

CARTOGRAFIAS DO ESPAÇO: o cinema como lugar da memória

Mirian Estela Nogueira Tavares¹

RESUMO: Através da análise de três filmes (*Tangos - o Exílio de Gardel*, *Terra Estrangeira* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*) que falam da nostalgia, apresento o cinema como o lugar do reencontro possível com os lugares da memória. As personagens destes filmes estão longe de casa, desterritorializados. Bazin, no seu texto *Ontologie de l'image photographique*, falava do carácter de verdade das imagens, - realistas em sua origem, cuja função primordial era “salvar o ser pela aparência” – e ressaltava: “Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual.” Assim temos que a imagem surge, fundamentalmente, na arte, para salvar a todos da morte certa do esquecimento. Portanto o cinema funciona como o medium perfeito para traçar trajetórias de lembranças, como um álbum de recordações, e mais ainda, para mostrar, a sua maneira, como a nossa relação com o mundo é construída de fragmentos que vão sendo justapostos na tentativa de recriar o espaço e de dominar o caos.

Palavras-chave: Cinema, Espaço, Memória, Montagem, Desterritorialização.

ABSTRACT: Through the analysis of three films (*Tangos – El Exilio de Gardel*, *Terra Estrangeira* and *Viajo porque preciso, volto porque te amo*) that speak of nostalgia, I present cinema as the locus of a possible reunion with the places of memory. The characters in these films are far from home, deterritorialized. Bazin, in his text "Ontologie de l'image photographique", spoke of the truthful nature of images, - realistic in their origin, whose primary function was “to save being by appearance” - and emphasized: “We no longer believe in the ontological identity of model and portrait, but it is admitted that this one helps us to remember that one and, therefore, to save it from a second spiritual death.” So, we have that the image appears, fundamentally, in art, to save everyone from the certain death of oblivion. Therefore, cinema works as the perfect medium for tracing trajectories of spaces, like an album of memories, and even more, to show, in its own way, how our relationship with the world is built of fragments that are being juxtaposed to recreate space and to dominate chaos.

Keywords: Cinema, Places, Memory, Editing, Deterritorialization

Nasci numa pequena cidade.

¹ Professora Associada da Universidade do Algarve – Portugal. Coordenadora do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação. E-mail: mtavares@ualg.pt

Sonho com cidades grandes.
Sonho com aldeolas que nunca vi
E com a água implacável
Arjen Duinker

INTRODUÇÃO

O cinema, pródigo criador de imagens, serviu em muitos momentos para suprir, de alguma maneira, ausências. Isto não é um cachimbo. Mas sua imagem pode trazer à boca um certo gosto conhecido, ao olfato um cheiro distante. Como as famosas bolachas de Madeleine que habitaram o imaginário (e os sentidos proustianos), uma imagem (real ou virtual) serve como ponto de partida para um encontro e/ou reencontro com algo que já não está, que nos falta, que foi nosso ou nunca nos pertenceu. Alguns realizadores, em vários momentos de suas cinematografias, traduzem essa maneira especial de estarmos num mundo que não existe por si mesmo, ele é apenas o resultado da nossa invenção. Nalguns momentos a necessidade de reinventarmos o espaço que vivemos torna-se mais premente, como por exemplo, quando estamos longe, deslocados, desterritorializados. Ao contrário dos turistas que viajam em busca da alteridade, os que se sentem desterritorializados, buscam o mesmo no outro – pedaços reconhecíveis de uma história que ficou para trás.

Caio Fernando Abreu, ao falar da sua cidade de origem, escreveu: “Moro no Menino de Deus, do qual Porto Alegre é apenas o que há em volta”. O autor, que escolheu um autoexílio dentro do próprio país, fala de sua cidade, que não é o todo que está em volta, mas seu cantinho, seu bairro, seu microcosmo. E assim resume a nossa relação com a cidade – ela é metonímica. Criamos a nossa própria cartografia, que se compõe de fragmentos que montamos através do traçado do nosso desejo. Saio do bairro se meu desejo está além, mas minha casa, minha cidade é bem mais pequena e circunscrita não só geográfica, mas também emocionalmente. Há em todos nós, em maior ou menor grau, uma relação telúrica com o lugar que nos dizem ser o nosso, pátria, terra, casa. Mas somos conduzidos pelo desejo a errar por outras terras, o que nos faz sentir solitários, ou como os personagens de Wim Wenders, eternos errantes. A arte, conforme Lyotard, não diz o indizível, mas diz que não pode dizê-lo. Através dos olhos de três cineastas, proponho percorrer três espaços diversos, duas cidades e um conjunto fragmentário de pequenas vilas, perdidas no interior do Nordeste do Brasil. As personagens, desses filmes têm em comum o facto de serem/sentirem-se deslocados, “fora do sítio”, à margem e, de reconstruírem o espaço por

onde passam, usando fragmentos dos lugares todos, ou do lugar que consideram como sendo verdadeiramente seu.

CARTOGRAFIAS DO DESEJO

Antes de o cinema surgir, havia já um desejo mundano de transformar a vida em espetáculo, em entretenimento, em deleite para os olhos. E Paris, centro do mundo ocidental no século XIX, atraía todos os olhares. O Guia Casell de Paris, de 1884, sublinhava que na cidade havia sempre algo “para ser visto”. Vanessa R. Shwartz, num ensaio sobre o espectador cinematográfico antes do cinema, diz que “a vida real era vivenciada como um show, mas, ao mesmo tempo, os shows tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida”. (2001). Assim, a vida convertida em espetáculo pelo cinema era a resposta perfeita, a este desejo hedonista e burguês presente, diga-se de passagem, em toda a arte do fim-de-século. O cinema é filho da cultura burguesa, com tendência realista-naturalista, e nasce como uma arte que incorpora a questão da tecnologia, da produção e da distribuição massivas. É, portanto, filho dos grandes centros urbanos que começam a espalhar-se pelo velho e pelo novo mundo. O fim do século XIX é marcado pela derrocada final de uma cultura ligada ao *Ancien Régime*. Era preciso encontrar respostas para as pessoas de um tempo outro, para as cidades que se reconfiguravam, para um gosto volátil e efêmero que marcava o ritmo da produção em massa de objetos diversos, para as novas pessoas antevistas por Edgar Allan Poe no seu conto *O Homem da Multidão* e, mais tarde, dissecadas por Baudelaire no seu ensaio *O Pintor da Vida Moderna*.

A modernidade trouxe consigo um novo conceito de espaço urbano. E trouxe também um novo modelo de visão: subjetiva, corpórea, direcionada. Em meio ao caos de sensações o olhar busca um porto qualquer onde repousar – assim o nosso mecanismo de atenção tornou-se o centro dos estudos da psicofísica e da psicologia experimental ainda no séc. XIX. Fechner e Wundt concluíram que este mecanismo era uma peça fundamental no nosso aparato perceptivo. Para montar o puzzle que é o espaço urbano, caminhamos orientados por peças fundamentais que destacamos de todo o resto. E todo o resto fica à margem. E é assim que funciona o cinema – concentra o nosso olhar naquilo que realmente interessa naquele instante para a diegese. Todo o resto está fora de campo. E é através da montagem que ele logra conseguir este intento. Um dos atos inaugurais da linguagem cinematográfica, a montagem, permite a fragmentação do tempo e da vida, formando imagens que antes

estavam presentes apenas nos sonhos. Num artigo publicado em 1925, Paul Romain, entusiasta do cinema e fundador de um dos primeiros cineclubes fora de Paris, tece comentários sobre a influência do sonho nos filmes. Partindo das ideias de Freud, que afirmara que o sonho seria “untranslatable in words, (and) can only be expressed by means of images”, Romain acreditava que o cinema, “like a dream, it is a spontaneous manifestation of the unconscious or subconscious which is translated into images.” (In Abel, 1993, 362).

Hugo Münsterberg escreveu a obra que é considerada a primeira teoria do cinema: *The Photoplay – A Psychological study*, publicada em 1916. Neste livro o psicólogo alemão, radicado em Harvard, estuda o fenómeno da imagem em movimento desde as suas origens até ao cinema narrativo que já se realizava naquela altura. Em dado momento ele questiona: “(...) do the moving pictures bring us an independent art, controlled by esthetic laws of its own, working with mental appeals which are fundamentally different from those of the theater, with a sphere of its own and with ideal aims of its own?” (1916, Parte I). A resposta a esta inquietação é dada ao longo do livro, em que Münsterberg escrutina minuciosamente o cinema, comparando-o com outras artes como o teatro e a literatura e concluindo que não só o cinema cria leis próprias, baseadas numa estética particular, como ainda, de todos os meios narrativos anteriormente criados pelo ser humano, é o primeiro que efetivamente incorpora, na sua conceção, os mesmos mecanismos que regulam a perceção humana. Ou seja, o cinema resulta porque estruturalmente funciona de maneira semelhante ao nosso aparelho perceptivo: vemos filmes como percebemos o mundo à nossa volta, usando os mesmos mecanismos mentais.

O processo de identificação no cinema dá-se através do reconhecimento de uma alteridade, o espectador ocupa o lugar do “outro”: “En su parte documental- que es la marca de su nacimiento y la condición de su invención -, el cine no hace más que abrir el diafragma de una lente, la sensibilidad de una emulsión (...) a la presencia luminosa del otro, más o menos, es todo el asunto, de ese otro que viene hacia la cámara tanto como ésta va hacia él.” (Comolli, 2007: 46). Para Comolli, o outro que vemos no ecrã, que é capturado pela câmara, é um corpo que reconhecemos como diverso e igual. E é na associação entre o que vê e o que é olhado, na crença do milagre efetuado pela luz que imprime o real no fotograma, que se estabelece uma relação de poder. O espectador ocupa, normalmente, o lugar do morto, não é ele quem conduz a narrativa, mas é sim conduzido por ela.

A partir dos anos 60, uma série de teóricos de diversa ordem, desde sociólogos a semióticos, debruçaram-se sobre aquilo que ficou conhecido como o “efeito cinema”. Utilizando, normalmente, um fundamento psicanalítico nas suas proposições, Mauerhofer, Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Oudart, Barthes e Emile Benveniste, dentre muitos

outros, vão penetrar nos mecanismos ideológicos deste texto cultural que é, ao mesmo tempo, instituição, dispositivo e linguagem. Análises que escrutinam a situação de exibição do filme, a sua estrutura e o seu papel na psique humana, constituem-se como um dos contributos teóricos basilares que aproximam o cinema dos princípios aventados por Freud e mais tarde reinventados por Jacques Lacan.

DA PERCEÇÃO À IDENTIFICAÇÃO

O cinema, para se realizar como previra Munsterberg, na mente humana, opera estruturalmente através dos mecanismos da memória, atenção, imaginação e emoção, mas utiliza ainda reforços extracinetográficos que ajudam a aumentar no espectador a sensação de participação na diegese, através do voyeurismo e/ou da identificação, como por exemplo, o escuro da sala de projeção. Mauerhofer analisa, nos anos 60, o que leva um sujeito a se entregar, desarmado, quase sempre, a esta relação com o cinema. Ele nos fala da entrada na sala escura, do corte com a realidade exterior que seria ainda mais perfeito numa sala de cinema ideal, completamente às escuras. E neste escuro, que para Barthes, cria a mesma sensação do devaneio crepuscular, que coloca o sujeito num estado pré-hipnótico, surgem também outras condições que desempenham papéis decisivos na situação cinema, tais como: sensação alterada de tempo e espaço, tédio incipiente e exacerbação da atividade da imaginação.

Jean-Louis Baudry acrescenta mais alguns aspetos fundamentais para se compreender a situação do espectador. Utilizando o mito da caverna platónica, o teórico concebe o espectador do cinema numa situação similar: ele está ali “amarrado” à cadeira, numa caverna escura, onde só tem acesso às sombras projetadas no ecrã. O estado de imobilidade, num espaço escuro, suscita o retorno a um estado antigo do psiquismo, uma regressão, semelhante ao estado da pessoa que dorme. Assim, conclui-se que o dispositivo fílmico é similar ao dispositivo do sonho. (Por isso os surrealistas se interessaram tanto pelo cinema e por isso acreditavam verdadeiramente na sua capacidade transgressora). Baudry salienta ainda que o cinema é um aparelho de simulação que não se contenta com fabricar imagens simulacros, percebidas como representação da realidade mas que se dirige ao espectador, como sujeito psíquico, provocando o “efeito-cinema”, o retorno a um narcisismo relativo, a uma forma de realidade envolvente onde os limites do próprio corpo e a sua

relação com o exterior não são muito precisas, como se o corpo se expandisse através do olhar.

O PAPEL DA MEMÓRIA

O cinema, além da capacidade de, aparentemente, ordenar o caos através da montagem, utiliza outro mecanismo que também faz parte do nosso aparelho perceptivo: a memória. Para Bergson a percepção faz uma síntese que envolve a ligação das impressões imediatas com as forças criativas da memória. Portanto a nossa visão que é subjetiva, é também composta de *flashbacks*: vemos o que nos prende a atenção e aquilo que mobiliza a nossa atenção relaciona-se com algo que já vi (vivi). Portanto, o espaço que me envolve – a cidade, é construído através da montagem que faço com pedaços dela mesma e com outros tantos que já trago dentro de mim. Vivemos numa cidade, que é nossa, onde conhecemos os que passam e cada canto parece ser um velho amigo, só que por alguma razão, seja ela qual for, passamos a *errância* e acabamos por parar em outras cidades que outrora eram apenas um sonho, um desejo que se torna real deixando assim de ser desejo. E aquela cidade, lá no fundo de nós, que ficou para trás, apodera-se deste novo espaço, e cresce, adquirindo a aura da distância, como as histórias do marinheiro de Benjamin – ela é agora o que já não tenho. O cinema, que mostra os desterritorializados, recorre a essência fragmentária do *medium*, e mexe com o nosso mecanismo da atenção e memória: ao construir um espaço urbano que não corresponde ao real, e que é profundamente subjetivo, revela o desejo de desvelar a visão dos que saíram de casa e ainda não sabem bem se aquele lugar que os acolhe será seu novo lar. As cidades, com suas particularidades e idiossincrasias, possuem em comum esta voracidade que a tudo devora, esta velocidade que implica aquele que nela está, a capacidade de síntese: reconstruí-la a partir de pedaços esparsos, de vazios.

NÃO IMPORTA AO EXILADO QUE AS CORES SEJAM FALSAS. HÃO DE JURAR, DIZ ELE, QUE É PARIS

Paris, destino dos poetas e dos amantes. Em 1985, o argentino Fernando Solanas mostra-nos no filme *Tangos, el exilio de Gardel*, outro lado desta cidade de sonho, convertida agora no destino dos que foram exilados pela ditadura do seu país natal. São, de alguma maneira, anjos caídos, foras de sítio e até foras-da-lei. Não são seres imaginários,

mas retirados duma dura realidade que extrapola o ecrã e que, ao ser novamente encenada, torna presente na memória daqueles que porventura esqueceram, uma face amarga da vida de algumas nações. Solanas mostra-nos pessoas que partiram porque não podiam ficar. Paris era o destino sonhado. Mas para eles a cidade é uma estação – onde se chega, mas também se parte. Um lugar no meio, entre dois destinos. Um telefone que traz as vozes que ficaram e o desejo de fazer de Paris a Buenos Aires natal. Paris não é o destino turístico dos amantes, sejam eles de qualquer espécie, aqui é um lugar no meio – estão exilados, não podem voltar. Os turistas comuns, são também pessoas que chegam e partem, que se relacionam com a cidade de uma maneira impermanente. O que marca profundamente a diferença entre estes e os outros é que os turistas do costume percorrem a cidade como se essa fosse um *cartão-postal*: algo já previsto, sem surpresas, sem recantos, sem nostalgia, pois sabem que a sua casa está lá, em outro lugar que é o seu ponto de chegada e partida. Mas os outros, de que fala o filme de Solanas, chegaram e não sabem se vão partir, mesmo que não desejem ficar. Não pertencem a cidade e vivem à margem com os olhos voltados para a estação – partir... Não há o gozo do sonho, há a angústia e a nostalgia embalada pelos tangos de Gardel.

O realizador faz uma estranha homenagem a uma cidade que acolhe seus personagens que querem e não querem estar ali. Que querem trazer para junto de si a cidade que ficou para trás. Assim vão reconstruindo uma Paris que só existe dentro de cada um deles. O exílio torna-se menos duro quando a memória reinventa o espaço. A cidade, neste filme, não é mostrada de maneira fragmentada. Está ali – em toda a sua inteireza, pronta para ser habitada. Mas para aqueles que chegaram de uma terra distante, que ficou lá, do outro lado do atlântico, é uma cidade construída de ausências. Ela existe porque a outra, aquela que verdadeiramente lhes pertence, não está ao alcance da mão. E é preciso não a esquecer, trazê-la para dentro deste espaço vazio, que não está em Paris, mas dentro de cada um deles. Por isso o telefone, milagre do mundo moderno, vai trazendo vozes, sons, vai, de uma maneira metonímica, reinventando pedaços de algo que ficou para trás. O cinema aqui funciona como espaço de representação da memória: através dos tangos de Gardel, Buenos Aires, o grande ausente, é-nos apresentada, e através das ruas e casas de Paris, dos seus subúrbios e da estação, coloca o dedo numa ferida que ainda não cicatrizou, a ferida daqueles que se tornaram turistas “a força”, e que não querem, nem pretendem, fazer da nova cidade um novo e definitivo lar.

EU ESTOU TÃO CANSADO, MAS NÃO PARA DIZER QUE ESTOU INDO EMBORA

Walter Salles, realizador brasileiro, faz uma viagem a Lisboa no seu filme *Terra Estrangeira* (1996). Suas personagens escolhem Lisboa como destino para um autoexílio após uma grande desilusão com seu próprio país. Lisboa é estrangeira, mas é também a cidade mãe, centro de um país que partiu para o atlântico e desbravou uma nova-velha terra. É, de alguma maneira, uma terra não estrangeira, uma doce recordação, um *dejá-vu*. “Ai como eu queria tanto agora ter uma alma portuguesa para te aconchegar ao meu seio e te poupar esta futuras dores dilaceradas”². A ausência de cores marca esta *Terra Estrangeira* - a cor há muito que se perdeu. No cinema, o uso do preto e branco está associado ao registo documental. E no fundo, o filme de Salles, mesmo que percorra caminhos subjetivos, é um documento sobre um país e uma época, sobre o sentir-se estrangeiro em sua própria casa e sobre a necessidade de encontrar raízes, mesmo que para isso, tenha que atravessar o mar.

Ao chegar a Lisboa, aqueles que vieram, talvez para ficar, sentem-se como se estivessem “por fora do movimento da vida” e parece que desaprenderam “a linguagem dos outros”. Há um código especial que eles não conhecem. Há uma palavra-passe que não lhes foi fornecida. E a cidade, tão grande, faz com que eles se misturem ao mundo dos invisíveis, que passam pelas ruas e ninguém os vê. Ninguém cumprimenta, ninguém conhece. É uma existência que nega a própria existência. É como se o corpo se fundisse com o passeio e as ruas e os carros e a poluição. E os olhos do invisível, não vê a cidade nova que se está a sua frente, mas vê o porto, o atlântico, tão imenso, atravessado na garganta de uma dor que não consegue falar. E o filme mostra. Lisboa fragmentada, marginal, magnífica quando distante, intangível. No fim do filme, as personagens correm para a praia. E um navio, ao longe, parte. Ou chega. Partir e chegar, como diz a canção, são só dois lados de uma mesma viagem. Moro no menino de Deus... Todos moramos no Menino de Deus, de alguma maneira. E o mundo é apenas o que há em volta.

VIAJO PORQUE PRECISO

² Trechos retirados do conto “Dama da Noite” de Caio Fernando Abreu

Em 2009, dois cineastas brasileiros realizam um filme cujo personagem é o que vê, é o que narra, é o que conduz a história, mas que nunca é visto. O filme, *Viajo porque preciso voltar porque te amo*, é uma espécie de *road movie* que se passa no Nordeste do Brasil, dando-nos a ver o interior quase desconhecido desta parte do país, bem como apresenta uma série de personagens que são, ao mesmo tempo, parte da ficção e habitantes das cidades e vilarejos por onde passa o protagonista numa viagem que, a princípio, parece ser apenas de trabalho mas que logo se revela uma viagem simbólica e circular, que reflete uma tentativa impossível de fuga que a personagem, primeiro inconscientemente e, mais tarde, bastante consciente, se propõe realizar. *Viajo porque preciso (...)* é quase um filme documental dado a pouca qualidade da captação de algumas imagens e do som, que às vezes é feito em tomadas diretas, o que dificulta ao público a percepção do que se diz, mas que ajuda a amplificar a impressão de realidade que o filme impõe. José Renato, o protagonista, é geólogo e foi enviado para realizar uma pesquisa, que o obriga a atravessar todo o sertão nordestino. A sua missão é avaliar o possível percurso de um canal que será feito, desviando as águas do único rio caudaloso da região. Ouvimos a sua voz a conduzir-nos cada vez mais para dentro de um espaço desconhecido e quase desabitado, ao mesmo tempo em que o acompanhamos na sua carrinha, pelas estradas, ouvindo a rádio que ele ouve e sendo testemunhas das suas reflexões.

Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, os autores, realizaram esta obra a partir de outro filme que estavam a produzir, motivados por suas próprias descobertas no e do sertão nordestino e com restos de cenas que gravaram e que acabaram por não utilizar. José Renato, o geólogo que acompanhamos durante toda a diegese, fala-nos do que vê, sem que sua fala tenha um caráter reiterativo ou de ratificação do visto; o que ele faz é dar-nos a ver, através do seu olhar, personagens e lugares que perturbam, e que enriquecem, a sua viagem. A câmara é subjetiva e nunca vemos, nem mesmo através de reflexos, a personagem única e principal. O cinema, neste caso, consegue simular a ideia de documento, o que é exibido é o que o geólogo capta no seu percurso, mas esquecemo-nos que alguém, que não está na diegese, capta a imagem da personagem e dá-nos a ver o que ele, aparentemente, vê. Conforme Emile Benveniste, ao falar do cinema em geral, “Os acontecimentos são dispostos como se estivessem se produzindo à medida que aparecem no horizonte da história. Ninguém fala aqui. Os acontecimentos parecem se narrar a eles próprios.” (1966: 241). Neste filme, sentimos de maneira mais intensa esta presença, ou melhor, esta ausência do “grande narrador” extra-diegético que constrói a narrativa. Participamos da construção da própria

história, ou assim o sentimos, desde que a carrinha de José Renato aparece no ecrã e desde que ouvimos a sua voz.

O filme de Aïnouz e Gomes pertence ao espaço mais plástico e permissivo do cinema experimental. O público já se habituou a destruição e a reinvenção do cânone e também já se adaptou aos novos dispositivos digitais que permitem uma edição mais sincopada e veloz das imagens; o filme se apresenta, a partida, como não convencional, como um quase-documentário, o que permite mais facilmente a adesão à sua forma e ao uso que faz da câmara subjetiva, pois subsumimos que no cinema documental o autor deve estar presente o mínimo possível, deixando que a história, que os eventos se narrem a si próprios. Somos convidados a ver um percurso que se desenrola diante dos nossos olhos, que nos mostra um ambiente em que a maioria de nós não se revê, mas, paradoxalmente, consegue que o público se reveja naquilo em que o filme se transforma: uma metáfora do vazio, dos descaminhos, das histórias de amor com finais infelizes, da errância humana sobre a terra e, internamente, dentro de si mesma, à procura de respostas e daquilo que é o fito último de cada um: ir ao encontro de uma felicidade possível. Viajo porque preciso (...) aproxima-se mais da proposta de Marguerite Duras que tentou, com *Indian Song*, criar um filme atemporal, que representasse não apenas aquela história de amor, mas todos os triângulos amorosos do mundo, todas as situações de angústia provocadas pela manutenção de uma relação que se sabe, à partida, condenada. O processo de identificação nestes filmes ocorre por causa dos princípios que eles enunciam, e não pelas histórias que contam. Neste caso, o corpo da personagem, ou das personagens, pode estar ausente porque é preenchido pelo corpo do espectador que sente através do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Régis Debray, na sua obra sobre a vida e morte da imagem, afirma que “é uma banalidade verificar que a arte nasce funerária, e renasce apenas morre, sob o agulhão da morte.” (1994, 22). A arte nasce da morte porque a humanidade desejava imortalizar-se, ou preservar a imagem dos seus entes queridos, como forma de manter, entre eles, a sua presença. No entanto, as imagens adquiriram, ao longo dos séculos, novos significados e novas funções como, por exemplo, a função de operar como espelho duma civilização específica, refletindo e difundindo a imagem desta civilização, que se encarregou de espalhá-la pelo resto do mundo recém-conquistado. Em meados do séc. XIX os estudos da cognição

chegam à conclusão de que a visão é subjetiva, dependendo mais da “constituição e funcionamento do nosso aparelho sensorial” que da natureza dos estímulos externos. Esta conclusão levou os estudiosos da psicofísica a acreditarem que a nossa visão poderia ser controlada por “técnicas externas de manipulação e estimulação” (Crary in Charney, L. e Schwartz, V. R., 2001,82). Ao mesmo tempo, a “lógica dinâmica do capital começou a enfraquecer drasticamente qualquer estrutura estável ou durável da percepção” (*idem*, 82-3). O novo espaço fragmentado e plurívoco exige às pessoas que nele habitam uma nova postura diante dos estímulos visuais que lhes são apresentados. A indústria crescente, ao saturar o espaço urbano de mais informações sensoriais, e ao necessitar, para sobreviver, de escoar os seus produtos, alia-se à nascente indústria cultural e procura seduzir e marcar a diferença através de imagens que são publicitadas por jornais, revistas e cartazes.

O cinema foi analisado por Munsterberg, no início do séc. XX, como algo que se assemelhava ao processo de funcionamento da mente humana. Mecanismos como a atenção e a memória tornam-se fulcrais para as indagações que o psicólogo alemão faz sobre aquele dispositivo que, em 1915, atraía, só nos Estados Unidos, mais de 10 milhões de espectadores. Perceber o que era projetado no ecrã era reconhecer o que se via como similar ao que rodeava o público, e perceber é, antes de mais nada, um processo de síntese: o sujeito, para não se perder no meio do caos DE estímulos, organiza o seu campo percetivo tornando coeso o discurso do mundo, pois a percepção humana não sabe lidar com o caos: “A mais importante influência tanto psicológica como física sobre a percepção humana é a necessidade que o homem tem de equilíbrio (...)” (Dondis, 1999, 32) A imagem do cinema é um constructo artístico, contingente, social e ideológico. Vemos no ecrã o que o autor da imagem quer mostrar. Mas sempre é possível ver mais: os sobejos do visível, recortados pelo enquadramento, dizem-nos muito das imagens que se mostram, sobretudo naquilo que elas querem ocultar. *Tangos, o exílio de Gardel, Terra Estrangeira e Viajo porque preciso volto porque te amo*, partindo de diferentes contextos sócio-estético-culturais, trabalham sobre o princípio comum: o de tentar revelar o que o enquadramento oculta, o que não se vê, os restos.

Todas as vezes que outro cinema surgiu e se insurgiu contra o cinema clássico, procurou, antes de mais nada, desinvestir o filme do seu carácter de realidade aumentada. Despiu o cinema dos artifícios que o tornavam, paradoxalmente, tão natural. Desde o neorealismo italiano, passando pela *nouvelle vague* francesa ou pelo Cinema Novo brasileiro, outros cinemas foram revelando a mentira que o cinema é. Filmes como os de

Solanas, Walter Salles, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, ajudam a desvelar a inconsistência das imagens, que antes de serem impressões de realidade na película fotográfica, são visões particulares de alguém que as recolhe, de alguém que determina os seus contornos e significados. A representação de uma apresentação, impossível, dos lugares que habitamos e que habitam dentro de nós.

REFERÊNCIAS

- ABEL**, Richard (ed.). (1993). French film theory and criticism, vol. I. New Jersey: Princenton University Press.
- ARNHEIM**, Rudolf (1998), Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira.
- BARTHES**, Roland et alii (1984), Psicanálise e cinema. Lisboa: Relógio D'Água.
- BAUDELAIRE**, Charles. (1996). Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BAUDRY**, Jean-Louis (1974-1975), “Ideological effects of the basic cinematographic apparatus” in Film Quarterly, vol. 28, nº 2.
- BAZIN**, André (1991). O Cinema. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN**, Walter (1992). “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in Sobre arte, técnica, linguagem e política. Lisboa: Relógio D'Água.
- BENVENISTE**, Émile (1966). Problèmes de linguistique générale, vol. I. Paris: Gallimard.
- CHARNEY**, Leo e Schwartz, Vanessa R. (ed.). (2001). O cinema e a Invenção da Vida Moderna. São Paulo: Cosac & Naify.
- COMOLLI**, Jean-Louis (2007). Ver y poder - La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- CRARY**, Jonhatan (2001) in Charney, L. e Schwartz, V. R., O Cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify.
- DEBRAY**, Régis (1994). Vida e Morte da Imagem. Petrópolis: Editora Vozes.
- DONDIS**, Donis A. (1999). Sintaxe da Linguagem Visual. São Paulo: Martins fontes.
- HUYGHE**, René (1998). O poder da imagem. Lisboa: Edições 70.
- LYOTARD**, Jean François (1993). O pós-moderno explicado às crianças. 2º Ed. Lisboa: Dom Quixote.
- MAUERHOFER**, Hugo (1983), “A Psicologia da Experiência Cinematográfica”. In Xavier, Ismail (org.), A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal.
- _____. (1916). The Photoplay - A Psychological Study. The Project Gutenberg EBook, <http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>
- XAVIER**, Ismail (org.) (1983). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal.