

Da memória ao cinema

Cristiane Freitas*

RESUMO

O cinema apresenta-se como um instrumento de resgate da memória por sua capacidade de trabalhar com as representações dos importantes momentos da história. O imaginário cinematográfico revela-se como um documento de uma realidade complexa e estratificada, podendo ser revisitada em qualquer época.

Palavras-chave: cinema; memória; representações culturais.

SUMMARY

The Motion-Picture presents itself as a rescuing memory tool for its capability to work with the representation of important historic moments. The cinematographic imaginary reveals as a document of a complex and stratified reality, being able to be revisited at any time.

Keywords: motion-picture; memory; cultural representations.

RESUMEN

El cine se presenta como un instrumento de rescate de la memoria por su capacidad de actuar sobre las representaciones de los importantes momentos de la historia. El "imaginario" del cine se muestra como un documento de una realidad compleja y estratificada, que se puede visitar en cualquier época.

Palabras-llave: cine; memoria; representaciones culturales.

“L'existence est communication - que toute représentation de la vie, de l'être, et généralement de 'quelque chose', est à voir à partir de là.”

Georges Bataille

O resgate da memória é uma das questões em voga nos últimos tempos para o entendimento dos rumos da história. Nações europeias admitindo a participação em massacres históricos, a rediscussão dos valores de maio de 68, paralelamente à celebração dos seus trinta anos, são apenas alguns exemplos deste momento.

O cinema tem expressado os sintomas desses fenômenos na tela. Alguns cineastas revelam preocupações com a atual situação política e social de seus países, outros se preocupam em criar arquivos de imagens sobre períodos pouco compreendidos pela história, enquanto alguns ainda tentam voltar ao passado como tentativa de entender o presente.

Por tudo isso que está sendo desvendado diante dos nossos olhos é que uma reflexão sobre a função da memória no cinema faz-se pertinente. A instituição cinema é complexa e multiforme, por meio da qual são produzidas obras com imagens em movimento e sons com linguagem própria, articulados por um tempo e um espaço específicos.

O objeto em questão é o filme, entendido essencialmente como representação (imagem) de uma realidade física ou mental. A realidade representada pelo filme não é somente física ou material (uma paisagem ou um figurino): os elementos visuais e auditivos contribuem também para o desenvolvimento da história.

A maneira como a imagem é estruturada manifesta o vínculo de idéias e de

emoções, assim como o gosto e a cultura do autor do filme.

Quando falamos, então, de um filme, referimo-nos não apenas à sua história, mas também ao tema, isto é, à modalidade de uma história em que as imagens são estruturadas do mesmo modo significativo, ativando uma comunicação entre o “autor” (indivíduo ou grupo) e o público, a partir de um dado universal (o tema).

Essas indicações levam-nos a pensar em como o filme, que trata dos diferentes níveis da realidade, integra-se a uma representação do imaginário, que fica reificada numa obra em que as realidades física e mental resistem à passagem do tempo e às modificações provocadas pela obra na nossa forma de ser e de pensar.

Essa característica da imagem cinematográfica foi instaurada desde o tempo dos irmãos Lumière. O imaginário cinematográfico manifesta-se através de uma obra que se coloca, então, como documento, como testemunha de uma realidade complexa e estratificada, revelada ao menos teoricamente e podendo ser revista a qualquer momento, ao longo dos anos e em qualquer país.

No entanto, esse imaginário, mostrado de acordo com as idéias, o gosto e a mentalidade do “autor” em sua época, entra em interação com a mentalidade, com a maneira de viver e de pensar dos consumidores de cinema. O público ao qual o filme é dirigido, formado por indivíduos históricos, culturais e socialmente determinados, apresenta diferenças entre si (de tempo e de espaço) e suas reações tornam o imaginário ainda mais complexo e rico em ressonâncias.

Os efeitos do filme podem ser de ordem pessoal (dizem respeito a cada espectador do filme) e de ordem coletiva (cada espectador sente de

maneira diferente os efeitos do filme, possibilitando uma nova discussão). Assim, o filme propõe a cada indivíduo a vivência de uma experiência particular, na qual cada um reage segundo a sua situação histórico-cultural.

A relação entre o espectador e o filme é analisada por Roger Odin, pela idéia de “pragmática do filme”. Trata-se de como o filme, durante a projeção, dirige a compreensão do espectador. O sentido do filme seria fruto das associações do espectador ocorridas durante a projeção, o que faz com que o filme, enquanto discurso coerente, não exista isolado da recepção.

O encontro entre filme e espectador durante a projeção foi definido por Edgar Morin como um “complexo de projeção-identificação”. Ou seja, o filme proporciona ao espectador a transferência de todos os fenômenos subjetivos, aqueles que deformam a realidade objetiva das coisas ou que se situam fora dela, como por exemplo, a imaginação. Esse encontro também permite o surgimento de fenômenos, tais como a analogia e a dissociação.

A imagem cinematográfica é por excelência uma analogia do real. Para Paul Ricoeur, “a analogia permite transpor todas as características da consciência individual do eu ao nós. Falaremos, então, de identidade coletiva, de continuidade da memória coletiva (...). Mas a força de ligação continua sendo a analogia.” (1998, p.19) Já o fenômeno que se passa entre o espectador e o filme é uma forma de dissociação: o espírito não se deixa confundir com a situação que ele reconhece ser como aquela do seu corpo.

Todos esses fenômenos pela imagem levam-nos a avaliar o sentido. A imagem cinematográfica fabricada relaciona-se com o sentido porque repete as formas inicialmente produzidas no pensamento. Como diz Jacques Aumont, “imitando as metáforas originais do espírito, a imagem se torna veículo de sentido”. (1996, p.153) Sendo assim, o objetivo da imagem é representar as manifestações sensíveis do espírito.

A partir daí, percebemos que os fenômenos que condicionam a relação entre o filme e o público são diretamente ligados à percepção, que, por sua vez, engloba a memória. A compreensão de um filme exige do espectador a memorização das ações empreendidas durante a projeção, além de uma específica facilidade para elaborar as ações memorizadas.

Para Jean-Louis Schefer, em *L'homme ordinaire du cinéma*, o termo memória tem um duplo significado: é o instrumento memorial do espectador (aquilo que ele é capaz de assimilar) e é a “memória do filme” (as relações temporais e estruturais entre os acontecimentos do filme). Durante a projeção, o que existe é um processo de ordenar e relacionar as ações entre si, permitindo ao espectador elaborar a sua perspectiva.

Tal idéia é exaustivamente analisada por Henri Bergson em sua teoria sobre o reconhecimento (*reconnaissance*), que

Todos esses fenômenos propostos pela imagem levam-nos a avaliar o sentido. A imagem cinematográfica fabricada relaciona-se com o sentido porque repete as formas inicialmente produzidas

apresenta um sentido particular quando se trata de cinema. O autor distingue várias maneiras de “reconhecimento”. A primeira é o reconhecimento imediato que vem a ser o da situação: “primeiro tem o reconhecimento instantâneo, um reconhecimento em que o corpo sozinho é capaz, sem nenhuma lembrança explícita, de intervir”. (1939, p.100) Esse tipo de reconhecimento está ligado à percepção. O reconhecimento é, então, uma ação passiva, isto é, faz um esforço para se integrar a uma dada situação, além de saber utilizá-la.

O outro tipo de reconhecimento é constituído por um trabalho sobre o tempo, e Bergson o denomina de “atenção”. Consiste em uma avaliação do objeto atual em função de percepções passadas: “a atenção implica no retorno ao passado do espírito que renuncia a perseguir o efeito útil da percepção presente”. (Idem, p.110) A atenção é uma análise da percepção presente a partir de antigas percepções, o que vem a ser todo um trabalho de analogias. Esse processo faz com que a percepção atual seja compreendida e estimulada.

Segundo Bergson, “toda percepção já é memória. Na prática, nós só percebemos o passado; o presente puro é um incompreendido progresso do passado atormentando o futuro”. (Idem, p.167)

Assim, a percepção se situa entre o presente e o passado, desdobrando-se em movimento de “percepção” e de “percepção-lembrança”, e temos consciência somente da segunda, pois já está absorvida pelo passado.

Ao aplicar as análises de Bergson para entender o encontro do público com o filme, notamos que a atividade psíquica do espectador é determinada pela interação entre as variantes de reconhecimento bergsonianas, provocadas pela confrontação entre a instantaneidade da imagem atual absorvida pelo espírito e a atenção às diferenças de tempo e pelo encontro da imagem atual com a lembrança e com a imagem apresentada na tela.

O tema da memória, sempre que tratado pelos sociólogos, principalmente no que tange a uma mídia, assume a noção de “memória coletiva”. Esse conceito foi vastamente desenvolvido pelo sociólogo Maurice Halbwachs: “nós diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e que esse ponto de vista muda conforme o lugar que ele ocupa, e que esse lugar muda conforme as relações que eu mantenho com outros meios”. (1997, p.94) A lembrança não é constituída apenas pelo indivíduo, mas também pela lembrança de outros, mesmo por uma simples conversa. O resultado é uma troca de memórias. Além disso, as transformações na lembrança são produzidas pela transformação dos meios coletivos.

Por outro lado, Paul Ricoeur coloca em questão a existência de uma consciência coletiva, portanto, de uma memória coletiva. Para ele, esses conceitos só poderiam ser tratados como analogias. Recorrendo à fenomenologia, principalmente à noção de intersubjetividade do indivíduo de Husserl, Ricoeur levanta a hipótese de que a memória de uma comunidade é formada pela constituição mútua entre as subjetividades privada e coletiva.

Isso significa que a interioridade e a socialidade são constituídas simultânea e mutuamente, tendo como ponto de coesão a narrativa pública. Desse processo, Ricoeur conclui que “a interioridade da memória é o termo de um processo de interiorização estritamente correlativo ao processo de socialização”. (1998, p.20) A partir dessa correlação é que se pode falar de memória, identidade coletiva e identidade pessoal.

O cinema é, por excelência, um meio de socialização que tem como função pro-

duzir uma memória social compartilhada por um grande número de indivíduos. É também um fenômeno de memorização de fatos, de personagens, de idéias e, por essa importância, impõe-se a necessidade de conservação de todos os filmes.

Porém, antes de abordar a relação da memória com o filme, analisaremos a função da imagem cinematográfica propriamente dita.

A fonte de inspiração do cinema é um olhar sobre o mundo, a articulação entre a realidade e a ficção. A imagem em movimento é um produto do pensamento e a arte realiza a identidade de um mundo sensível do pensamento.

A imagem pode ser também uma forma de significação da experiência da realidade, tornando esta mais expressiva. Nesses termos, a imagem pode assumir o sentido benjaminiano de "aura". No entanto, para Michel Maffesoli, essa "aura" não diz respeito somente à obra de arte *stricto sensu*, pois a massificação da cultura proporcionou o nascimento de uma "arte do cotidiano", que "consiste em simbolizar tudo que é indecيدido, tudo que é imprevisto, que contém o que é habitual". (1990, p.108) Nesse sentido, a imagem do cinema é baseada na vida cotidiana.

Voltamos a insistir na força de significação e de expressão que a imagem possui, bem como a força de fazer pensar que pode ser definida, primeiro, a partir de um processo material necessário para produzir a imagem; segundo, de se tornar um produto que é a imagem de alguma coisa que se remete ao mundo e, por fim, torna-se um valor (a imagem vale para alguma coisa). Esse valor permite e funda uma circulação e uma economia das imagens.

Por outro lado, a imagem do filme foi muitas vezes comparada e assimilada ao sonho (Morin, Metz, Deleuze, Godard, só para citar alguns). Contudo, o mais surpreendente é observar a capacidade que a imagem

possui de atrair o espectador como um sonho e, ao mesmo tempo, apresentar uma "impressão de realidade". O espectador "percebe" o seu corpo de modo semelhante a quando está em atividade onírica. A imagem, então, representa, traduz, encarna uma experiência sentida

em todas as capacidades do nosso corpo. É por isso que mantém a sua força.

A imagem cinematográfica também tem como função recuperar a memória. O cinema é a memória viva, uma vez que, constantemente reproduzido, remete o passado ao presente, sem cessar. Ficção ou não, a imagem do filme, ainda que percebida individualmente, é coletivamente ativa, já que o julgamento pessoal é substituído pelo afeto coletivo, aumentando mais uma vez a sua força. O cinema não produz uma simples imagem, mas uma que, através da memória, transforma-se em um lugar de exercício dessa imagem e, simultaneamente, em uma interrogação sobre ela.

Podemos constatar que a imagem é um suporte privilegiado da memória e pode servir à construção da história em todas as suas formas, já que a história é tratada como objeto do cinema devido à sua capacidade de expressar um acontecimento, um estilo de época ou de vida.

É importante ter em mente que toda história é uma história construída, assim como seus personagens e acontecimentos. O resultado é a possibilidade de configurá-la de outra maneira que o vivenciado ou contado por outras pessoas. Ao se reescrever uma história ou, no caso do cinema, ao se reproduzir a mesma história de um filme, tem-se o discernimento do projeto histórico, como diz Paul Ricoeur: "o fato de escrever história faz parte da ação de fazer história". (1998, p.26) A partir da diferença entre as várias formas de se contar uma mesma história é que se tem uma reflexão epistemológica.

Porém, alguns historiadores, como Michèle Lagny, defendem a idéia de que o cinema apresenta um caráter contraditório em relação à história: o filme tem uma função positiva, pois ele forma uma memória social enormemente difundida. Contudo, essa dimensão coletiva

favorece a constituição de diferentes tipos de memória oficial, cujas mistificações a história pretende denunciar. De acordo com Lagny, o filme aporta ao historiador apenas informações redundantes em relação a outros arquivos (escritos, orais ou arqueológicos), ou

serve de ilustração a bibliografias de obras históricas sem trazer, com efeito, nenhuma contribuição inovadora. Ela chega a afirmar que "o filme paralisa o trabalho intelectual e afetivo que exige o corte entre o passado e o presente e gela a atividade crítica". (1991, p.69)

A idéia defendida por Michèle Lagny não leva em conta a importância histórica do cinema como a arte do século XX nem as suas características fundamentais, analisadas anteriormente. Ela faz parte de uma velha perspectiva intelectual pretensiosa que considera relevante somente o trabalho acadêmico para explicar os fatos da vida social.

O cinema é objeto da história. E para que o cineasta a "represente" é necessário que esteja em jogo a sua identidade com a história. Nesse sentido, o cinema pode contar vários tipos de história: a história como prática de memória (a que se ocupa em ilustrar fatos passados), a história do tempo presente ou, ainda, a história como intriga ou conjunto de ações. Em suma, o cinema é um lugar onde diferentes identidades coletivas contam para si e para os outros a própria história.

O encontro entre o cinema e a história permite estabelecer um laço com a memória passada, que pode se tornar uma ação no presente e uma maneira de tentar confortar antigas dívidas. Enfim, o cinema, mais que exercitar um gosto, permite a provocação de um encontro e, idêntico a outros campos artísticos, organiza nosso modo de ser no mundo, ou seja, de escrever a história.

No cinema, o gênero histórico, por motivos evidentes, é o que melhor ilustra a relação da memória com o filme. Desde o seu nascimento, o cinema tem por objetivo reviver o passado. Podemos voltar a séculos atrás, encontrar heróis, mitos e epopéias. Através da magia do seu movimento, temos a sensação de ver "hoje" o que aconteceu "ontem", como se fosse exatamente igual. Por exemplo, quando vemos os trabalhadores saindo da usina Lumière, os seus gestos, as suas roupas, é como se estivéssemos vendo a realidade como ela era.

O encontro com fatos e personagens do passado nos coloca, muitas vezes, em discussão com ideologias ou políticas do presente. Ou nos remete diretamente ao poder político do momento. É o caso do atual debate na França sobre como esse país apresenta o seu poder político na tela. Enquanto os americanos continuam

lançando uma série de filmes (JFK, Nixon ou Primary Colors, entre os mais recentes), tematizando o poder político no mais alto escalão e fazendo disso um espetáculo, a França, ao contrário, faz uma crítica generalizada dos problemas políticos, tratando de assuntos como desemprego e violência.

Com esse exemplo, constatamos que qualquer Estado tem um laço político que une os seus cidadãos. Segundo Jean-Michel Frodon, "existe uma solidariedade entre a história das nações e aquela do cinema". (1998, p.12) As histórias contadas nos filmes

têm a substância intimamente atrelada à história do Estado. Daí a origem de cinematografias nacionais e a íntima relação com seus meios de financiamento e produção.

No Brasil, a história do cinema e a história contada pelo cinema estão completamente vinculadas à história política do país. O cinema brasileiro construiu uma representação do Estado nacional reconhecida dentro e fora do país. Teve a necessidade e, por vezes, a possibilidade de produzir uma imagem que permitiu uma reflexão sobre o país e, assim, encontrar a sua identidade entre as cinematografias mundiais.

Quanto à nossa história, ela foi apresentada na tela de quase todas as formas: dirigidas pelo próprio Estado, em que o caráter ideológico da história era ocultado; como alegorias; como revalorização de personagens místicos e religiosos; com preocupações ideológicas de caráter indianista convencional; como conhecimento e compreensão do passado, marcado por anos de repressão; como confrontação entre passado e presente; entre outras.

É certo que o poder político representado pelo cinema brasileiro é muito mais próximo do cinema europeu do que do cinema americano, porque trata dos seus conflitos sociais e políticos, conservando toda uma especificidade cara à identidade nacional, formando uma memória tipicamente brasileira.

O cinema atravessou uma crise mundial nos últimos anos: o público diminuiu e a imagem foi renegada por muitos como mera simulação da realidade. Em contrapartida, o cinema continua sendo um provocador onírico e a imagem

mantém, como diz Maffesoli, "antes de tudo um vetor de comunhão, ela importa menos pela mensagem que ela é legada a transportar que pela emoção que ela faz dividir". (1993, p.128)

A função do cinema de resgate de memória também persiste. De acordo com Godard, "a memória possui os

seus direitos" (apud Truong, 1998, p.5), ao contrário do que as pessoas dizem, que ela tem um dever.

Finalmente, o cinema é um meio de socialização que, por meio da imagem, produz uma memória social em que a

identidade de um Estado pode ser reconhecida. Apesar das controvérsias apontadas ao longo do texto sobre a sua função de recuperar a memória, o cinema continua fazendo arte e contribuindo com a história.

O encontro entre o cinema e a história permite estabelecer um laço com a memória passada, que pode se tornar uma ação no presente e se constituir em uma maneira de tentar confortar antigas dívidas.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques. *A quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.
- BAECQUE, Antoine & DELAGE, Christian. *De l'histoire au cinéma*. Paris: Complexe, 1998.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, 1939.
- FRODON, Jean-Michel. *La projection nationale: cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob, 1998.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel, 1997.
- LAGNY, M. *L'histoire contre l'image, l'image contre la mémoire*. *Revue Hors Cadre*, n.9. Paris: PUF, 1991.
- MAFFESOLI, Michel. *Aux creux des apparences*. Paris: Plon, 1990.
- _____. *La contemplation du monde*. Paris: Grasset, 1993.
- ODIN, Roger. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin, 1997.
- RICOEUR, Paul. *Histoire et mémoire*. De *l'histoire au cinéma*. Paris: Complexe, 1998.
- TRUONG, N. *Histórias da Resistência*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Caderno Mais, Folha de São Paulo, 29/03/1998.

* *Cristiane Freitas é Socióloga e Doutoranda da Université Paris V - Sorbonne.*