolução da informação e da comunicação, a qual é chamada de revolução digital. O centro desta revolução é composto pelo computador e a possibilidade de ele converter qualquer dado analógico em uma forma digital. Assim, segundo Santaella (2003), todas as mídias podem ser traduzidas, manipuladas, armazenadas, reproduzidas e distribuídas no formato digital, e este fenômeno está sendo chamado de convergência das mídias.

Tal situação afeta também o cinema. Com a introdução de sistemas digitais, como o Avid e o Lightworks, a moviola começou a perder espaço na montagem de filmes. Atualmente, sistemas com custo mais baixo estão no mercado, como o Final Cut Pro da Apple, o Adobe Premiere, o EditDV e o Media 100. Além disso, os programas de computador permitem a geração de inúmeros tipos de caracteres e, também, que sejam desenvolvidos variados efeitos especiais.

O cinema já não vive mais apenas das imagens de película. A heterogeneidade, proporcionada pela convergência tecnológica para a produção de imagens, aparece muito nos produtos audiovisuais contemporâneos, gerando novas formas simbólicas. Novas famílias de imagens são criadas a partir do diálogo entre diferentes suportes.

Outro dado importante é a introdução da eletrônica e o fato de os computadores portáteis terem seu custo cada vez mais acessível, proporcionando a entrada no mercado de produtos caseiros, mais artesanais. Na área do cinema, assim como ocorreu com a entrada de câmeras 16mm e 8mm, a introdução da informática fez com que os espectadores tivessem a possibilidade de se tornarem produtores, permitindo experimentações sem tanta preocupação com o valor que será gasto.

Na medida em que o usuário foi aprendendo a falar com as telas, através dos computadores, telecomandos, gravadores de vídeo e câmeras caseiras, seus hábitos exclusivos de consumismo automático passaram a conviver

com hábitos mais autônomos de discriminação e escolhas próprias (SANTAELLA, 2003, p.81).

Neste cenário, temos inúmeras pessoas tornando-se realizadores cinematográficos a partir de equipamentos muito diversos, das câmeras tradicionais, passando pelos celulares e chegando às imagens de arquivo, muitas vezes no mesmo filme, ao qual ainda chamamos, neste caso, de cinema, embora híbrido.

Um dos campos que Santaella estabelece para a discussão sobre as artes híbridas é o que trata de “misturas no âmbito interno das imagens, interinfluências, acasalamentos, passagens entre as imagens artesanais, as fotográficas, incluindo cinema e vídeo, e as infográficas” (SANTAELLA, 2003, p. 135).

Assim, justamente com este enfoque, encontram-se muitos textos que se referem a *Nós que aqui estamos por nós esperamos*:

Para a obtenção desse resultado, o autor soube extrair o melhor dos novos recursos de edição não-linear possibilitados pelos sistemas digitais (MACHADO⁸).

Para começar, o filme foi feito em casa, numa combinação de computadores que consumiu cerca de U\$ 8 mil. Esse equipamento editou, processou e manipulou, durante duas mil horas de edição, U\$ 80 mil de material comprado a bancos de imagens, cinematecas, estúdios de cinema, museus e redes de TV (MENDONÇA FILHO⁹).

Outra peculiaridade é que não houve roteiro. É ridículo se fazer roteiro hoje com a edição digital. As possibilidades são inúmeras e não há mais o risco que havia na edição tradicional de se perder qualidade (LOPES¹⁰).

O filme de Masagão opera com outras formas de montagem que merecem consideração. Uma delas consiste na inserção de uma segunda imagem dentro de uma imagem principal. Essas incrustações quebram a montagem visual consecutiva que foi até agora a forma da montagem cinematográfica (BERNARDET¹¹).

Percebe-se nos comentários acima a realização de *Nós que aqui estamos por nós esperamos* como uma possibilidade oferecida pelas novas tecnologias. Masagão realizou o filme com um computador pessoal (dual Pentium 240 MHZ com 126 de RAM, 28 GB de

⁸ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-arlindo.htm>

⁹ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-73minutos.htm>

¹⁰ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-denise.htm>

¹¹ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs15089916.htm>

disco e uma placa digitalizadora chamada Perseption), o que proporcionou um custo muito baixo quando comparado aos sistemas profissionais. Um tipo de sistema de edição não-linear como este faz refletir sobre a possibilidade real de se produzir diminuindo muito o custo de produção. Além disso, outro ponto a ser destacado são as inúmeras formas de se realizar a montagem de um filme por meio da utilização de um computador.

A captação da imagem por meio do suporte digital também aponta nesse sentido. Um exemplo, dentre vários outros, foi o filme *Festa de Família* (de Thomas Vintenberg, dinamarquês signatário do Dogma 95).

O vídeo, por sua característica de possuir um discurso impuro por natureza, trouxe para o cinema códigos significantes de distintos meios. Essa é uma característica da mídia eletrônica, a qual opera em uma fronteira de interseção de linguagens, sem pretender ser homogênea. O próprio gerador de caracteres (invenção da tecnologia do vídeo) foi muito utilizado pela vídeo-arte, utilizando o texto verbal inserido no contexto das imagens. O vídeo proporcionou, desde o seu surgimento, variadas experiências estéticas com custos relativamente baixos quando comparados ao cinema.

A informática e o manejo crítico de códigos pré-existentes, indo na contramão de sua produtividade programada, fazem aparecer uma nova ordem no cinema digital, operando transformações paradigmáticas que ampliam as capacidades de expressão. Assim, o novo produtor, que tenha uma postura inventiva, pode des-simbolizar figuras anteriores e criar novas. Algumas das possibilidades criativas do cinema residem justamente na singularidade de se trabalhar o movimento do signo indicial, explorando as suas possibilidades. Esse movimento pode ser feito, entre outras maneiras, a partir da montagem.

Percebe-se em alguns comentários de determinados autores a idéia de *Nós que aqui estamos por vós esperamos* ser um “filme de montagem” e, a partir disso, darem-se a ver os sentidos no produto final. Isso é percebido nos trechos abaixo selecionados:

São interligadas pelos fios conceituais implícitos e também por legendas, escritas pelo diretor e que passam na tela, sem nunca esclarecer as imagens, mas acrescentando a elas uma informação adicional (ORICCHIO¹²).

¹² Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-oricchio.htm>

Mas, por outro lado, o século recuperado por Masagão tem também um frescor que não se encontra nas habituais edições de materiais de arquivos. O essencial neste filme não é apenas a vasta pesquisa de imagens, mas sobretudo a maneira como essas imagens são associadas entre si numa montagem espirituosa e inteligente (MACHADO¹³).

E assim segue por uma linha poética e pessoal, que une por edição eletrônica os rostos de Mao, Stálin, Mussolini e Hitler. O balé de Nijinski dita o ritmo na primeira divisão do filme (LOPES¹⁴).

[...] os flashes do século 20 mostrados por Masagão são, no mínimo, um bom momento reflexivo (LOPES¹⁵).

[...] tanto pelo seu ineditismo como pelo trabalho em si, uma reflexão de 73 minutos sobre a colocação do ser humano no mundo e no tempo, mais precisamente, no século 20. Ao longo da projeção, a platéia foi claramente hipnotizada pelo filme, que estabeleceu, desde o início, suas regras de narração junto ao público, que as obedeceu cegamente, sempre com tempo para reflexão (MENDONÇA FILHO¹⁶).

Esse tipo de montagem tem uma vertente destrutiva e outra construtiva. A destruição consiste em extirpar uma imagem da montagem original e despojá-la da significação que lhe atribuía o contexto imagético, sonoro e verbal em que estava inserida. É construtiva a sua colaboração à composição do novo filme. Em realidade a destruição nunca é total (BERNARDET¹⁷).

Tem-se, então, um filme que opera com a memória por meio da montagem das imagens de arquivo, propondo uma nova reflexão: a informática altera, além do tratamento, a conservação das imagens. A novidade desta produção é a utilização de um computador pessoal para montar filmes só com o conteúdo de arquivos: textos, sons, imagens e configurações gráficas produzidos por diferentes suportes tecnológicos para diferentes fins em outros momentos: em sua tessitura em um audiovisual digital, é quase impossível não se produzirem heterotopias e heterocronias, que são, novamente, conceitos do mundo contemporâneo.

A montagem (ou edição) realizada através do computador introduz uma grande desordem no interior do cinema, na sua forma de olhar para o mundo. Esta nova visão está ligada ao cinema como um conceito de mundo. Tal constatação pode ser observada nos seguintes textos acerca do filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos*:

O efeito de surpresa é atuante: abole o efeito narrativo e a preocupação

¹³ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-arlindo.htm>

¹⁴ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-denise.htm>

¹⁵ Idem.

¹⁶ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-73minutos.htm>

¹⁷ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs15089916.htm>

cronológica, projetando a significação em outro nível: o conceitual (BERNARDET¹⁸).

De fato, esse procedimento permite à linguagem cinematográfica evoluir em direção ao conceito e à impositação ensaística. (...) No entanto, a conceitualização não consegue se estabelecer exclusivamente por meio da composição imagética e da montagem, recorrer ao verbal foi necessário (BERNARDET¹⁹).

À primeira vista, “Nós que aqui estamos por vós esperamos” é um longo videoclipe sobre o século 20, que cola aleatoriamente imagens de natureza diversa para constituir mais uma atmosfera do que um pensamento. Mas essa primeira leitura é enganosa. Com mais atenção, percebemos que há um princípio conceitual na organização das imagens. Mais até: uma visão de mundo (FOLHA ILUSTRADA²⁰).

Os conceitos propostos pelas imagens do filme estão muito fundamentados na maneira como é realizada a sua montagem. A premissa epistemológica do filme de Masagão parece ser a de que cinema não é (só) um olhar que se lança sobre o mundo, ao menos não sobre o mundo dito natural – nossa primeira natureza –, mas pode ser um olhar sobre o mundo que produzimos – nossa segunda natureza –, ou um olhar sobre as imagens que já produzimos sobre o mundo. Vemos, assim, uma repetição do que ocorreu ao longo da história do cinema, como quando o som foi acoplado ao filme:

[...]o cinema trouxe à tona questões específicas de uma nova maneira de representar, de estruturar idéias, de produzir sentidos e relações da obra com o espectador, de mobilizar as pessoas e, também, consegue provocar determinadas fissuras sobretudo de ordem epistemológica, ao colocar em crise o caráter de representação naturalista (NUNES FILHO, 1996, p. 20).

Da mesma forma, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* demanda uma nova ordem epistemológica, que dê conta dos fenômenos advindos à sociedade com a ampliação do acesso aos aparelhos eletrônicos e do uso dos computadores na produção de memória, na criação de vídeos e no estabelecimento de novas formas de comunicação. Alguns textos a seguir mostram essa relação das imagens do filme de Masagão com a memória. Porém, muitas vezes, os autores relacionam as imagens à memória apenas por se tratarem de imagens antigas que contam uma história. Nota-se isso nos seguintes comentários dos autores:

¹⁸ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs15089916.htm>

¹⁹ Idem.

²⁰ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq02109808.htm>

Em algum sentido, para fazer uma retrospectiva do século, é preciso escarafunchar os túmulos, perturbar o sono dos mortos e trazê-los de volta à vida (MACHADO²¹).

Num certo sentido, o filme de Marcelo Masagão se propõe a dupla tarefa de verificar como uma civilização construiu-se a si própria na forma de imagens e, alternativamente, como essas imagens reconstruíram uma civilização (MACHADO²²).

[...] apresentada no final do filme, a frase ressoa e opera como um feixe que conecta todos os fragmentos dispersos, nos transportado para dentro daquele mundo, como mais uma memória que irá se somar a esse painel dramático (SEVCENKO²³).

A citação do artista plástico contemporâneo francês que aparece na abertura do documentário define a abordagem individual da história do século contada por Marcelo Masagão, no que chama de filme-memória (LOPES²⁴).

“Nós que aqui estamos por vós esperamos” é quase inteiramente composto de material de arquivo. O trabalho de montagem de um filme como este dá-se principalmente no seu contexto – o filme original é desmontado – para ser inserido numa nova montagem.

Nessa transposição, ele perde sua significação original, ou parte dela, e adquire outra que lhe é atribuída pelo novo contexto imagético e sonoro (BERNARDET²⁵).

Em vários momentos, o filme de Masagão solicita a memória ativa do espectador. (...) Nesse caso, assim como na passagem para o conceptual, o filme solicita um espectador ativo que, de alguma forma, prolonga a montagem nele próprio (BERNARDET²⁶).

Outro ponto que se destaca nos textos relativos a *Nós que aqui estamos por vós esperamos* é a questão relativa às fronteiras entre diferentes tecnologias. E, de fato, o cinema contemporâneo em geral assimila bem experiências que se dão no âmbito do vídeo e da informática. Na realidade, tudo o que seja experiência híbrida, que está nas fronteiras, aparece no cenário atual do cinema. Diversas incorporações são realizadas por alguns cineastas, como as que acontecem no filme de Masagão, o qual está em alguma fronteira entre cinema, vídeo, fotografia e pintura.

Devemos, portanto, considerar o cinema não como um modo de expressão fossilizado, paralisado na configuração que lhe deram Lumière, Griffith e seus contemporâneos, mas como um sistema dinâmico, que reage às

²¹ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-arlindo.htm>

²² Idem

²³ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-nicolau.htm>

²⁴ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-denise.htm>

²⁵ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs15089916.htm>

²⁶ Idem.

contingências de sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade (MACHADO, 1997, p. 213).

O centro da atividade cinematográfica no filme de Masagão está totalmente baseado nos recursos digitais de edição, que atualmente são quase infinitos. A linearidade dos métodos tradicionais de produção é superada, fazendo com que o diretor possa realizar a intervenção que quiser no ponto desejado em qualquer momento. O filme que é corpus desta pesquisa é um exemplo claro do hibridismo do audiovisual contemporâneo, pois mescla diferentes suportes ao utilizar diversas texturas entre imagens de naturezas fotoquímicas, eletrônicas, digitais e configurações gráficas verbais. Essa característica torna difícil, em muitos momentos do filme, identificar a natureza das imagens que se está observando na montagem e se se está mesmo assistindo a um filme. Ele ilustra bem o que diz Machado:

Fica cada vez mais difícil falar em cinema *stricto sensu* ou mesmo em vídeo *stricto sensu*, quando os meios se imbricam uns nos outros e se influenciam mutuamente, a ponto de, muitas vezes, tornar-se impossível classificar um trabalho em categorias como cinema, vídeo, televisão, computação gráfica ou seja lá o que for. Talvez seja melhor falar simplesmente de cinema (MACHADO, 1997, p. 216).

Seu rotulo é de filme, mas os diferentes suportes de imagens utilizados, a grande presença de configurações gráficas verbais e a narrativa apresentada fazem com que o espectador possa ficar diante de um produto híbrido sem um rótulo específico. Muitas vezes se chamou a isso de vídeo, ou vídeo-arte. No caso de Masagão, parece haver mais uma razão para se aventar tal hipótese, como se verá até o final.

Dubois (2004), por exemplo, expõe que o vídeo é um lugar de metadiscurso sobre o cinema. O filme de Masagão pode ser considerado assim, pois muitas das imagens utilizadas em sua montagem – além das que são originárias da televisão, da fotografia e do vídeo – vieram de filmes, e *Nós que aqui estamos por vós esperamos* parece pensar a criação cinematográfica; parece ser um ensaio na forma de cinema.

Aliás, o filme é totalmente iconofágico, alimentando-se de imagens produzidas por diferentes meios tecnológicos. Mais do que isso, ele é *cinéfágico*, *videofágico*, *fotofágico* e *tvfágico*. Nessa encruzilhada iconofágica o cinema de Masagão se revitaliza.

A iconofagia, no filme, é mostrada na montagem e na mixagem de imagens, que pode ocorrer de três formas distintas, conforme Dubois (2004): por sobreimpressão, que é a sobreposição de duas ou mais imagens que ficam translúcidas uma em relação à outra; por janelas, que é a justaposição de fragmentos de imagens diferentes dentro do mesmo quadro;

ou por incrustação, que é comandada eletronicamente a partir de flutuações formais, como luminosidade ou cor.

Em suas montagens e mixagens, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* remete a virtualidades que se atualizam a partir de realidades independentes (imagens de diferentes naturezas), originando composições e imagens inéditas. Não é à toa, portanto, que alguns autores fizeram os seguintes comentários sobre o filme:

Como acontece em geral com os filmes de montagem, também este apresenta alguma dificuldade de aproximação para o espectador. Se as imagens guardam relação entre si, a aproximação de uma com outra obedece ao sentido proposto pelo diretor. É preciso decodificar essa relação e nem sempre ela está explicitada (ORICCHIO²⁷).

Mais ainda. Na boa montagem – e esta é uma lição de Eisenstein, bíblia de todo cineasta que se preze – a aproximação de uma imagem com outra gera um terceiro, que não é uma e nem outra, mas síntese superior das duas. É o que se chama montagem dialética. Que pode ser traduzida assim: um terceiro sentido aparece quando você sobrepõe dois outros. É justamente nesse espaço que reside a criatividade dos filmes de montagem. Usa-se imagens alheias. Mas o sentido é dado por quem as selecionou e decidiu colocá-las lado a lado (ORICCHIO²⁸).

Na verdade, o filme é estruturado na forma de pequenas unidades de montagem, como se fossem hacaís áudio-visuais, onde acontecimentos distantes no tempo e no espaço são comparados, confrontados e explorados em todas as suas possibilidades plásticas, poéticas e conceituais (MACHADO²⁹).

O que mais marca este momento, portanto, é justamente essa multiplicação de energias, a pluralidade das sensações e das experiências, o esfacelamento da consciência e a interação com os mais diversificados contextos (SEVCENKO³⁰).

Outra peculiaridade é que não houve roteiro. É ridículo se fazer roteiro hoje com a edição digital. As possibilidades são inúmeras e não há mais o risco que havia na edição tradicional de se perder qualidade, sentença. O principal foi encontrar o tema e o jeito como queria contar (LOPES³¹).

Ou seja, com outras palavras, os autores estão referindo movimentos inéditos dos atuais aos virtuais, e vice-versa, movimentos produzidos na montagem do filme de Masagão. Quando falo em ineditismo, aponto para algo que ocorre quando o cinema, ao dialogar com

²⁷ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-oricchio.htm>

²⁸ Idem.

²⁹ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-arlindo.htm>

³⁰ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-nicolau.htm>

³¹ Disponível em <http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-denise.htm>

diferentes suportes através da montagem de imagens de arquivo e configurações gráficas verbais, reinventa-se, e se torna mais apto ao exercício das passagens. Assim, percebo que a superfície significante está mudando. Assim, como diz Nunes Filho, o cinema

[...]forma uma identidade muito mais heterogênea com mudanças também cravadas em seu corpo significante. Dessa forma, com a transposição de imagens (...) o cinema não só repensa o seu mecanismo de estruturação como efetivamente transforma o seu ritmo narrativo com essas contaminações provenientes de diversos sistemas de representação (NUNES FILHO, 1996, p. 34).

Penso que, com os textos destacados aqui, se tem uma idéia geral do que já foi publicado sobre *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, e também de como os artigos às questões teóricas tratadas nos capítulos anteriores. Tais aproximações seguem agora na análise do material empírico da pesquisa, as imagens do filme de Masagão.

4.3 Arquivo e memória *no* filme

Trata-se, finalmente, de analisar as enunciações de arquivo e memória no filme, até porque, na sinopse que está no DVD, diz-se expressamente: “É um filme-memória do século XX”. Poderíamos pensar, em princípio, que o conceito estaria a sugerir que o filme está ligado, sim, à memória. Mas memória do quê? Ou a qual memória? Não necessariamente dos acontecimentos, pois Masagão inventa alguns personagens e situações e os mistura aos acontecimentos que ele rememora. Entretanto, há no filme uma clara remissão ao arquivo como passado, e parece estar aí o fundamento primeiro das imagens de arquivo nesta obra audiovisual.

Nós que aqui estamos por vós esperamos seria, assim, um produto que reúne diversas imagens retiradas de arquivos para narrar uma determinada história passada. Nesse caso, o ponto a ser destacado na produção do filme seria o trabalho de *busca* das imagens, uma pesquisa que por si só já demanda uma grande doação do diretor, pois encontrar os bancos e, após, selecionar as imagens que neles se encontram parece algo que despence uma operação muito trabalhosa, além de um aguçado senso crítico. Isso porque, na contemporaneidade,

somos expostos a milhares de imagens diariamente, dentre as quais muitas são retiradas dos arquivos, destacando-as de sua origem, e acabamos perdendo a referência original quando imagens de contextos diferentes nos são apresentadas em novas combinações (montagens).

A obra de Marcelo Masagão apresenta-se praticamente em toda a sua extensão como peculiar montagem de imagens de arquivo que faziam parte de outros audiovisuais (e não audiovisuais), na qual há uma multiplicidade de enunciações relacionais que foram atualizadas na perspectiva das enunciações de Masagão. Tais imagens vieram de diferentes suportes tecnológicos e arquivos, foram rearquivadas em um computador, arquivo de onde foram retiradas e montadas para contar a história de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Portanto, as imagens de arquivo são a essência imagética do trabalho do diretor-montador.

A busca pela compreensão de um tipo de filme como o de Masagão pode partir de novas articulações, internas à própria obra. Na contemporaneidade, novas formas de expressão estão sendo desenvolvidas a partir da inserção tecnológica da informática na produção, assim como na distribuição e no consumo de materiais audiovisuais. Um filme montado em computador, utilizando imagens em movimento e fotografias de arquivo, é a atualização de algumas virtualidades, que continuam presentes como potência no material finalizado.

Desde a invenção da fotografia, diversos dispositivos para produção de imagens foram surgindo, como o cinema, a televisão, o vídeo e as imagens sintéticas produzidas por computador. Hoje, a partir do momento em que elas são digitalizadas, podemos utilizar qualquer tipo de imagem em um produto audiovisual, o que põe em discussão a natureza dessas imagens.

Segundo Schaeffer (apud SANTAELLA, 2006, p. 173), “a identidade da imagem só pode ser captada partindo de sua gênese”. Assim, os audiovisuais que utilizam imagens digitalizadas, a partir de outras imagens já utilizadas e existentes em outros suportes, despertam dúvidas em relação à origem e à identidade das imagens em geral. Cada nova tecnologia de imagem que surge nos faz pensar o próprio conhecimento, pois a mudança do modo de produção muda o regime de visualidade e a forma como ela nos dá a ver a realidade, ou como cria cenas e conceitos do mundo.

Para exemplificar, lembro que foi a idéia de uma ontologia da imagem que impulsionou o desenvolvimento de filmes documentais. Da mesma forma, outros gêneros foram surgindo, por exemplo, na perspectiva de uma dimensão mais fantástica. Nos dois casos, porém, se trata da existência de um imaginário que determina a existência de um

conjunto de imagens, sendo que, conforme Maffesoli, “A imagem não é o suporte, mas o resultado” (MAFFESOLI, 1994, p. 76).

Com a introdução da informática na produção audiovisual, o cinema atual está marcado pelo hibridismo. O cinema vai tornando-se eletrônico, ao mesmo tempo em que o vídeo e a televisão vão se contaminando pelo cinema. Neste momento, para Machado (2003), a intervenção do computador pode dispensar inteiramente a mediação da câmera para a construção de imagens e possibilita a manipulação e as metamorfoses. Através de seu uso, pode-se buscar um certo sentido de realismo ou criar mundos totalmente irreais; “Pode-se igualmente desintegrar imagens anteriormente enunciadas por câmeras, de modo a aproximar a imagem digital dos processos formativos de natureza anamórfica, mais típicos do vídeo” (MACHADO, 2003, p. 45).

Segundo Machado (2005), as máquinas semióticas de hoje são programadas para produzir determinadas imagens a partir de alguns procedimentos científicos definidos a priori. O filme montado por Masagão faz parte de uma sociedade imagética onde, através da reprodutibilidade, aparece a figura do *eco*, ou seja, da repetição ou da reiteração replicante. As máquinas e os programas possibilitam a realização de filmes sem a necessidade de captura de novas imagens, de fora do ambiente do arquivo.

Muitas vezes, não há mais a necessidade da câmera e do sujeito-da-câmera, pois já se pode contar uma história nova com as mesmas imagens que já foram, em diferentes combinações-montagem, usadas para contar outras histórias. Sob este aspecto, é como se as imagens tivessem se autonomizado do criador primeiro, o sujeito-da-câmera, e tivessem entrado num estado permanente de reprodutibilidade e perfectibilidade sob a criação segunda, do arquivista e do sujeito-montador.

A reprodução não é algo que aparece apenas nas imagens tecnológicas. Conforme Benjamin (1990), a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução. Mas foi com a fotografia que isso foi acelerado, pois a mão humana ficou livre de tarefas artísticas essenciais para reproduzir imagens. A partir deste momento, o trabalho passou a ser da objetiva. Também, para Lyotard (2005), o cinema sempre utiliza a repetição do mesmo e o propaga pelos filmes. Um exemplo disso é o roteiro, o qual é sempre uma intriga que tem o mesmo desfecho: sua resolução. Assim, o final, ainda que seja um crime, é bom desde que resolva a intriga – uma dissonância, no caso.

Mas o chamado *Pós-Modernismo* está caracterizado por universos metanarrativos, nos quais muitas das narrativas e das imagens remetem apenas a elas próprias. Não há necessariamente intriga, nem final. Segundo Baittello (2005), desde o momento em que

entramos na sociedade imagética um fenômeno passou a se tornar mais evidente: a iconofagia, a devoração das imagens, ou seja, imagens que devoram imagens. Já para Guimarães (1997), não há mais tempo entre as imagens e na própria imagem. O que se tem é o seu consumo voraz, instantâneo e passageiro. Já para Flusser, o consumo de imagens dá-se pela sua função biombo³² e não pela sua função janela. As imagens não nos remetem ao mundo e às coisas, mas ao repertório delas próprias. As imagens têm sua origem na devoração de outras imagens. Também, segundo Kamper (apud BAITELLO, 2005), muitas imagens são auto-referentes, havendo uma supressão do mundo dito real, pois elas referem-se apenas a imagens. Guimarães (1997) diz que isso é devido a uma revolução *onto-iconológica* na qual o real é atingido pelo efeito de presença paradoxal de uma imagem que não representa senão a si mesma, como uma auto-referência.

Nós que aqui estamos por vós esperamos utiliza imagens que abrem janelas apenas para elas mesmas. A gênese dessas imagens, inicialmente, estaria ligada ao momento do registro das mesmas. Portanto, a subjetividade do autor estaria presente na captura. Agora, ao montar imagens de contextos diferentes em um novo produto, Masagão intervém nessa gênese: ele cria uma realidade em si, através de seu olhar, colocando aí a sua subjetividade. Além disso, utiliza, também, o código lingüístico para produzir sentido.

A intervenção na gênese da imagem, por meio da seleção e montagem das imagens de arquivo, vai estar diretamente ligada à memória, pois tais imagens foram retiradas de seu fluxo original e colocadas em um novo. Tem-se um produto feito de imagens montadas em uma nova duração, montagem que as coloca em um movimento diferente daquele que estava em sua origem.

Ora, isso ser possível não significa necessariamente que seja desejável. Com certeza Masagão não fez o filme só porque era *possível* fazê-lo: como penso ter deixado claro, havia um projeto de pesquisa, havia uma proposta estética, havia um sentido, anteriores ao filme. Nesses termos, seria possível dizer que havia um filme analítico antes do filme sintetizado a que assistimos? Ou, indo direto ao ponto: admitindo tratar-se de um filme-ensaio, o que Masagão diz, no filme, sobre os temas de que trata, ou sobre as imagens que ressignificou, ou sobre o filme que fez? Enfim, o que Masagão diz, de que modo, no filme, sobre cinema, arquivo e memória?

³² O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. (FLUSSER, 2002, p. 9)

Para refletir sobre esses questionamentos é necessário fazer uma aproximação empírica do filme, cartografando e dissecando determinados *frames* que se destacam no fluxo, *frames* de imagens mais brilhantes ou dialéticas, conforme Benjamin. Ao parar o movimento, procuro na montagem relações que me parecem inéditas, as quais dão a ver o pensamento sobre a utilização de imagens de arquivo, a memória e o cinema.

É importante salientar que os dados aqui reunidos fazem parte do filme a partir de uma atualização que eu realizei ao observá-lo como uma obra audiovisual que já estava pronta. Não realizei nenhuma entrevista para saber qual era a intenção do cineasta com cada parte do filme. Esta atualização parte de minhas afecções e conseqüentes percepções.

4.3.1 A natureza audiovisual do filme

O filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos* possui 67 minutos e 4 segundos – entre o primeiro e o último *frame*, antes dos créditos finais –, sendo dividido em um total de 16 blocos, montados como capítulos. Tais blocos variam entre as durações de 1 minuto e 30 segundos e 9 minutos e 31 segundos. Nota-se que o fator determinante dos tempos de cada um é a história a ser contada. Assim, Masagão desenvolve a narrativa dentro de cada um dos blocos, atualizando o seu filme com as imagens de arquivo de acordo com a sua necessidade de agir naquele momento.

A obra apresenta-se, portanto, repito, em blocos, os quais aparecem de forma independente, e poderiam ser utilizados separadamente como, por exemplo, para um seriado de TV. Pode-se dizer que se utilizados separadamente, em outros contextos, suas virtualidades podem ser outras, diferentes dos devires que se mostram de dentro da obra de Masagão, quando estão situados na seqüência total em que o diretor os colocou. São histórias que narram fatos ou acontecimentos do século XX (aqui não questiono e não entro no mérito da questão se são verdadeiros ou não) montados de forma muito similar (reiterativa) ao longo de todo o filme.

Percebe-se em *Nós que aqui estamos por nós esperamos* uma montagem que é, na maior parte do tempo, baseada na utilização de passagens muito simples entre os planos, as quais mostram pontuações por meio do corte direto³³ ou da fusão³⁴. Quase todo o filme possui esta forma de montagem.

³³ Corte direto é uma transição entre planos que não apresenta nenhum tipo de efeito na imagem. Portanto, uma imagem termina e a outra é montada na seqüência.

Quanto ao número de planos enquadrado dentro do quadro-limite, o segundo e o nono blocos são os únicos em que durante todo o tempo há apenas um plano sendo mostrado. Em todos os outros blocos há, em algum momento, a inserção de outro plano sobre um de fundo dentro do quadro. Aparecem, neste caso, montagens por incrustações, sobreposições e janelas, além de outras formas que parecem novas, as quais serão definidas adiante nesta pesquisa.

Pode-se dizer que todas as maneiras que Masagão utiliza para montar as imagens implicam a criação de diferentes sentidos, a partir das técnicas utilizadas e da estética mostrada no filme. Esses diferentes sentidos são possibilitados por variados agenciamentos que partem das imagens do filme. É a partir dessa constatação que se tornou importante refletir acerca das imagens de arquivo e da sua relação com a imagem-cristal, com a metaimagem, com o passado histórico e com a memória.

O filme todo é metaimagético, nas relações que ele propõe entre as imagens, dirigindo o pensamento para a *montagem* das imagens de arquivo e não para a *história*. E é neste tipo de agenciamento do autor que esta análise é baseada.

Mas também posso observá-lo como um grande conjunto de imagens em seqüência, do início ao final, como se fosse uma grande montagem linear, como costuma ser a do cinema; e posso, partindo de outra organização, perceber, como já disse, que ele é dividido por blocos de espaço-tempo. Nesta forma, o filme passa a ser percebido preponderantemente em sua divisão em capítulos, na qual dá a ver sua dimensão voltada para a televisão. Então, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* pode ser pensado como fazendo parte de um fluxo televisual, marcado por divisões, que seriam os blocos do programa.

Se pensado como uma montagem total, o filme terá um fluxo de natureza cinematográfica. Ao ser observado em blocos, o fluxo terá características televisuais ou videográficas³⁵. Tais diferentes enfoques são possíveis a partir da percepção e pontuação das molduras de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Nos termos de Kilpp (2003), as molduras podem ser pensadas como os confins instaurados pelo encontro de duas ou mais superfícies diferentes. Mostro abaixo as duas formas de molduração que percebo em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*: uma como filme, e outra como programa de televisão, dividido em capítulos.

³⁴ Fusão é uma transição entre planos na qual a passagem desaparecimento gradual do primeiro e, ao mesmo tempo, o apar

³⁵ Lembremos uma terceira possibilidade, que perdura no material de Masagão.



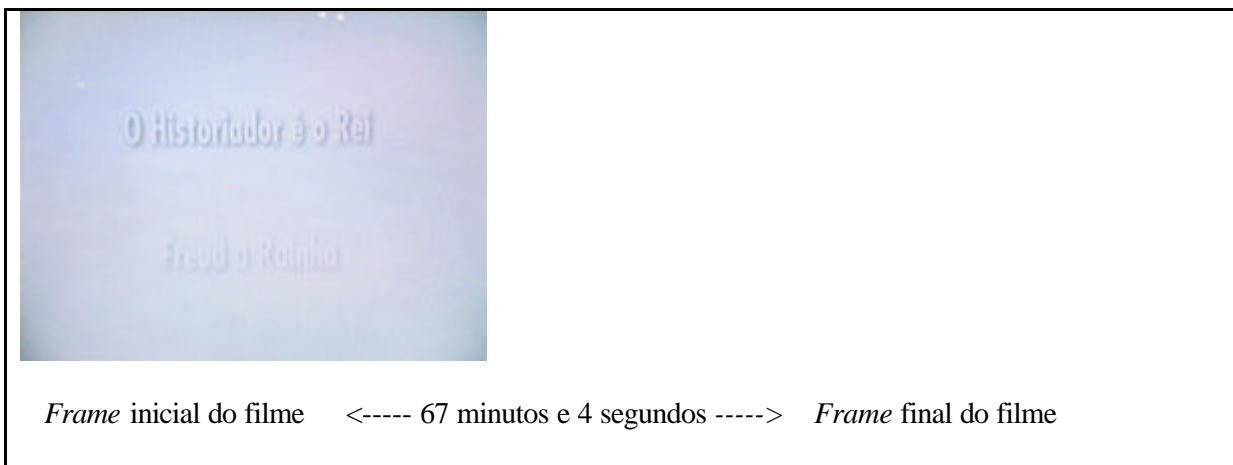


FIGURA 1: Montagem total

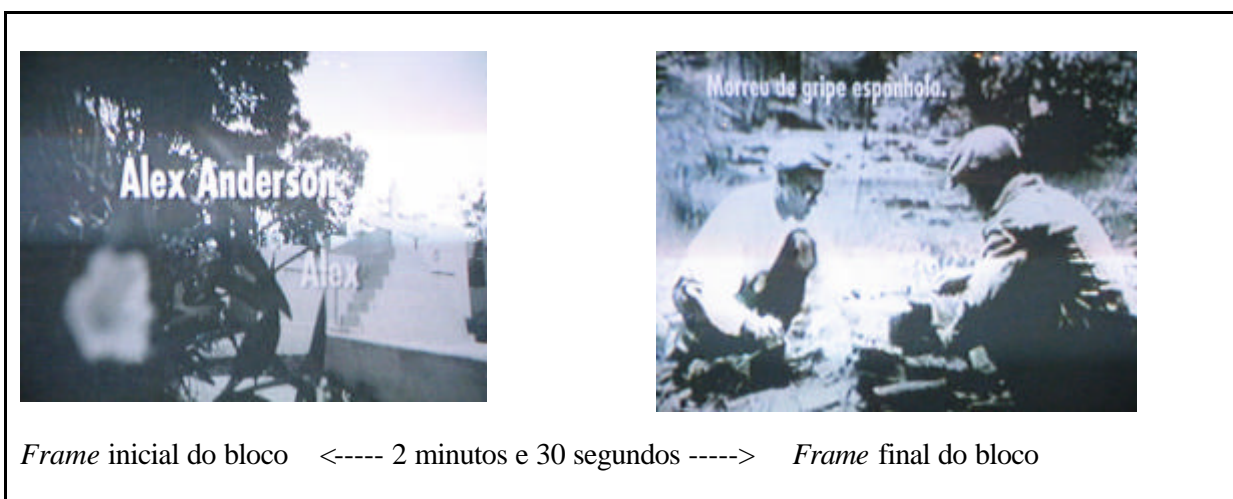


FIGURA 2: Montagem em blocos

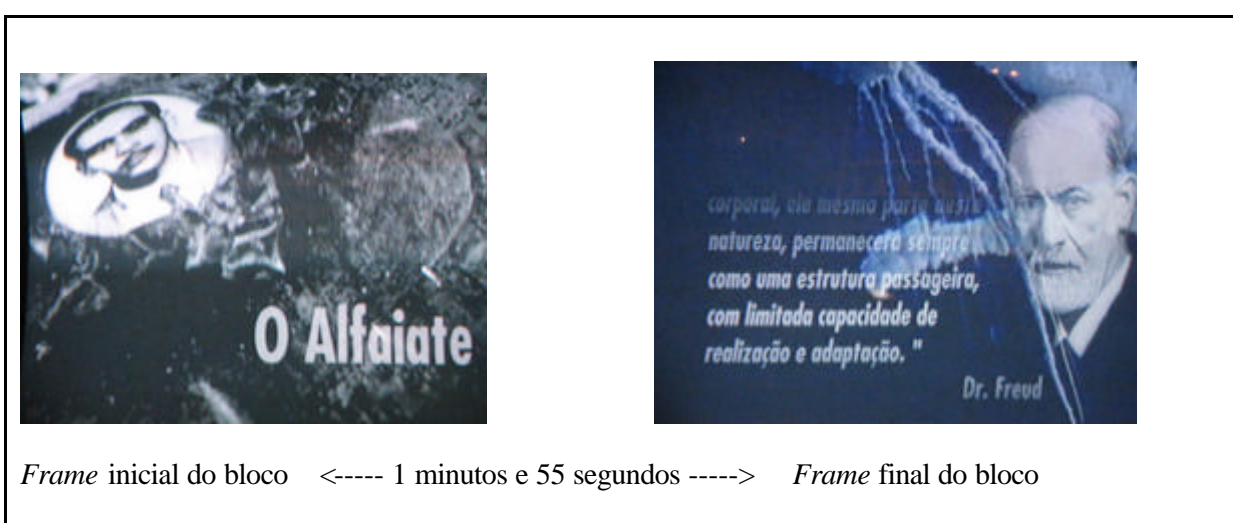


FIGURA 3: Montagem em blocos

Percebo que essa pontuação da montagem do filme entre filme e programa de televisão está ligada ao subjetivo, e que se muda sua natureza ao dividir o audiovisual como virtualidade. Assim, ele é, antes de tudo, o virtual, o qual está em vias de atualização. O emolduramento que se toma para observar a obra tem conseqüências no agenciamento dos sentidos, entre o filme e sua atualização pelo espectador. Portanto, quando emoldurado como um filme, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* dá a ver um determinado sentido que perpassa toda a sua montagem e, no momento em que é emoldurado pela lógica de um programa de TV, têm-se sentidos diferentes em cada bloco construído.

É importante associar aqui a moldura ao conceito de *frame*, pois as observações sobre o filme são realizadas dessa maneira. Quando observo o *frame* final de uma seqüência e o inicial da próxima estou propondo que esses confins vão separar, no filme, dois diferentes blocos (ou capítulos) de tempos de TV – neste caso observando a obra como um programa de televisão. Este limite, definido pelo *frame* da imagem anterior com o da posterior, vai instaurar um novo sentido às partes. Assim, tais *frames* funcionam como batentes que dividem os fluxos de cada bloco. Isso pode ser percebido nos *frames* abaixo:

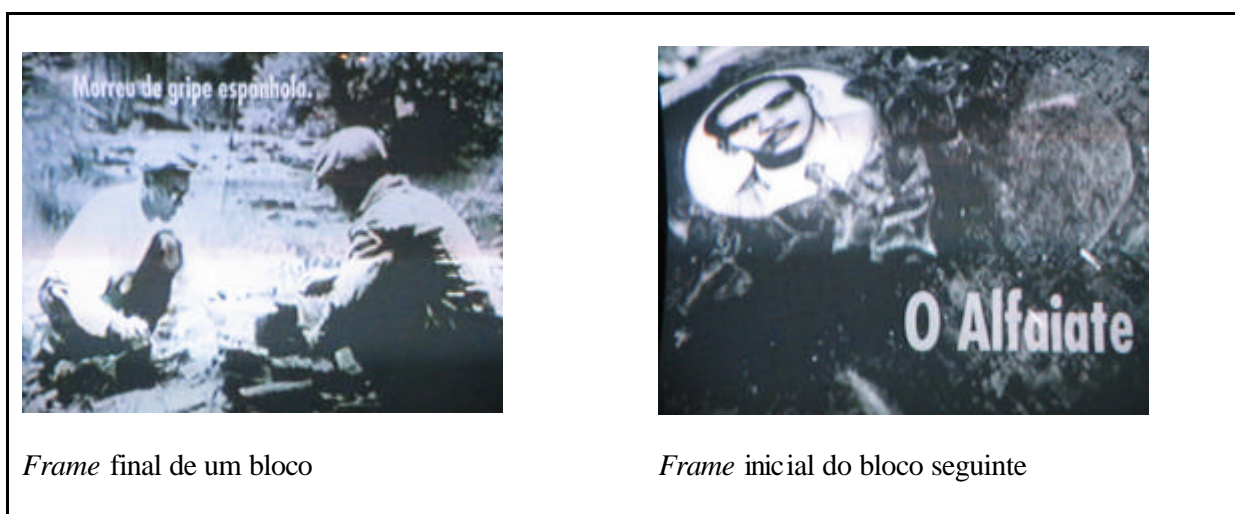


FIGURA 4: *Frame-limite*

Pode-se dizer, assim, que os *frames-limites* (proponho chamar deste modo os dois *frames* que sempre aparecem no final de um dos blocos e no início do outro) já possuem um significado intrínseco, denotando o fechamento de uma história e a abertura de uma próxima. Isso só pode ser dito a partir do momento em que já se observou o interior dos blocos para perceber os sentidos que são neles sugeridos. É importante salientar que os *frames-limites* iniciais dos blocos são de fácil identificação, pois todos possuem uma estrutura baseada na utilização dos mesmos elementos (imagem fixa de cemitério e configurações gráficas

verbais). Em relação aos *frames-limites* finais dos blocos pode-se dizer que não há uma padronização, sendo mais difíceis de serem identificados caso fossem utilizados de forma isolada. Portanto, o reaparecimento do frame-limite (fotografia do cemitério e configurações gráficas verbais no início de um bloco) no fluxo reitera a enunciação de bloco por vir, ainda que não esclareça, no mais das vezes, qual será seu teor específico. O que se reitera é que as imagens esperadas (as seguintes) vêm do arquivo (cemitério), como se verá melhor mais adiante.

Para que seja percebida a relação entre as imagens de arquivo montadas e o passado, no filme de Masagão deve-se observar a imagem como algo que foi registrado, como testemunha ou índice de um acontecimento. Portanto, toma-se ela como uma imagem histórica. Assim, nota-se o filme como uma coleção de imagens do mundo do século passado, um filme que se apresenta em blocos sucessivos, em tempo linear, instante após instante. Os *frames-limite* inseridos no início de cada bloco são imagens que funcionam como dispositivos pertencentes a uma determinada estratégia de comunicação do filme.

Cada *frame-limite* é uma imagem-cristal, possuindo, grosso modo, seu presente – denotado pela posição na qual se encontra dentro de uma sucessão de planos – ; seu passado, que pode ser representado pelo bloco anterior; e o seu futuro, virtual, no bloco que vai se iniciar. O *frame-limite* funciona, assim, como um espelho que reflete o tempo em diversas direções, com uma indiscernibilidade latente. Uma só imagem contém devires que tornam não demonstráveis em diferentes imagens (como imagem material) as diferenciadas possibilidades que partem dela. Apenas a imagem mental, na memória, consegue perceber as variadas características que existem dentro de uma única imagem. Portanto, sabe-se que o *frame-limite* possui em si mesmo diferenças, as quais não conseguem ser mostradas.

Isto é, Masagão insere no fluxo de seu filme, de tempos em tempos, algumas imagens mais sólidas, reiterativas de uma certa enunciação e relativas à montagem, que funcionam, assim, como moldura, como enquadramento de cada bloco e como entrelaçamento das partes com o todo fílmico. Tais imagens são utilizadas pelo cineasta como convenções audiovisuais que vão delimitar os blocos, moldurando-os e tornando-os autônomos. Nesta perspectiva pode-se imaginar que os blocos poderiam ser exibidos separadamente ou em uma outra ordem. Na TV, tais molduras seriam *promos*, que são utilizados para estabelecer as bordas de um programa televisivo, ou seja, que distinguem um programa ou quadro de programa da programação em fluxo ou macromontagem.

Me aproprio da noção de *promos*³⁶ para dizer que em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* eles podem ser percebidos sempre que aparece uma fotografia de cemitério juntamente com configurações gráficas verbais. É como se fossem a abertura de um programa, mas que aqui aparecem como início de um bloco, delimitando este em relação ao precedente. O final dos blocos não mostra nenhum *promo*. Ele só é percebido pela inserção de outro *promo* que inicia o bloco subsequente. É dessa forma que o diretor divide o seu filme em capítulos.



FIGURA 5: *Promos*

Diante das possibilidades imanentes e implícitas do filme, de veiculação e apropriação para diferentes fins³⁷, seccionado em diversos blocos ou do filme como um todo, os sentidos

³⁶ “Os promos, então, naquilo que me interessa, e principalmente, mas não só, quando estão na abertura e no fechamento, são uma importante moldura e, quando se referem a um programa, uma importante molduração dos programas” (Kilpp, 2003, p. 108).

³⁷ Supostamente, o CD-ROM teria fins didáticos, ao menos acadêmicos.

são construídos pelo atravessamento filme-observador. É a partir desta relação que se têm as atualizações, as quais são subjetivas (digo ainda que esta observação acerca de *Nós que aqui estamos por vós esperamos* como um programa de televisão dividido em blocos é uma possibilidade de atualização que eu faço a partir dos devires que estão presentes na montagem do filme de Masagão).

Nos termos de Derrida, pode-se dizer que Masagão desconstrói as imagens de filmes, de televisão, de fotografias e de vídeo, inventando novas histórias com seus personagens a partir dos devires minoritários das imagens. Na verdade, mais que tudo, são as fotografias do cemitério, que abrem cada “bloco” do filme, juntamente com as configurações gráficas verbais utilizadas, as imagens que mais ajudam o diretor a contar as suas histórias, direcionando a observação do espectador para os enunciados desejáveis. Portanto, o sentido principal da narrativa, reiterado na montagem, estaria vinculado às imagens “novas” criadas por Masagão, as efetivamente captadas por ele, e pelas quais, pode-se dizer, as demais, já arquivadas, “estavam esperando”. Elas aumentaram a bola de neve³⁸ da *memória do arquivo* e a atualizaram.

4.3.2 As audiovisualidades do filme

Algumas montagens realizadas no filme no interior dos quadros, *entre* imagens de arquivo e na sobreposição de imagens originárias de diferentes suportes tecnológicos, também dão a ver uma relação construída e enunciativa: elas servem para refletir acerca da *memória das imagens* como um todo. As montagens que aparecem nos blocos 3 e 13, por exemplo, dizem muito sobre a evolução da imagem em movimento.



³⁸ É assim que Bergson imagina o movimento da memória.



FIGURA 6: Montagem-pensamento: os devires

Aqui há, na montagem, uma remissão do cinema ao “não-cinema” e como este pode vir a participar daquele. Nesses blocos aparecem planos de uma imagem cinematográfica, que fica de fundo e sobre eles imagens de “fora” do cinema. No primeiro caso, há uma parede na qual Masagão abriu imagetivamente um buraco-janela por onde se introduz na imagem uma imagem que lhe é estranha, uma imagem que é, inclusive, pré-cinematográfica. No segundo caso, há igualmente a inserção de uma imagem por meio de uma sobreposição. Nesses dois exemplos pode-se perceber a questão da imagem dialética, quando Masagão abre um buraco-janela escuro no *frame* do bloco 3 e na sobreposição da imagem da mulher que está ao centro do *frame* do bloco 13, como um fecho de luz que parece surgir da parte superior do quadro. Nos dois casos, o diretor atualiza o passado a partir do contraste claro-escuro entre as imagens montadas dentro do quadro. O relevo que destaca as imagens na memória é possibilitado por meio de uma luz “clara” (bloco 13) e de uma “escura” (bloco 3). Nota-se que as imagens que possuem um brilho mais forte não são, assim, necessariamente aquelas mais claras.

Portanto, nos *frames* acima citados têm-se dois planos dentro do mesmo quadro, o qual possui enunciados endógenos e exógenos ao cinema. Tal operação, mais do que indicar um plano exterior ao cinema, mostra a imagem de um arquivo documental anterior ao meio em que se encontra agora, propondo assim um novo sentido a ela, como memória. Destaca-se nestas duas montagens o pensamento do cineasta a partir dos devires audiovisuais que possuem as imagens pré-cinematográficas.

Pode-se dizer que nesses quadros dos blocos 3 e 13 tem-se a *imagem-memória* perfeita. Na composição é mostrada uma imagem do passado que perdura no presente; e o passado como memória coexiste no presente do quadro. A virtualidade se manifesta como rastro no encontro de durações diferentes dentro de um mesmo quadro.

Outra forma que se destaca na montagem que Masagão realiza é a *passagem* dentro do mesmo quadro entre fotografia e imagem em movimento. Em quase todos os 16 blocos a forma é utilizada. A repetição implica um sentido intrínseco à montagem que mostra diferenças de natureza, e nessas passagens tem-se a memória como operador fundamental, que atualiza devires das imagens assim compostas.

Também nas passagens percebe-se a presença da imagem-cristal, tanto na imagem que está no fundo do quadro como na que está montada sobre aquela. As passagens, que também são desenvolvidas na mente do espectador, mostram as imagens como cristais, nos quais elas vão se distinguindo e se desdobrando sobre si mesmas. Percebe-se, então, que o movimento dos virtuais aos atuais está sempre se realizando, rizomaticamente.

A atualização, que diferencia a imagem de arquivo dela própria, é potencializada quando as imagens são montadas dentro do mesmo quadro, aparecendo as imagens-passagens como construtos de Masagão, enunciativas. Nota-se a coalescência entre o atual e o virtual operando sobre a memória como um duplo que leva tais imagens a uma zona de indiscernibilidade.

É que na realidade as *entre-imagens* que surgem da montagem de duas imagens de arquivo dentro de um mesmo quadro são imagens mentais e, dessa forma, sem que tenham sido atualizadas nas imagens do filme, elas não podem ser vistas, apenas imaginadas. A imagem-passagem leva a *entre-imagens*, que, nesse caso, remetem a virtualidades audiovisuais. As imagens-passagem são atualizações que instauram, na mente do espectador as *entre-imagens*, indiscerníveis: são imagens que se desdobram sobre si próprias inclusive conforme e nos termos do repertório do espectador.

Nas *entre-imagens* o tempo histórico assim enunciado pelas passagens é tempo de memória, coalescente. Percebe-se, por exemplo, em qualquer uma das imagens-passagem abaixo, três imagens-tempo diretas tornadas possíveis por Masagão: a primeira, fundada no passado; a segunda, no presente; e a terceira, no futuro.



Frame do bloco 5

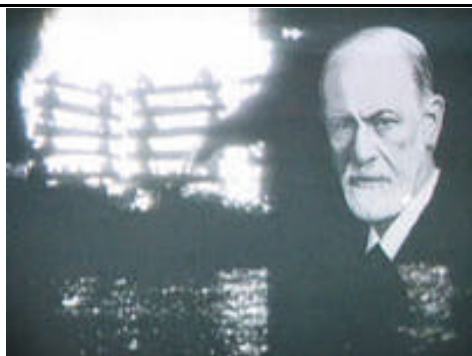
Frame do bloco 1

Frame do bloco 1

FIGURA 7: Montagem-pensamento: passagens e *entre-imagens*

Outro ponto a ser destacado em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* é a repetição reiterativa. Há um pequeno trecho do oitavo bloco do filme, por exemplo, que se destaca pela repetição da sua montagem. Nele, Masagão utiliza como fundo do quadro uma imagem em movimento, incrustando sobre esta o rosto de alguma personalidade e um texto em configurações gráficas verbais. Esta estratégia enuncia sentidos técnicos e estéticos que mostram uma determinada possibilidade de se agir criativamente sobre imagens de arquivo, trazendo o passado à sua coalescência com o presente. Ou seja, a repetição reiterativa pode ser pensada como o *eterno retorno* de Nietzsche, que está na base do pensamento de Bergson e Deleuze sobre a diferenciação de si ou outrar-se da coisa.





Frames do bloco 8

FIGURA 8: Montagem-pensamento: o eterno retorno

Pode-se perceber nos *frames* do oitavo bloco dois retornos: a fogueira (do filme *Fahrenheit 451*) e a forma de incrustação de rostos. Aqui se tem a utilização de uma montagem realizada por meio de uma repetição técnica e estética.

Masagão usa em seu filme muitas imagens de arquivo das grandes personalidades do século, sobre as quais também há grandes arquivos. Em geral são rostos incrustados em imagens em movimento. Assim, no décimo e no primeiro blocos aparece algo semelhante àquelas incrustações realizadas no oitavo.



Frame do bloco 10



Frame final do bloco 1

FIGURA 9: Montagem-pensamento: movimentos da memória

No *frame* do bloco 10, há novamente buracos-janela nos quais Masagão inseriu cinco rostos.. Os rostos são de Che Guevara, Martin Luther King, John Lenon, Gandhi e Timothy Leary, e estão em movimento, ao passo que a imagem do filme *Viagem à Lua* (no fundo) começa em movimento e em seguida é fixada.

Já no *frame* do primeiro bloco, há uma relação inversa, na qual a imagem de fundo está em movimento (*slow motion*), enquanto as cabeças incrustadas estão fixas, como se fossem fotografias. Este é o *frame* final do primeiro bloco, também apresentando o mesmo tipo de composição dentro do quadro, com quatro rostos incrustados sobre uma imagem. Aqui a estratégia de repetição é novamente utilizada, apesar dos movimentos nas imagens serem ao contrário.

Masagão parece sugerir, assim, que a montagem de imagens fixas e em movimento, não importando a posição em que se encontram dentro do quadro (aparecendo “recortadas” ou tomando todo o quadro), vai possibilitar passagens entre arquivos que podem ser conceitualmente semelhantes quando relacionados à memória. Quero dizer, neste caso, que a escolha técnica e estética de montagem é que vai definir a natureza técnica das imagens de arquivo.

O décimo terceiro bloco do filme se apresenta de uma maneira diferente em relação aos outros. Aqui se usa o cinema como operador de imagens advindas da pintura, escultura e fotografia animada. Este é o único bloco de *Nós que aqui estamos por vós esperamos* em que Masagão não utiliza nenhuma imagem em movimento. Essa fixação da imagem faz refletir o filme e o movimento, bem como incita uma discussão sobre o tempo da arte e a memória audiovisual.

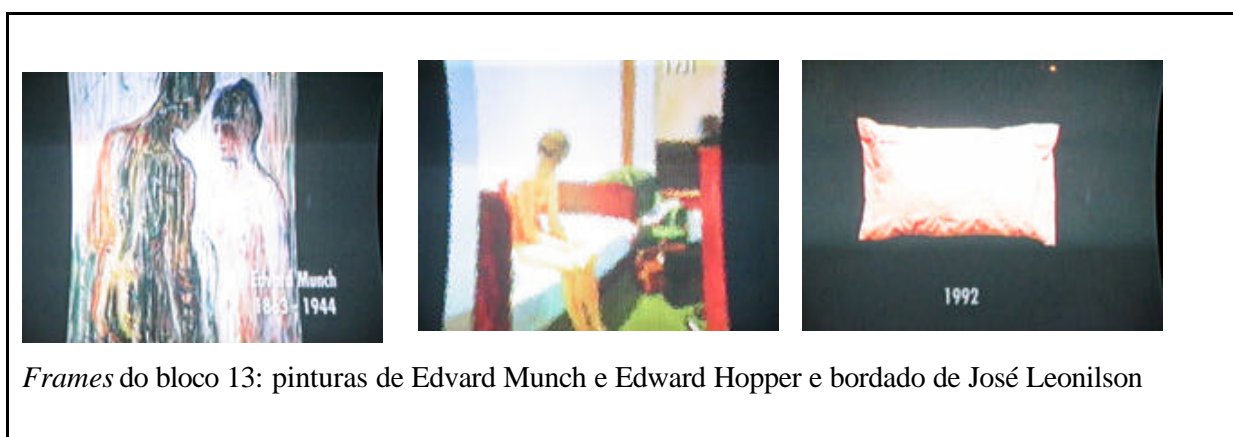


FIGURA 10: Montagem-pensamento: unicidade iconofágica

Nos exemplos acima, percebe-se claramente que são imagens testemunhais de outras artes. Aqui uma reflexão pode ser referente à convergência das mídias, ou da arte, da engenharia e da comunicação, que operam sobre a memória audiovisual. Mas também há enunciações sobre uma nova unicidade do audiovisual e da memória, que é iconofágica. O cineasta parece questionar a realização de materiais audiovisuais feitos apenas a partir de imagens de seu próprio meio. Ao montar todo um bloco com pinturas e esculturas (entre outras artes), têm-se enunciações que denotam a ação de subverter o aparelho, mostrando a potencialidade que há no cinema de se trabalhar com todo e qualquer tipo de imagem. A devoração de imagens de outras artes se dá por meio dos devires nelas latentes. Tudo pode ser reproduzido, mas ao ser devorado pelo sujeito-montador, à sua maneira, uniciza-se novamente as imagens assim montadas.

No oitavo bloco, também se observa a maior manipulação realizada por Masagão sobre as imagens de arquivo, agindo sobre o código das imagens e sua simbolização. Este trecho do bloco é iniciado com uma imagem fotográfica de uma pessoa, fixa, que em seguida começa a ser distorcida, por meio de movimentos helicoidais. A partir daqui há diversas metamorfoses que vão passando de um rosto para outro na seqüência. São passagens entre imagens fixas (colocadas em movimento helicoidais que distorcem as imagens) que em determinados momentos mostram imagens de rostos sobrepostos; e, também, entram no quadro configurações gráficas verbais.

Nas metamorfoses realizadas neste bloco tem-se metaimagens que remetem aos personagens que são mostrados, entretanto, como conceitos. Estas são verdadeiras imagens-cristal, pois mesmo havendo a percepção de que há, no mínimo, dois personagens diferentes (o da imagem distorcida e o seu referente), as imagens virtuais e suas atuais são indiscerníveis. Esta imagem-cristal está ligada à memória a partir da coexistência do passado e do presente. Além disso, toda essa reflexão só é possível partindo da imagem de arquivo como um índice que leva ao referente.

Penso que o principal, neste trecho do filme, está justamente na técnica e no código desintegrando enunciados anteriores do arquivo, a partir de uma autofagia das imagens, promovendo uma auto-reflexão do cinema. Isso faz até mesmo com que a história desenvolvida no filme seja deixada para segundo plano. Assim, as técnicas de montagem funcionam como uma segunda fala, que faz pensar a memória das imagens de arquivo por meio de metaimagens auto-referenciais. E remete expressamente à natureza técnica das

imagens produzidas pelos aparelhos, imagens que são cenas ou conceitos do mundo, biombos e não janelas.

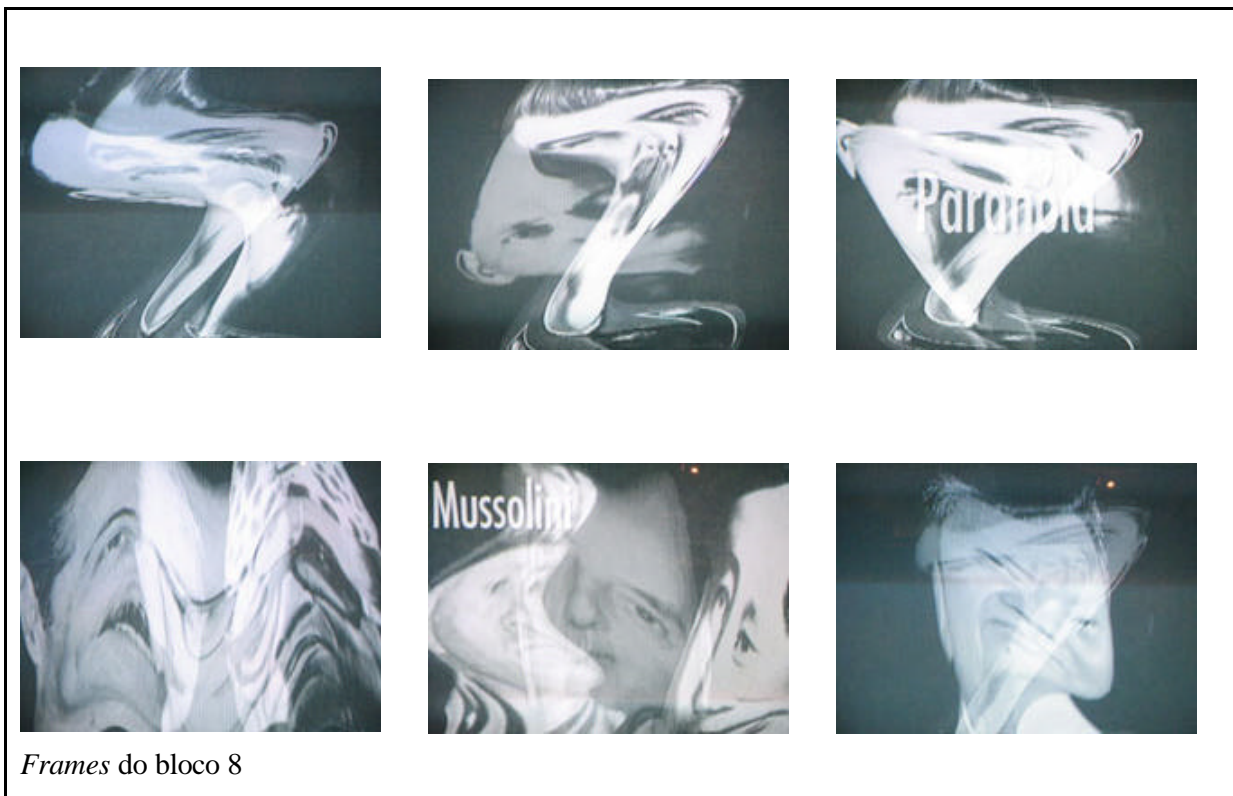
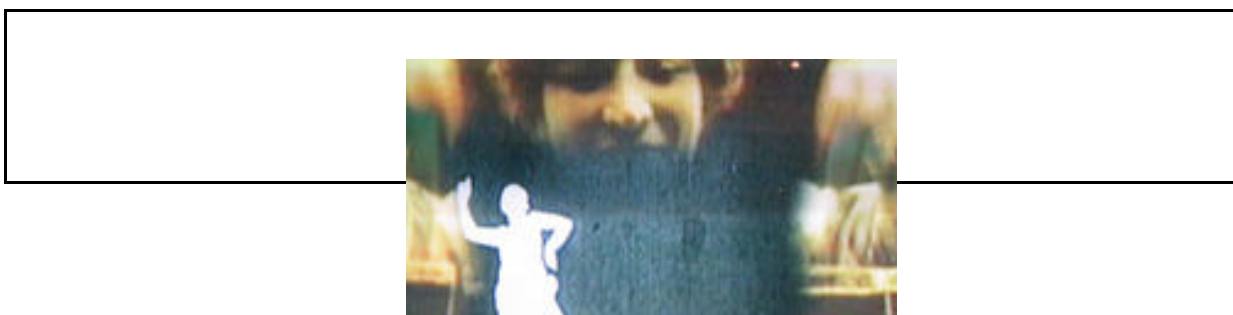
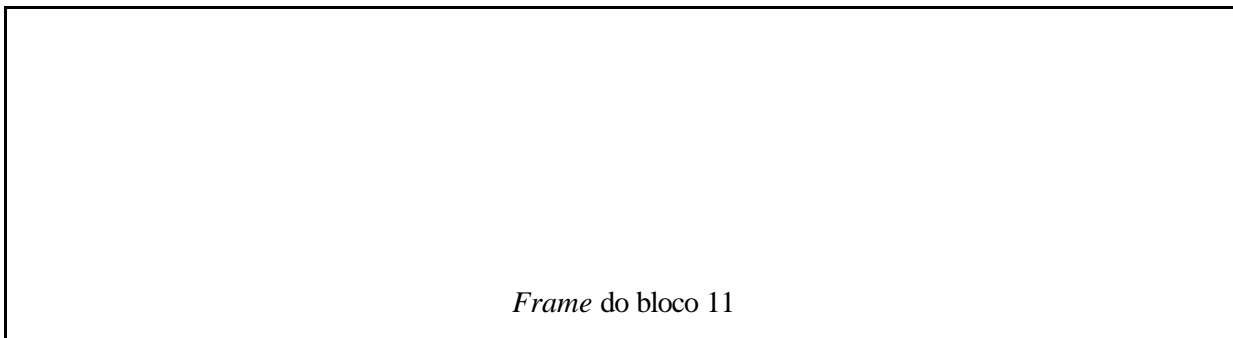


FIGURA 11: Montagem-pensamento: memória autofágica

Pelo menos em um momento do filme, no décimo primeiro bloco, aparece uma montagem dentro do mesmo quadro entre duas imagens de arquivo, que remete à memória através de uma relação entre épocas e estilos diferentes de realização. No fundo há um plano de uma mulher que utiliza copos de água com fantoches e no centro do quadro uma janela com imagem de uma silhueta de uma mulher dançando. Esta é claramente uma experimentação estética de alguma vanguarda artística. Na passagem há a formação de *entre-imagens* ligadas à memória a partir do modo de atualidade do passado que estava virtualizado e que voltou a ser atualizado pelo cineasta no filme. Cada passado das imagens apresentadas estando conservado em si mesmo, quando atualizado na montagem do filme, é levado ao presente.





Frame do bloco 11

FIGURA 12: Montagem-pensamento: potência audiovisual

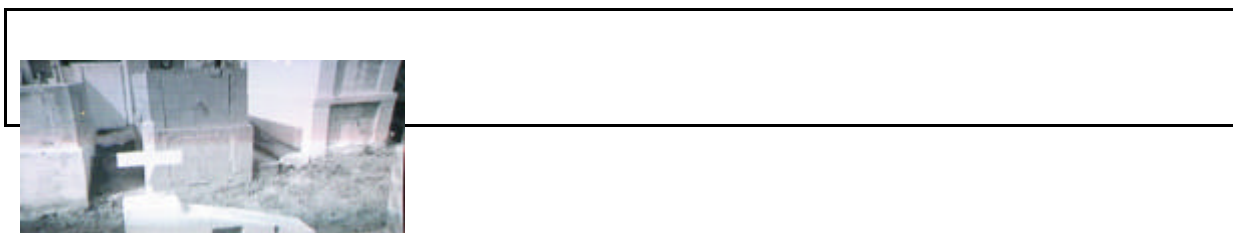
4.3.3 Imagens do plano cinematográfico e história-memória

Vale a pena lembrar que *Nós que aqui estamos por vós esperamos* possui apenas 5% de suas imagens captadas por objetivas e que são, diríamos, inéditas. São elas: as fotografias (portanto, imagens fixas) que aparecem no início de cada bloco “televisivo” e as imagens finais (em movimento) do cemitério.

Há nisso um paradoxo. As imagens de arquivo são utilizadas em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* para contar *outra* história, diferentemente daquelas que já se contaram em outras épocas e em outros contextos (fazendo parte de outros produtos audiovisuais).

Assim, tem-se a base do filme nas imagens de arquivo. Entretanto, Masagão necessita realizar algumas fotografias para, juntamente com as configurações gráficas verbais, iniciar os capítulos e contar a sua história, dando sentido às imagens de arquivo que virão posteriormente (na seqüência).

Da mesma forma, o diretor utiliza uma câmera para realizar imagens em movimento do cemitério no final do filme. São três planos-sequência que são mostrados neste momento. Tal configuração serve para atualizar todo o filme. Estas imagens finais são necessárias para dar sentido a todo o filme. Ou seja, torna-se necessária a realização de imagens utilizando uma câmera para fazer pensar as imagens de arquivo. Dependendo de como forem estas imagens finais, elas podem integrar ou desintegrar o arquivo. Parece-me, aqui, que estas imagens finais integram o arquivo.



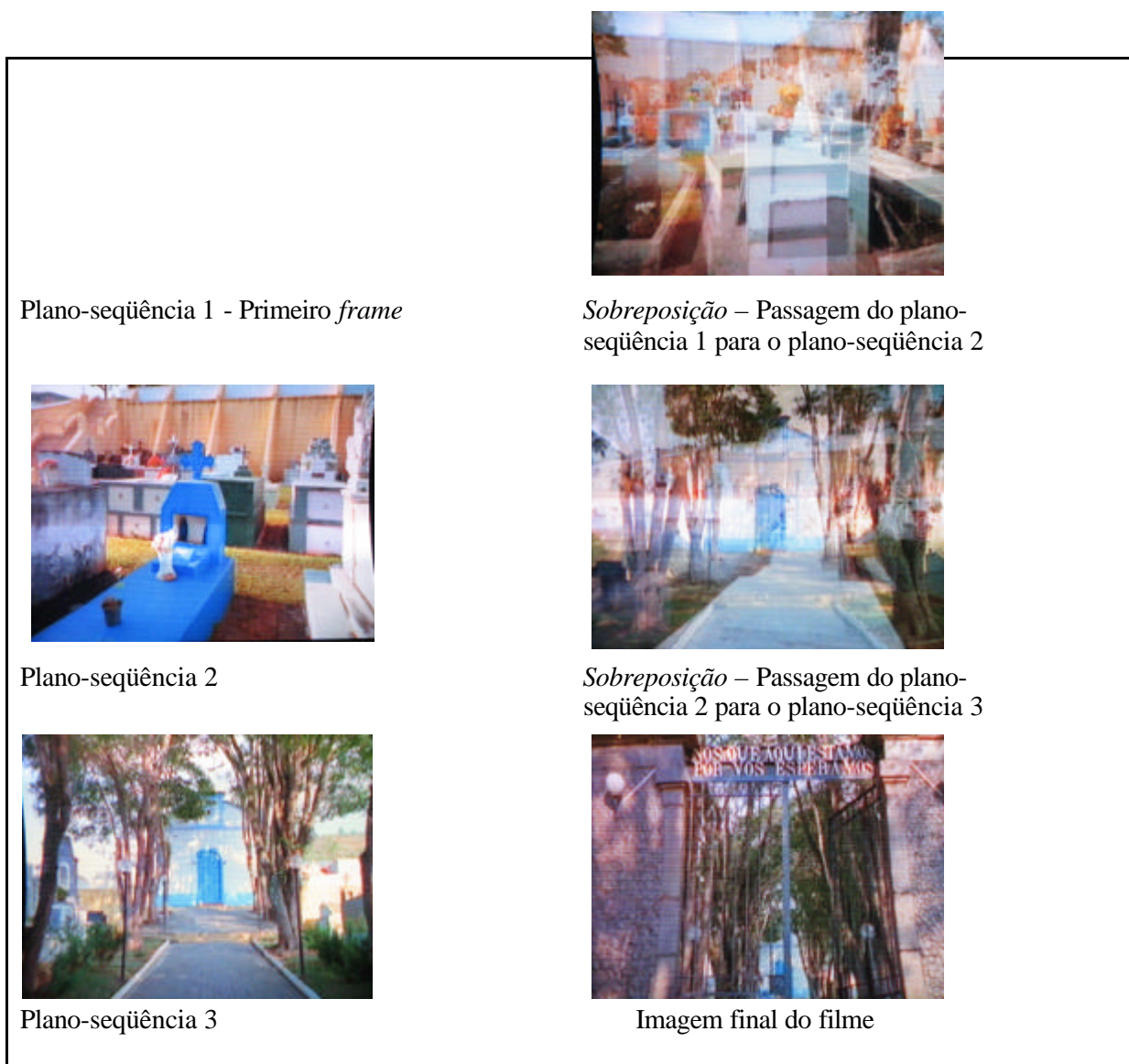


FIGURA 13: Planos-sequência finais do filme

O que se destaca na seqüência final do filme é o fato da imagem do cemitério, que funciona como um *frame-limite*, ficar rapidamente fixa quando aparece, mas em seguida ela se movimenta. Inicialmente, pela repetição reiterativa utilizada no filme – o eterno retorno das imagens –, estaria aqui o espectador frente ao código que determina o início de um bloco. A lógica seria aparecer em seguida algum tipo de configuração gráfica verbal para enunciar o que viria neste bloco. Entretanto, esta imagem, que está enquadrando um túmulo em preto e branco, começa a ter movimento. A câmera, que se desloca no espaço que está sendo filmado, quebra a lógica *promo* de mais um bloco do filme e torna-se um forte enunciável de que algo diferente pode acontecer. Além de produzir imagem em movimento, Masagão em seguida mostra a mesma imagem colorindo-se. Toda essa operação faz parte de um jogo narrativo que Masagão estabelece com o espectador.

No plano-sequência final do filme, feito com uma câmera no cemitério, há uma imagem-cristal pura. Diria que esta imagem possui o cristal de duas maneiras. Primeiramente, pelo quê ela enquadra: nela, aparece a imagem de um cemitério, ou seja, nela comparecem: o passado, pela suposição de pessoas que existiram; o presente, nos túmulos mostrados; e o futuro, que é para onde as pessoas existentes irão um dia.

Outra maneira de observar o cristal é relacionando esta cena com as imagens de arquivo do filme. Tem-se aqui uma situação na qual se mostra a memória como coexistência do passado, do presente e do futuro. Mesmo não sendo uma imagem de arquivo, ela produz reflexão sobre todo o arquivo do filme, sendo o espelho de cada uma das imagens que compõem a obra de Masagão. Cada uma delas está presente nesta imagem final, neste arquivo como um cristal do tempo.

Concluo, então, que a memória está muito presente em todo o filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, através das imagens de arquivo. Mas é na relação com a imagem-cristal que ela se destaca.

A memória das imagens de arquivo está presente no cemitério, um local onde, inicialmente, estariam os arquivos que são guardados como documentos. Entretanto, é a partir das imagens do cemitério que as imagens de arquivo são movimentadas em uma duração que vai da atualidade à virtualidade e novamente à atualidade, sem identificar exatamente qual está em cada tempo. Isso ocorre justamente devido à condição imagem-cristal das imagens de arquivo montadas.

Por fim, pode-se dizer que as imagens de arquivo utilizadas no filme de Masagão são metaimagens auto-referenciais iconofágicas. As mesmas são montadas a partir de sua perspectiva estética, criando um ensaio sobre a própria montagem, especialmente sobre a montagem no interior do quadro, que reinventa a coalescência de todas as imagens. *Nós que aqui estamos por vós esperamos* apresenta, por meio de sua montagem, a acumulação do tempo em um espaço dos arquivos, que não é apenas um, mas vários, representados pelas imagens do filme. Nesse sentido, as imagens finais do cemitério representam um espaço que está em contato com todos os outros que aparecem ao longo da obra. Esta heterotopia³⁹, que são as imagens do cemitério, tem o propósito de produzir uma duração própria ao filme. A montagem do filme passa a ser um recorte e, ao mesmo tempo, um enquadramento, como um procedimento artístico que é relacionado por Masagão à memória.

³⁹ Rezende (2000) cita que para Foucault as heterotopias são espaços que “têm a curiosa propriedade de estar em contato com todos os outros” espaços.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização de imagens de arquivo em produtos audiovisuais possibilita pensar o conhecimento já estabelecido sobre o arquivo em outras áreas, e faz refletir sobre o arquivo como virtualidade que é atualizada nas mídias. Assim, as observações aqui desenvolvidas estão relacionadas à sua face voltada para o tempo, mais especificamente, para a memória do cinema de arquivo.

Percebo que frente a tantas novas tecnologias que permitem as mais diversificadas formas de se montar um filme, o papel do sujeito-montador é de extrema importância. O sujeito-montador do cinema é um novo tipo de arquivista, o qual é também devorador de imagens. Iconofagicamente, o arquivista dá a ver nas imagens que monta os seus devires, e a partir deles, atualiza o audiovisual em audiovisualidades.

A montagem digital permite enunciações que emergem do encontro intempestivo de imagens de arquivo, sendo que a obra audiovisual que utiliza imagens de arquivo é sempre enunciativa da incompletude de uma imagem. No momento em que realiza uma operação como essa, o cinema está propondo um novo sentido ao audiovisual, como memória de si, como duração.

A heterogeneidade imagética apresentada em um filme que traz na sua montagem imagens de arquivo de diferentes suportes tecnológicos não busca a representação direta de imagens do mundo, como janela. É criação que se serve das imagens como pensamento, que dá origem a um mundo conceitual sobre as imagens.

Porque as imagens de arquivo, assim montadas, são metaimagens auto-referenciais, a atualização das imagens-memória opera conceitos do arquivo sobre si próprio. A memória, ao realizar esse movimento, consegue diferenciar uma imagem de si mesma a partir dos conceitos que ela possibilita que sejam percebidos em seus devires.

A auto-reflexão também se mostra presente quando se trabalha com a montagem de imagens de arquivo. A técnica utilizada para montar um filme pode, em muitos casos, deixar para um segundo plano a história desenvolvida dentro da obra. A maneira como um realizador se apropria dos recursos tecnológicos disponíveis pode estar, freqüentemente, questionando códigos cinematográficos. Quando isso acontece, tanto a técnica como o código desintegram enunciados anteriores do arquivo (como no caso desta pesquisa) a partir de uma auto-reflexão do cinema. Neste exercício, evidencia-se a virtualidade imanente ao arquivo.

A partir da análise, posso perceber que as imagens de arquivo possuem potência e que criam acontecimentos audiovisuais de acordo com o tipo de atualização feita. Pode-se montar um filme não estritamente como um filme, mas como um programa de televisão, dentre outras maneiras. O engendramento de *frames-limites*, de incrustações, de entre-imagens, etc. pontua a potência da obra audiovisual e os sentidos intrínsecos que eles possuem quando percebidos. É por meio destas práticas que surge o sentido.

Trabalhar com imagens de arquivo é pensar sempre em imagens virtuais que se atualizam em uma obra e voltam a se virtualizar. Os enunciados, assim, também são virtualidades que são atualizadas quando as imagens de arquivo são montadas.

Os enunciados do filme dependem também de uma relação entre as imagens de arquivo e as imagens-repertório do espectador. Dessa forma, têm-se as imagens de arquivo formadas por múltiplas coexistências virtuais (o que potencialmente qualquer imagem já possui). Mas aqui isso é fundante do sentido.

As *entre-imagens* se mostram como território imagetivamente criado para as passagens virtuais que podem ser atualizadas pelo espectador e, assim, estão diretamente ligadas à memória. O que confere o sentido mais radical às imagens de arquivo montadas nos quadros são os seus rastros. Eles funcionam como “pistas” que sugerem possibilidades de atualização. A partir dos rastros, plantados pelo montador, podemos desconstruir imagens de arquivo – e os conceitos que delas temos – e torná-las portadoras de novas significações, dentro ou fora do filme, criando discursividade imagética sobre o acontecimento. É como se a montagem fosse pensada a partir de determinados fragmentos de cada imagem de arquivo – seus devires minoritários – que potencializam imagens, conceitos do mundo e acontecimentos.

O pensamento de um filme com imagens de arquivo pode ser desenvolvido a partir desses fragmentos presentes no quadro, dando a ver os movimentos de montagem com os quais se atualizaram os rastros.

Esta análise buscou refletir o pensamento desenvolvido pelas imagens de arquivo a partir de um filme. Também, encontrar um conceito para as imagens de arquivo. Assim, no limite da pesquisa empreendida, proponho que imagens de arquivo são metaimagens auto-referenciais iconofágicas que, dependendo da maneira como são utilizadas, produzem, do seu interior, novos enunciados, quando montadas em uma determinada duração. Quando assim montadas, as imagens de arquivo tornam-se *imagens-cristal*, devido à indiscernibilidade temporal que atinge tais imagens. Isso ocorre mesmo que saibamos que, em sua origem, existe distinção entre passado, presente e futuro.

O arquivo é um meio de acesso ao tempo das imagens-memória que faz avançar a reflexão acerca da memória virtual do cinema. A memória é entendida como uma recordação criadora, capaz de apreender o arquivo e transformá-lo, atualizando os seus devires. O espectador, ao lançar seu olhar para os signos que compõem as imagens de arquivo, contempla, além de conceitos do mundo, o próprio processo de percepção, tornado visível de acordo com a narrativa proporcionada pela montagem. Por meio da memória, o arquivo torna os acontecimentos em matéria, representada pelas imagens de arquivo.

O espectador atribui sentido às imagens de arquivo a partir do momento em que o caráter sensível o faz realizar um exercício da memória, buscando na lembrança tais imagens.

Nessa perspectiva, o processo da memória é ativado pelo regime de luz da imagem. Para cada espectador a imagem de arquivo pode brilhar de uma forma diferente. Diante do signo, vemos algum local do passado que parecia estar esquecido. A necessidade de agir no presente – perceber a imagem-memória do filme – atualiza as imagens-lembrança do espectador. A luz do cinema, como uma estrela que brilha mais forte, atualiza o passado a partir do que aparece com mais relevo. Essa luz seria formada pelas lembranças dominantes, em torno das quais as outras formam apenas uma nebulosidade.

A sobrevivência do passado imagético é a duração ou a memória audiovisual. A memória audiovisual mantém vivas no presente as imagens do passado utilizadas no filme. Um filme que é montado com imagens de arquivo mantém também o passado destas imagens, pois a diferenciação é atualizada sempre e ainda como diferença. Virtualidades não atualizadas no filme são ainda enunciáveis que perduram como potência.

Quando atualizadas em um filme, imagens de arquivo atestam que nunca “deixaram de ser”, como diz Bergson; elas apenas tinham deixado de ser úteis. Filmes iconofágicos não apenas devoram imagens, mas também as tornam novamente úteis, fazendo-as agir audiovisualmente no presente.

BIBLIOGRAFIA

ALLIEZ, Éric. **Deleuze filosofia virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ALMEIDA, Candido. **O que é vídeo**. Brasiliense: São Paulo, 1984.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ARAGÃO, Isabella. A linguagem gráfica na banda visual do cinema. In CUNHA, Paulo Filho. **Simulacros & Espetáculos: Caderno de esboços**. Recife: Editora Bagaço, 2005. P. 55 – 72.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.

BAITELLO , Norval Jr. **A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CALABRESE, Omar. **A idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Estúdio Nobel, 1997.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Editora SENAC, 2005. P. 69 – 104.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1988.

DAVALLON, Jean. **A imagem, uma arte da memória?** In Papel da memória. Campinas: Pontes Editores, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva: 2006b.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006c.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In **Mil Platôs**. V. I. Rio de Janeiro: De. 34, 1995. P. 11-37.

DERRIDA, Jacques. **Ecografias de la televisión**. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001a.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001b.

DUARTE, Fábio e De MARCHI, Polise. Imagens da cidade tecnológica: linguagem (ir)realidade. In ARAÚJO, Denize. **Imagem (ir) realidade: comunicação e cibermídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006. P. 134 – 151.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GALLO, Sílvio. **Deleuze & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GREIMAS, Algirdas. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

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

GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

KLOTZEL, André. **Aprendiz de Paulo Emílio**. Disponível em http://www.coisadecinema.com.br/200211/entrevistas/andreklotzel_02.htm. Acesso em 16 de abril de 2006.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LEONE, Eduardo e MOURÃO, Dora. **Cinema e montagem**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Ed. Estampa, 1978.

LYOTARD, Jean-François. O acinema. In RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema, volume I**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MACHADO, Arlindo. **Os anos de chumbo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.

MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. Disponível em <http://www.fotoplus.com/flusser/vfxt/vfmag/vfmag002/vfmag002.htm> Acesso em 18 de nov. 2005.

MAFFESOLI, Michel. Entrevista: O imaginário é uma realidade In Revista Famecos n 1. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir. **O cinema do Real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

NÖTH, Winfried. Metaimagens e imagens auto-referenciais. In ARAÚJO, Denize. **Imagem (ir) realidade: comunicação e cibermídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

NUNES FILHO, Pedro. **As relações estéticas no cinema eletrônico: um olhar intersemiótico sobre a Última Tempestade e Anjos da Noite**. João Pessoa, Natal, Maceió: UFPB/Editora Universitária; UFRN/Editora Universitária; UFAL/Editora Universitária, 1996.

PARENTE, André. **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PARENTE, André. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Dufлот**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Editora SENAC, 2005. P. 159 – 226.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada**. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/ramos-fernao-pessoa-bazin.pdf>> Acesso em 18 de mai. 2006

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? In **Estudos de cinema 2000 – Socine**. Porto Alegre: Sulina, 2001. P. 192 – 206.

REIS, Joari. **Breve história do cinema**. Pelotas, EDUCAT, 1995.

REZENDE, Luiz Augusto. Cinema e televisão – heterotopias e heterocronias. In: **SOCINE II e III: Estudos de cinema**. São Paulo: Annablume, 2000.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental. In HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. **Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros**. São Paulo: A Fundação, 1998. P. 30-33.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade. In ARAÚJO, Denize. **Imagem (ir) realidade: comunicação e cibernímia**. Porto Alegre: Sulina, 2006. P. 173 – 201.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: Sobre o discurso fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 1996.

SETARO, André. **Entrevista com o professor da UFBA e crítico de cinema**. Disponível em <http://www.coisadecinema.com.br/matEntrevistas.asp?mat=2045>. Acesso em 16 de abril de 2006.

SILVEIRA, Luciana Martha. A (ir)realidade da cor na fotografia. In ARAÚJO, Denize. **Imagem (ir) realidade: comunicação e cibernímia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Revista Psicologia e Sociedade**. Volume 17 número 3, 07-15; set/dez: 2005.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3ª edição – São Paulo: Paz e Terra, 2005.