

O CINEMA POR DELEUZE: IMAGEM, TEMPO E MEMÓRIA

Sara Martin Rodrigues¹

Prof. Dr. Edson Silva de Farias²

Maria da Conceição Fonseca-Silva³

Resumo: Neste trabalho objetivamos discutir a atuação do cinema na busca humana pela cristalização do tempo no sentido de resistir à perenidade da vida através da captura e preservação de instantes, os quais compõem um conjunto de lembranças que se perpetuam, através da memória, pelo estreito fio da temporalidade. Nessa corda-bamba, com o objetivo de se fazerem verdades, andam as imagens, sejam elas capturadas por olhos humanos, seja pela lente das câmeras. Afinal, os olhos sabem sobre o que vêm com base no que lembram, e lembram com base no que viram, fincados num terreno onde toda lembrança presume um passado e onde o passado real parece tornar-se inalcançável ainda que evocado no presente.

Palavras-chave: Imagem, Tempo, Memória.

Considerações Iniciais

Buscamos aqui refletir o cinema enquanto dispositivo criador de uma suposta cristalização do tempo através do armazenamento de imagens pretéritas referentes e semelhantes às que enxergamos no mundo real. Sendo assim, a partir de um breve panorama do percurso desenvolvido pelas imagens que tentaram capturar instantes, com o intuito de vencer o esquecimento, observamos a angústia humana frente à passagem do tempo. Entre múmias egípcias, pinturas e esculturas, fotografia e cinema, percebemos o velho anseio humano de, como escreveu Bazin (1991), “salvar-se da efemeridade da vida através da perenização dos instantes”. Como se por meio da fixação das aparências, fosse possível vencer a corrente que nos arrasta ao esquecimento.

A humanidade, atormentada pela necessidade de se posicionar frente ao tempo, buscou na reprodução de imagens, uma saída para fazer perpetuar aquilo que deveria

¹ Pós-graduanda do Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, bolsista da Fapesb (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia). Contato: sarinha.martin@gmail.com.

² Professor adjunto do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (UNB) e membro associado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia. Exerce ainda a função de professor associado do Mestrado em Memória: Sociedade e Linguagem, além de pesquisador do Museu Pedagógico - unidades da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). / Contato: nilos@uol.com.br

³ Doutora em Lingüística. / Contato: con.fonseca@gmail.com

vencer a morte, ou seja, o esquecimento. O tempo, passando por cima do vivido, sempre impediu que pudéssemos reter a essência dos momentos. Restou-nos, então, a memória, pálida e disforme, oferecendo-nos a possibilidade de evocar aquilo que um dia “foi”, trazendo para o agora o que “era” e fazendo dele o que “poderia ser”. O tempo, estranho a nossa percepção, entendido espacialmente pela necessidade da sucessão, múltiplo e uno, o tempo da vida e da morte, sempre carregado de mistérios, serviu para confundir ainda mais o que chamamos realidade.

Nesse sentido, buscamos pensar a revolução provocada pelo cinema na maneira com a qual pensamos a temporalidade. Para além de sua função representativa e constitutiva da realidade social, objetivamos refletir acerca da inovação que o cinema, com o uso das “imagens cristal”, trouxe para o pensamento acerca da relação entre imagem, tempo e memória. Estabelecendo uma dinâmica nova dentro do cenário audiovisual, essas imagens parecem nos mostrar como a memória atua de maneira a psicologizar o tempo, subordinando-o ao espaço e ao movimento. Quando a lógica desta dependência é invertida, ou seja, quando as imagens mostram o movimento em decorrência do tempo, podemos perceber a idéia de “duração” bergsoniana. É o momento em que vemos a teoria cinematográfica ressignificar e reafirmar a idéia que embasa toda a teoria da memória de Bergson.

Sendo assim, nosso embasamento teórico está acentado, inicialmente, nos estudos de André Bazin (1991), pois, como bem lembrou Ismail Xavier (1991), “é impossível ignorá-lo” quando o assunto abordado refere-se à sétima arte. De Christian Metz a Pascal Bonitzer, de Roland Barthes a Gilles Deleuze, a teoria do cinema e o pensamento da imagem têm dialogado com este crítico notável que, proferindo palestras em cineclubes e escrevendo artigos em revistas, conduziu a análise do filme a um outro patamar. “Sem nunca ter escrito um tratado, uma suma de seu pensamento, ele, de fato, nos legou uma teoria, uma concepção da história do cinema” (XAVIER, 1991, p. 8).

Seguiremos debruçando-nos sobre nosso principal suporte teórico: a filosofia de Gilles Deleuze (2007) que buscou pensar o cinema ancorado em sua interpretação das teorias de Henri Bergson acerca da relação entre tempo, matéria e memória. Tomaremos de Deleuze o essencial para entender como os conceitos de “imagem-movimento” e “imagem-tempo” explicam as experiências cinematográficas correlacionadas à forma de atuação da memória e a maneira como o tempo passa a ser visto através dela.

Diz-se que o cinema atua como arquivo de um tempo, como memória de um presente pretérito que se atualiza durante os vários presentes em se perpetua. Pois se o

tempo que o cinema registra é um tempo que passou, é o registro da morte, ele é também o que ainda vive, é o que era do que hoje é. O filme é como a memória, o que se vê na tela já não existe mais, o ato da fruição do filme é a própria imagem-tempo de Deleuze (2007), a imagem fragmentada da duração, do descontínuo dentro da continuidade. Para o autor, apesar de haver devir, mudança, passagem, a forma do que muda não muda, não passa.

Deleuze (Ibid., p.28) cita uma bicicleta e um vaso dos filmes de Ozu, naturezas mortas como imagens puras e diretas do tempo. Cada uma é o tempo, cada vez, sob estas ou aquelas condições do que muda no tempo. “O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança. O tempo é a ‘reserva visual dos acontecimentos em sua justeza’”. Assim, apesar de este tempo estar no passado, o ato da fruição também dá ao cinema a possibilidade de simular uma ilusória “atualidade”. Desta forma o cinema tem como função o armazenamento da memória em movimento. Não somente no sentido das imagens, mas da própria memória que com o tempo vai modificando o seu olhar sobre o passado, mas acreditando manter uma essência imutável na coerência dos fatos.

A angustiante passagem do tempo

André Bazin (1991) se dirige aos primórdios do cinema e da fotografia, e ainda antes destes, às artes plásticas e às práticas egípcias, detectando um elemento em comum a todos: a angústia humana em relação à passagem do tempo. Desde o princípio, o ser humano viu-se frente à necessidade de reter algo do mundo fugaz e efêmero que via passar frente a seus olhos, especialmente aqueles momentos, paisagens e pessoas que agradavam à sua sensibilidade e foram classificados como “belos”, evitando assim que isso fosse arrastado em direção ao esquecimento.

No fenômeno egípcio do embalsamento e da criação de múmias, o autor irá perceber algo que nos explica o porquê da necessidade do surgimento das artes plásticas. A hipótese de Bazin parece apontar para as duas coisas, a mumificação e as artes plásticas, de certo modo, como análogas, paralelas, semelhantes em suas intenções secretas, destacando que os egípcios, preocupados em encontrar modos para vencer a morte e a passagem destruidora do tempo, crendo ainda que a conservação material do cadáver serviria como uma espécie de barreira contra a “nadação” da pessoa causada

pelo falecimento, pôs-se então a tentar “fixar artificialmente as aparências carnis do ser a fim de salva-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida” (Id. Ibid. p. 19).

Portanto, a fixação dessas aparências representaria a cristalização de imagens. Paul Ricoeur (2007, p. 25) explica que é sob o signo da associação de idéias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: “se essas duas afecções estão ligadas por contigüidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela”. Então estaria ali, por trás de tudo, das múmias egípcias, das pinturas e esculturas, da invenção da fotografia e do cinema, uma força motriz secreta: o velho anseio humano de “salvar-se da efemeridade da vida através da perenização dos instantes”. O tempo era, antes, um inimigo forte e feroz que passava por cima dos momentos vividos, tirando-nos a chance de retê-los. Nenhuma fotografia da Grécia ou do Império Romano, nenhuma de toda a Idade Média. Escrevia-se, pintava-se, esculpia-se, mas tudo aquilo que foi sedimentado não se pode comparar, visto de hoje, à imensidão do que foi perdido.

Com o desenvolvimento paralelo da arte e da civilização, e com a decadência dos povos supersticiosos e das formas primitivas da religião, parou-se de dar tamanha relevância ao embalsamento ou mumificação de seres humanos. Mas isso de modo algum significaria que a humanidade teria deixado de estar atormentada pela necessidade de se posicionar frente ao tempo. Não mais se fazer mumificar, dali em diante, um rei ou imperador, irá solicitar que algum pintor lhe fixe a aparência num quadro, imortalizando-se a partir desta imagem pictórica.

Percebemos, a partir daí, a continuidade do anseio humano fundamental de subtrair-se à temporalidade, de procurar vencer a corrente do esquecimento que nos arrasta a partir dessa “fixação” das aparências. Essa evolução, tudo o que conseguiu foi sublimar, pela via de um pensamento lógico, esta “necessidade incoercível de exorcizar o tempo”. Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salva-lo de uma segunda morte espiritual” (BAZIN, 1991, p. 20).

A imagem como realidade embalsamada

Frente às lentes sempre atentas das máquinas fotográficas e filmadoras, parece que atualmente o tempo passou a ser uma força menos temível, um inimigo menos poderoso. Uma espécie de revolução ocorre com os desenvolvimentos técnicos e as

descobertas científicas que tornam possível a fotografia (e posteriormente o cinema), um advento que causa irreversíveis modificações nas artes plásticas. Se a pintura e a escultura haviam sempre procurado se basear na verossimilhança, numa certa imitação o mais próxima possível dos objetos retratados, a partir do surgimento da fotografia percebem-se frente a um concorrente imbatível no quesito objetividade e verossimilhança.

Para Bazin (1991), nenhum pintor, por mais brilhante que fosse, não importa com que perfeccionismo e dedicação trabalhasse, jamais chegaria a pintar o retrato de uma pessoa de modo a fazer com que a pintura parecesse “mais real” do que a fotografia desta mesma pessoa. Vendo-se irremediavelmente vencida por um concorrente mais forte, as artes plásticas, por assim dizer, abandonam o ringue na competição pela verossimilhança e passam a intentar outros saltos, outras viagens, outras estéticas para além do realismo estrito.

Mas sabemos que a fotografia, sendo uma mera petrificação de instantes, não consegue nos fornecer algo que se assemelhe à sucessão ininterrupta de instantes que constitui nossa experiência da realidade. É aí que entra o cinema. Através da projeção sucessiva de várias fotografias, como ressalta Bazin, o cinema conseguiu nos libertar da petrificação fotográfica e deu mais um passo importantíssimo no sentido da verossimilhança absoluta. A “dinâmica” da realidade passou a poder ser embalsamada. “Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica [...] Pela primeira vez, a imagem das coisas é também uma imagem da duração delas, como que uma múmia da duração” (Id. Ibid. p. 24).

É exatamente apoiado na concepção de “duração” bergsoniana que Deleuze (2007) constrói uma abordagem filosófica sobre o cinema e o tempo, que podemos sintetizar em duas de suas obras: *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo*. Concebido como um dos mecanismos modernos de expressão do pensamento, do movimento e do tempo, o cinema segundo Deleuze, apresenta dois regimes de imagem, denominados como “imagem-movimento” e “imagem-tempo”. A conceituação destes termos está fundamentada na teoria da memória de Henri Bergson. As grandes teses bergsonianas sobre o tempo apresentam-se da seguinte forma:

O passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como o passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva (DELEUZE, 2007, p. 103).

Apesar de o atual ser sempre um presente, este presente muda ou passa. Ou seja, “ele se torna passado quando já não é, quando um novo presente o substitui”. Se é preciso que ele passe, para que o novo presente chegue, então necessariamente, ele passa ao mesmo tempo que é presente. “É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo”, pois se não fosse assim, o presente jamais passaria. Logo, “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” (Id. Ibid., p. 99). Cada momento de nossa vida oferece esses dois aspectos: ele é virtual e atual, por um lado lembrança-pura, por outro imagem-lembrança.

O que Bergson chama de “lembrança pura” são as imagens virtuais desse passado em geral - desse “todo” que dura - e que existe não na consciência, mas no tempo. Essas imagens podem então, atualizar-se, ou seja, vir a ser imagem-lembrança, onde adquirem um estado psicológico. Mas elas sempre estão se atualizando com referência a um novo presente, a outro presente que não aquele que foi. As imagens virtuais não têm data, não estão organizadas cronologicamente porque ainda não foram psicologizadas.

O cristal onde coabitam o passado e o presente

Partindo do pensamento bergsoniano sobre o tempo, Deleuze fundamenta que a imagem cinematográfica surge, em certo sentido, como um meio de representação de que a matéria é sempre movimento e que toda imagem é uma “imagem-movimento”. A noção de que o cinema cria o automovimento da imagem tem seu eixo construído na passagem de uma imagem à outra, composta por processos de enquadramento e, sobretudo pela montagem, em que cada plano representa um corte sobre um movimento de pensamento comparável àquele que esboçamos em nós mesmos quando estamos diante de uma situação.

A montagem que determina as imagens-movimento pressupõe uma cronologia baseada na lógica de sucessão dos acontecimentos num tempo espacializado. Por volta do final da Segunda Guerra, mais precisamente durante a irrupção do neo-realismo, quando se observa a falência dos esquemas de um cinema em que os personagens não “sabem” mais reagir às situações que os ultrapassam, porque é horrível demais, ou belo demais, ou insolúvel, Deleuze percebe uma tendência cinematográfica a abandonar o

regime da imagem-movimento em lugar da imagem-tempo, essa imagem-cristal que captura tanto a pureza do momento quanto a concentração da eternidade, o que já não resulta nem pode resultar do prolongamento da percepção na ação. O tempo leva a imagem para além do movimento. A essa ruptura ele atribui a emergência, nesses novos filmes, de todo tipo de cortes irracionais, de relações incomensuráveis entre imagens.

Quando pensa a transformação da imagem-movimento em imagem-tempo, Deleuze (2007) realiza um processo de emancipação da instância temporal, exatamente na medida em que o tempo se torna independente do movimento, estando o mesmo liberado da "tirania do presente". O tempo passa a ser concebido não mais como uma linha, mas como um emaranhado. Estaria aqui o mais profundo paradoxo da memória: o passado é contemporâneo do presente que foi. "O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar; o outro, que é o passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam" (Id. 1999, p.45).

Não significa dizer que o movimento tenha cessado, mas a relação entre movimento e tempo se inverteu. O tempo não resulta mais da composição das imagens-movimento (montagem), ao contrário, é o movimento que decorre do tempo. A montagem não desaparece necessariamente, mas muda de sentido. A imagem mantém novas relações com seus próprios elementos óticos e sonoros. O sentido não depende mais da sucessão cronológica dos acontecimentos, do movimento de causa e efeito para entender o tempo, pois as imagens duram na temporalidade e é dessa duração que resulta o movimento, o sentido.

O que Deleuze (2007) denomina "imagem-cristal" para caracterizar a imagem do cinema contemporâneo tem estes dois aspectos: o pequeno germe cristalino e o imenso universo cristalizável. Essa imagem é constituída pela 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 ao 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 (Id. 1999, p.45).

Assim, o tempo consiste nessa cisão que, por um lado faz passar todo o presente e por outro, conserva todo o passado. É esta cisão que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Porém, o cristal, onde vemos jorrar o tempo não-cronológico, é constituído por duas imagens distintas - a atual do presente

que passa e a virtual do passado que se conserva – que apresentam-se indiscerníveis justamente por serem distintas, já que não se sabe qual é uma e qual é outra, como uma imagem mútua onde coexistem a subjetividade (que nunca está em nós mas no tempo) do virtual e a objetividade do atual.

Temporalmente, vemos agora um labirinto em lugar de um rio, um emaranhado em vez de um fluxo. Não há uma ordem do tempo, mas uma variação infinita. É o tempo da alucinação, sem antes nem depois, flutuante. Nesse momento o cinema se coloca para além do bem e do mal, da subjetividade e objetividade, do racional e irracional, do real e imaginário. Um cinema que é capaz de "falsificar" as situações (não num sentido pejorativo, mas de colocar-se acima das categorias da lógica, do que tomamos por real) e criar sempre novos possíveis, lançando-nos no horizonte da conquista do virtual e de uma nova subjetividade.

Na imagem-cristal a descrição deixa de pressupor uma realidade e a narração de remeter a uma forma do verdadeiro. Deleuze retoma Nietzsche para quem o mundo verdadeiro não existe, e se existisse seria inacessível, inevocável. E se fosse evocável, seria inútil, supérfluo, pois o sistema de juízos sofre uma grande transformação, porque passa às condições que determinam as relações dos quais dependem as aparências.

Deleuze estabelece em *Cidadão Kane* de Orson Wells, o marco inicial da imagem-tempo. Inaugurando novas formas estéticas na montagem e linguagem fílmica, *Cidadão Kane* revoluciona a maneira do pensar e fazer cinema. Em menção ao filme, Augusto (2004) divaga a respeito da profundidade de campo, a qual ilustra diretamente uma região de passado, que se define pelos aspectos ou elementos óticos tirados dos diferentes planos em interação. “Cada um tem seus acentos próprios e seus potenciais, e marcam tempos críticos da vontade de potência de Kane, segundo a lembrança de cada um dos personagens que recorda” (Id. Ibid. p.104).

O “inevocável” de Kane fica explícito nos esforços dos personagens em reproduzir suas lembranças referentes a ele. Por mais que narrem, expliquem ou explicitem, por mais que enumerem ou tentem qualificar, ainda assim não conseguem transpor a essência de Kane. A infância do personagem, pertencente obviamente à regiões longínquas do passado, aparece na tela intercalada às lembranças mais próximas do presente. Não há critério lógico espaço-temporal para ditar a montagem. Na história de Kane, a cronologia é corrompida, não há sucessão orgânica para os acontecimentos. É o Kane do ontem e do anteontem inseparável do Kane de muito antes, e ainda assim

lacunar em relação ao Kane do hoje. São faces pretéritas do personagem que se mostram como vontades de potência, como eternas possibilidades do “ter sido”.

O herói que contemplamos no decorrer do filme, “age, anda e se mexe: mas é no passado que ele próprio se mexe e move: o tempo não está mais subordinado ao movimento, mas o movimento ao tempo” (Id. Ibid. p.105). O Kane do presente está doente deitado numa cama e sua última palavra antes da morte é “rosebult”. Assim como a natureza de Kane torna-se obscura ao espectador mesmo depois de tantos relatos passados, torna-se também indecifrável o enigma de “rosebult”.

Fazendo da narrativa fílmica um pretexto para a descoberta do enigma, o autor parece nos convidar ao mais profundo abismo da incerteza e dúvida frente à natureza humana. Não sabemos quem de fato foi Kane, porque o mais próximo que nos foi permitido chegar apresenta-se como a dimensão mnemônica das possibilidades de quem ele poderia ter sido. Tudo orbita em torno de um real em potencial, de um passado sempre incerto e ambíguo, no qual mergulhamos de súbito sempre que necessitamos entender o presente

Porém sabemos que a pureza da nova imagem, que implica a ausência de um tempo empírico, de encadeamentos racionais, de critérios lógicos, de verdades, torna-se uma imagem que rompe o vínculo com o mundo (o mundo que nos habituamos a olhar), posicionando-se num nível superior ao promover o impensado no pensamento. Esclarecemos que não é de maneira alguma na cabeça ou no espírito do espectador que se produz a indiscernibilidade entre real e imaginário, presente e passado, atual e virtual, mas constitui o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza, imagens mútuas (imagens-tempo).

A imagem-movimento do cinema clássico constitui o tempo sob a forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo segundo relações extrínsecas do antes e o depois, de tal modo que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente que virá, o que nos permite "numerar" o tempo. Já a pretensão do novo cinema é promover uma postura não empírica ou metafísica. Como nos refere Deleuze, "a imagem-tempo não implica ausência de movimento (ainda que suponha o seu enrarecimento), mas sim implica a inversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, mas o movimento que se subordina ao tempo" (Ibid.p. 97). São as aberrações do movimento que agora dependem do tempo, tais aberrações do movimento (irracionais) são agora essência da imagem e já não acidente.

Em referência ao cinema de Godard, Deleuze cita sua tentativa de quebrar com o regime orgânico presente na imagem-movimento. Para Godard, virtualidade hermenêutica não está no conteúdo das imagens, mas na "auto-destruição" delas que resulta na valorização dos interstícios, "um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e volte a cair nele" (Id. Ibid.p.240). Neste novo cinema, em lugar de termos um todo como sequência mediante o método de associação,

dada uma imagem, trata-se de eleger outra imagem que induzirá um interstício entre as duas [...] dado um potencial, há que eleger outro, não um qualquer, mas de tal forma que entre os dois se estabeleça uma diferença de potencial, que produza um terceiro ou algo novo (Id. Ibid.).

As possibilidades de sentido e interpretação são construídas no jogo dos interstícios, das fissuras, dos diferentes níveis e potências. Godard escolhe ao invés da associação, a diferenciação. Ou, mais coerente seria dizer que "o que está primeiro em relação com a associação é o interstício" (Id. Ibid.). O "entre-dois" é constitutivo das imagens e possibilita não uma totalidade *Una*, mas o vazio (fora) que já não é uma parte motriz da imagem.

Esse vazio, segundo Deleuze (2007), é o todo que já não é o aberto, mas o fora. Ou seja, ele é o pensamento, que nem sempre existe, mas aparece como possibilidade ou até mesmo como a impossibilidade de pensar que move o pensamento. A esse respeito, o autor explica que ao fugir do regime da imagem orgânica, circunscrito a um espaço, num tempo cronológico, o cinema já não é feito para ser visto ou pensado como um todo, mas "o que força o pensar é o impoder do pensamento, a figura do nada, a inexistência de um todo que poderia ser pensado" (Id. Ibid.p. 224).

São essas constatações, que aqui foram apresentadas de maneira bastante resumidas, parte das causas do rompimento deleuziano com a idéia de cinema como "representação" dos acontecimentos. A imagem cinematográfica, portanto, "apresentaria" a realidade por meio da realidade. Se valendo do pensamento de Blanchot, Deleuze (Ibid.) conclui que a narrativa não pode ser tomada como o relato do acontecimento, mas como o próprio acontecimento, como o lugar onde este é chamado a se produzir.

A cristalização do tempo, a partir do cinema e, especialmente, a partir da imagem-cristal, encontra-se numa nova perspectiva, distinta das demais maneiras com as quais se pensava a imagem como cristalizadora de um passado remoto, uma imagem que remetia a um tempo que "foi", um passado morto. A imagem cinematográfica é

agora pretexto da reflexão, a própria imagem é pensamento, é uma imagem que filosofa, que pensa o mundo. Essa nova imagem, a imagem-tempo, já não concerne simplesmente à imagem, como acontecia no antigo cinema restrito ao movimento, mas ao pensamento da imagem e na imagem.

Considerações Finais

Concluimos, então, que a angústia em busca de uma superação temporal residia no temor ao esquecimento. A prática da mumificação, assim como as artes plásticas e posteriormente a fotografia e o cinema trabalham para, a partir das imagens que produzem ou conservam, promover lembranças que possam imortalizar, na memória de quem ainda vive o objeto que deseja vencer o tempo. Mas este era um tempo visto espacialmente, nada mais senão a passagem dos instantes e a conseqüente morte de cada um deles à medida que passavam. O esquecimento parecia atuar no apagamento de parte desses instantes, enquanto a lembrança alcançava-os no seu leito de morte e os trazia de volta à vida - ao presente. Nesse sentido, as imagens atuavam como cristalizadoras de instantes, como garantia do perpetuar das lembranças nesse tempo impregnado de espaço.

O cinema do pós-guerra chega com a novidade de uma imagem-cristal libertadora das amarras espaciais. Altera-se o posicionamento cinematográfico frente à obsessão humana pela cristalização do tempo. O poder da imagem de trazer a autenticidade da duração, a espessura dos instantes, a contemporaneidade do passado, coloca o filme num patamar diferenciado, onde os objetos se movimentam, onde os rostos e as falas se aproximam das imagens do mundo real como nunca havia acontecido na história das artes. É o momento em que a imagem começa a pensar por si só.

Deleuze nos alerta: a imagem cinematográfica passou a ser muito mais do que uma representação do mundo por nós pensado, do mundo por nós vivido, mas tornou-se uma busca de horizontes possíveis, de mundos que nos mostram a possibilidade de um vir a ser, de nos projetarmos num ainda por vir. Estamos num tempo que não “passa”, mas conserva-se como virtualidade disponível em todos os seus pontos para atualizações diversas e segundo as mais insólitas conexões.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, M. J. de. **Cinema: Arte da Memória**. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

AUGUSTO, M. F. **A Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens**. São Paulo: Annablume, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BAZIN, A. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

CAPELATO, M. H. [et al.]. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Universo das artes**. In: _____ . Convite à filosofia. 12 ed. São Paulo: Ática, 2001. P. 323-333.

DELEUZE, G. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985 – (Cinema 1).

_____. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007 – (Cinema 2).

LOURÃO, M. D; LABAKI, A (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

RICOUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

XAVIER, I. **Introdução**. In: BAZIN, A. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.