



Da Imagem-lembrança à Imagem-recordação¹

Alex Ferreira DAMASCENO²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar o processo de criação do conceito de Imagem-recordação, cujo objeto é formado na intercessão entre imagens audiovisuais e a temática da memória. As bases do conceito se encontram em dois intercessores filosóficos: primeiramente em Henri Bergson e o conceito de imagem-lembrança (transposto ao cinema por Gilles Deleuze); e em segundo lugar, em Sören Kierkegaard e a discussão sobre o caráter poético do ato de recordar. Em suma, a imagem-recordação surge no interior da imagem-lembrança, porém recusando a dualidade própria do procedimento do *flashback*, e formando imagens expressionistas de memória.

Palavras-chave: Imagem-recordação; imagem-lembrança; audiovisual; memória.

Introdução

Nos livros *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, Gilles Deleuze (1985; 2007) apresenta Henri Bergson como o principal intercessor da sua taxonomia das imagens cinematográficas. É a partir de comentários à obra de Bergson, principalmente em relação às teses apresentadas em *Matéria e memória* (1990), que Deleuze discorre no primeiro livro sobre o cinema baseado no esquema sensório-motor, que faz uma representação indireta do tempo (imagem-ação, imagem-percepção), e no segundo, sobre o cinema que apresenta o tempo de forma direta, com imagens puramente óticas e sonoras. Essa intercessão com Bergson permite a Deleuze explorar diversas articulações entre o cinema e a fenomenologia da memória. Neste artigo, nos ateremos

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – X Comunicação Audiovisual do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte realizado de 1 a 3 de junho de 2011.

² Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Especializado em Cinema pela Unisinos. Graduado em Comunicação – habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Email: damasceno-alex@ig.com.br



especificamente na aparição cinematográfica de uma imagem retirada por Deleuze diretamente dos conceitos de Bergson: a imagem-lembrança.

Mas o que propomos não é apresentar apenas uma revisão deste conceito. A discussão sobre a imagem-lembrança no cinema é apenas o ponto de partida para criarmos aqui um novo conceito, que se debruça sobre a mesma articulação (audiovisual e memória), mas que se volta à compreensão de outro tipo de imagem, que denominamos de Imagem-recordação. Para formar tal pensamento, nos fundamos também na discussão de outro intercessor filosófico: a diferenciação entre os atos de lembrança e recordação, que repercute na diferença entre as duas imagens, é trabalhada aqui segundo o filósofo Sören Kierkegaard.

Dessa maneira, este artigo está estruturado nos seguintes tópicos: primeiramente, discorremos sobre o conceito de imagem-lembrança de Bergson, e suas aparições no cinema comentadas por Deleuze. Em seguida, revisamos o pensamento de Kierkegaard, tendo em vista estabelecer a diferença em relação ao ato da recordação. Por fim, traçamos considerações sobre o conceito de Imagem-recordação, que surge do tensionamento dos pensamentos dos intercessores filosóficos com as imagens audiovisuais. Neste artigo especificamente, para apresentar o conceito, utilizamos o caso da minissérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Embora, evidentemente, a imagem-recordação circunscreva um conjunto mais amplo e heterogêneo de imagens audiovisuais³.

A imagem-lembrança no audiovisual

Começamos então retomando as principais teses bergsonianas que envolvem o conceito de imagem-lembrança:

- 1) Bergson define duas formas de memória. A primeira se constitui por repetições motoras, se relacionando com o agir no presente. A segunda é um ato de imaginação⁴, de produção de imagens que se voltam à reconstituição de um

³ Em outro artigo de nossa autoria (intitulado *Cartografia das Imagens-recordação*), ainda não publicado, nos voltamos a uma apresentação do conceito em sua heterogeneidade, listando suas múltiplas aparições no audiovisual.

⁴ Contudo, a recíproca não é verdadeira, e “imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas (...) a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la” (BERGSON, 1990, p.111).

- momento singular do passado. O filósofo aponta a produção de uma imagem-lembrança, portanto, como um ato em que “é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (1990, p. 63-64).
- 2) Determina-se, dessa forma, uma polaridade. A imagem-lembrança é produzida num salto realizado do presente para o passado. Como afirma Bergson: “deixamos o presente para nos colocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado” (1990, p. 110).
 - 3) O passado, entretanto, não se conserva no cérebro, pois tal articulação é, para o autor, arbitrária⁵. Na verdade, o passado se conserva em si, numa duração própria. É o que Bergson denomina de “lembrança pura”, um passado que não se apresenta em imagens e cuja natureza é virtual: “a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado conserva-se por si mesmo, automaticamente” (2006, p. 47).
 - 4) A imagem-lembrança é, assim, uma atualização da lembrança pura. Porém, apesar de ser uma imagem “atual”, ela não se desprende de sua natureza virtual. É o que nos permite reconhecê-la como o passado e não confundi-la com as imagens do presente. Bergson aponta, assim, que a imagem-lembrança não é o passado, mas sim que o representa, pois herda a marca da lembrança pura.
 - 5) Imagem-lembrança e Lembrança pura, dessa forma, se diferenciam em natureza (atual-virtual) e não em grau. Bergson alerta para o erro comum de se pensar a lembrança como um enfraquecimento do fato vivido. Se não podemos confiar na fidelidade da imagem que evocamos não é pelo fato dela ser uma apresentação mais fraca daquilo que vivemos. Mas sim, por ser outra coisa, ter outra natureza.

Partindo destas teses de Bergson, Deleuze faz a evidente associação entre a imagem-lembrança e o procedimento cinematográfico do *flashback*. Como definem Jacques Aumont e Michel Marie (2003), o *flashback* é um procedimento de ordem, que “consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história” (p. 131). Como o nome já explicita, trata-se de um repentino retorno no tempo: uma cena do presente sucedida por uma do passado. Dessa forma, Deleuze identifica nesse procedimento a possibilidade cinematográfica de criação de um circuito entre presente e

⁵ Bergson não admite que o passado dependa de uma materialidade (o cérebro) para conservar-se. Em *Matéria e memória*, o autor argumenta essa hipótese utilizando doenças cerebrais como exemplo. Além disso, a própria Neurociência não é capaz de definir uma região cerebral no qual as lembranças se conservariam.



passado que, quando dado na memória de um sujeito (em imagens subjetivas), permite o salto de evocação das imagens-lembrança.

Contudo, entre os teóricos e críticos de cinema, o *flashback* é um procedimento pouco apreciado. Aumont e Marie, por exemplo, o qualificam como uma figura banal e não-formal. O próprio Deleuze o classifica como “um procedimento convencional”, que “só assegura a progressão de uma narração linear” (2007, p. 64).

O caráter convencional do *flashback* para Deleuze está na relação entre a imagem atual (presente) com as imagens-lembrança. Pois, no regime da imagem-movimento, o pólo presente é normalmente construído num uso naturalista da linguagem audiovisual, ofertando com isso o sentido de realidade, de presença. Já a imagem-lembrança caracteriza-se pela inserção de signos que modificam o naturalismo do presente (diferenciando-se dele), e que agenciam o sentido de algo que não se desprende de uma natureza virtual, e que, por isso, está ausente no presente. Esses signos agem como “um letreiro: atenção! lembrança” (DELEUZE, 2007, p. 64). Dentre eles, podemos destacar: a manipulação das cores das imagens (o uso do preto e branco, dos tons amarelados, ou a mera mudança de coloração que diferencia os tempos); os efeitos de transição; a inserção de elementos gráficos, como bordas nas imagens; a manipulação de elementos da encenação (iluminação, cenografia, figurino) para atribuir às imagens um estado psicológico.

Mas apesar de ser utilizado recorrentemente como um letreiro convencional nos filmes vinculados ao regime da imagem-movimento, Deleuze destaca outra forma de utilização do *flashback*, que dá razão de ser ao procedimento. Para isso, o autor descreve sua utilização em filmes de cineastas como Joseph L. Mankiewicz, Marcel Carné e Orson Welles. Esses diretores, segundo Deleuze, não utilizam o *flashback* para garantir relações de causalidade. O uso do *flashback* se justifica nesses filmes por se tratarem de narrativas que só poderiam ser contadas no passado. Em *Cidadão Kane* (1941), por exemplo, é o mistério sobre a última palavra de Kane que move a narrativa, e só pode ser desvendado a partir das imagens-lembrança das pessoas próximas do protagonista, uma vez que ele está morto.

O que coloca a imagem-lembrança nesses casos no regime da imagem-tempo é que a marca do passado não é mais um símbolo que age como letreiro, mas sim advém de uma herança da própria lembrança pura. Voltando ao exemplo de *Cidadão Kane*, o jornalista que investiga a vida de Kane deve acessar diversas regiões do passado, levando em conta que entre a lembrança dos depoentes e o passado em si há uma



diferença de natureza. Não é por acaso que no filme de Welles o jornalista não consegue desvendar o mistério. A informação necessária para tal se encontra em uma região do passado que só poderia ser acessada pela memória do próprio Kane.

Portanto, Deleuze cartografa dois tipos de manifestação cinematográfica da imagem-lembrança. O primeiro, ligado às relações de causalidade da narrativa, que faz uso de elementos discursivos convencionais para agenciar sentidos de memória. O segundo, justificado por uma narrativa que se funda no passado, em que a marca do passado é herdada da própria lembrança pura. É neste segundo tipo que emerge a concepção do conceito de imagem-recordação, cujas especificidades apresentamos mais a frente.

Kierkegaard e a arte da recordação

O conceito de Imagem-recordação parte de uma desconstrução do significado do termo “recordação” na linguagem comum: não se trata aqui evidentemente de um sinônimo de lembrança. Tal idéia é construída pelo filósofo Sören Kierkegaard no antelóquio do livro *O Banquete*: “Recordar-se não é o mesmo que lembrar-se; não são de maneira alguma idênticos” (2002, p. 32). E o autor completa: “Apesar de se distinguirem por grande diferença, a recordação e a memória são por vezes tomadas uma pela outra” (p. 32-33). Antes de formularmos as bases da imagem-recordação, é preciso, portanto, discorrer aqui sobre como o autor estabelece essa oposição.

Segundo Kierkegaard (2002), podemos perceber essa diferença ao contrapormos duas fases da vida: a juventude e a velhice. Os jovens são aqueles que possuem um alto grau de memória, capaz de reconstituir os eventos vividos com profundidade de detalhes. Por outro lado, o velho já perdeu a memória, “que geralmente é de todas as faculdades, a primeira a desaparecer” (p. 32). Ao perdê-la, ele se consola na recordação, na medida em que introduz no ato passado uma “visão de poeta” (p. 32). A diferença, dessa forma, parte de um caráter poético que Kierkegaard introduz no conceito de recordação.

A distinção entre memória e recordação, embora seja original em Kierkegaard, não é absolutamente nova na história da filosofia. Paul Ricoeur (2007), por exemplo, busca nos gregos as bases dessa diferença. Segundo o autor, Aristóteles, ao apropriar-se dos termos *Mneme* e *Anamnesis*, já buscava diferenciar essas faculdades. A *Mneme* para o filósofo grego apontava para um mero ato de evocação do passado: lembramos de um



fato, de um objeto. Por outro lado, o termo *anamnesis* indicava outra faculdade, não mais uma simples evocação do passado (uma lembrança), mas sim uma busca (o prefixo *ana* de *anamnesis* significa uma volta, um retorno). Nesse caso, a memória encontra-se enfraquecida e se faz preciso seguir rastros do vivido para, enfim, se recordar. Com isso, Ricoeur constrói seu conceito de recordação: “Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação” (2007, p. 46).

Mas ao contrário dessa definição de Ricoeur apoiada em Aristóteles, o caráter poético da recordação para Kierkegaard não é decorrente da oposição ao esquecimento. Com a distinção entre velhice e juventude, o filósofo não pretende demarcar a recordação como um ato que depende do enfraquecimento da memória. Na verdade, o que ele formula é que ao ter perdido a memória, o velho ainda pode se consolar na recordação, justamente pelo fato de que “coisa de que uma pessoa se recorde é coisa de que ela não pode se esquecer” (p. 36). Dessa forma, a recordação está no nível do “essencial”: o que retorna é uma essência que permanece do fato passado, mesmo que os detalhes já tenham sido esquecidos. Para o autor, a memória sim se opõe ao esquecimento, uma vez que “lembrar-se também é esquecer-se” (p. 34). Os detalhes de um fato vão se apagando na memória conforme o tempo passa, e é o essencial que permanece e pode ser evocado numa recordação.

Kierkegaard dá um exemplo que ilustra essa vinculação entre a recordação e o essencial: pensemos num homem que viveu uma “vida de fantoche” e que escolheu a esposa contra a sua vontade. Os detalhes da cerimônia de casamento, como a data, os convidados, as músicas tocadas, tudo isso pertence à memória e pode ser esquecido. Segundo o filósofo, o ato essencial para este noivo é o sentimento de farsa, o qual ele não se esquece mesmo com o passar dos anos.

Refletindo esse exemplo podemos perceber que o “essencial” apontado pelo autor remete a um sentimento que permanece do fato vivido, que não pode ser esquecido e que retorna consagrando uma recordação. Kierkegaard dá outros exemplos de sentimentos recordados: a nostalgia e o remorso. Assim, ao contrário de um ato de memória, que, se bem sucedido, imediatamente reconstrói os detalhes de um acontecimento, a recordação só pode ser evocada num trabalho de *reflexão*, que não se fixa em situações e ambientes, mas sim em *sentimentos*: “pormenores interessam apenas à memória e não à recordação, cujo objeto é unicamente o sentimento e o seu reino” (KIERKEGAARD, 2002 p. 47). Enquanto a lembrança se liga à questão da



representação fiel (levando-se em conta o esquecimento), para a recordação o importante é a idealidade. É nesse sentido que ela é poética:

A arte consistiria em sentir a mesma dor (...) o que exige a virtualidade da ilusão. (...) Não é tão difícil evocar aos nossos olhos o passado como exorcizar da nossa frente o imediato para dar lugar à recordação. É nisso que residem, propriamente, a arte da recordação e a reflexão à segunda potência (KIERKEGAARD, 2002, p. 36-37).

O curioso é que ao voltarmos às origens etimológicas das palavras lembrança e recordação na língua portuguesa encontramos uma diferença de sentido, ignorada pelas definições do dicionário e semelhante ao pensamento de Kierkegaard. O verbo “lembrar” é proveniente do português arcaico *membrar*, que, por sua vez, surge na alteração fonética do termo em latim *memorare* (memorar). Já o verbo “recordar” vem do latim *re-cordis*, que significa “voltar ao coração”. Assim, no primeiro caso temos um verbo que representa diretamente a ação da memória. No segundo, temos uma palavra que evidencia um retorno sentimental (ao coração).

Apontamentos sobre a Imagem-recordação

Como já foi mencionado, a imagem-recordação audiovisual surge no interior da imagem-lembrança, na condição de que esta última esteja vinculada a uma narrativa fundada no passado. A diferença que percebemos, e que nos motivou a criação deste novo conceito, é a recusa que algumas imagens audiovisuais de memória fazem ao procedimento do *flashback* (e da polaridade que o procedimento implica), cuja justificativa encontramos no conceito de recordação de Kierkegaard. Vejamos como isso ocorre a partir da análise de imagens da minissérie *Capitu* (Rede Globo, 2008).

Capitu tem uma narrativa estruturada num personagem-narrador (Dom Casmurro), que escreve um livro das suas memórias, como ocorre no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, no qual a minissérie se baseia. Contudo, ao invés de transformar o narrador numa *voz-over*, ou isolá-lo no pólo presente do *flashback*, o diretor Luiz Fernando Carvalho optou por construir o ato de memória utilizando outros procedimentos da linguagem audiovisual, mais complexos, como podemos nos *frames* das Figuras 1, 2 e 3.



Figura 1: *frame* de *Capitu*

Fonte: *DVD Minissérie Capitu*



Figura 2: campo/contracampo em *Capitu*

Fonte: *DVD Minissérie Capitu*



Figura 3: *frame* de *Capitu*

Fonte: *DVD Minissérie Capitu*

A imagem da Figura 1 apresenta a sombra do personagem narrador (Dom Casmurro) percorrendo por um cenário composto de lençóis estendidos. Essa imagem tem uma evidente ligação com a teoria bergsoniana. O próprio termo “lençol” é utilizado por Deleuze em *A imagem-tempo* como uma metáfora que remete às regiões acessíveis do passado em que nos colocamos para evocar uma imagem-lembrança:

“lençóis do passado”⁶ é a expressão deleuziana. Assim, Dom Casmurro trafega por essas regiões, pela lembrança pura, na tentativa de encontrar neles as lembranças que pretende evocar. Nesse sentido, o retorno ao passado não é em *Capitu* um mero efeito de causalidade, ancorado na utilização de símbolos. Carvalho, de forma consciente ou não⁷, dá forma visual à metáfora de Deleuze, e consequentemente, ao pensamento de Bergson. Portanto, trata-se de uma imagem-lembrança vinculada ao regime da imagem-tempo.

Na Figura 2, vemos o momento em que Dom Casmurro finalmente encontra a lembrança que procurava e a evoca numa imagem. No primeiro *frame*, vemos o personagem olhando para algo, e o *frame* seguinte apresenta a imagem da sua visão. Ou seja, temos aqui um *raccord* sobre o olhar de um personagem⁸, procedimento que no cinema se convencionou chamar de *campo/contra-campo*. Contudo, no segundo plano, na visão do narrador (no contra-campo), aparece ele mesmo, só que num tempo passado: estaria, então, o personagem, literalmente, vendo o passado? O campo/contra-campo é um procedimento que faz parte principalmente da decupagem do cinema clássico (imagem-movimento), cuja função é garantir uma continuidade espaço-temporal da narrativa. Em *Capitu*, entretanto, sua funcionalidade não aponta diretamente para a continuidade, pelo contrário, proporciona o retorno no tempo da história: representa a evocação de uma imagem-lembrança. Algo que, como foi dito antes, é convencionalmente enunciado por outro tipo de *raccord*: o *flashback*.

Evidentemente que a construção da Figura 2 ainda mantém a polaridade: o presente (campo) e o passado (contra-campo). O lençol passa a ser utilizado, então, como objeto cênico que orienta os sentidos de tempo: no presente, Dom Casmurro olha através de lençóis, e no passado, os lençóis molduram a imagem de sua visão. Contudo, ao formar o circuito na visão do personagem (dando ao passado a possibilidade de ser visto), o *close-up* do campo permite expressar o olhar nostálgico, enfatizando o fator sentimental da memória que confere à recordação o seu caráter poético. O recurso do campo/contra-campo pode ser justificado, assim, como uma tentativa de expressar a

⁶ Do original em francês, *nappe du passé*.

⁷ Não é possível afirmar que Carvalho teve como inspiração a metáfora de Deleuze. Nas entrevistas que o diretor concedeu sobre *Capitu*, e no capítulo que escreveu no livro sobre a minissérie (2008), não encontrei nenhuma referência em relação à obra de Deleuze. Mas a construção dos lençóis do passado não deixa de ser uma pista de que Carvalho seja um leitor de Deleuze, ou talvez até mesmo de Bergson.

⁸ Na teoria do cinema, denomina-se *raccord* a transição (ligação) de um plano para outro na montagem que garante o efeito de continuidade. “*Raccord* sobre o olhar de um personagem” é um dos tipos de *raccord* sistematizados por Jacques Aumont (2005): “um primeiro plano mostra-nos um personagem que olha algo (em geral fora de campo); o plano seguinte mostra o objeto desse olhar (que pode, por sua vez, ser um outro personagem olhando para o primeiro: tem-se então o que se chama de campo/contra-campo)” (2005, p. 77).

“visão de poeta” do passado. Já temos aqui o primeiro sinal de aparição de uma imagem-recordação.

Mas é na Figura 3 que encontramos o *frame* da minissérie que mais se adéqua ao conceito aqui criado. Num mesmo plano vemos o personagem em dois tempos distintos: Dom Casmurro na velhice e na juventude. E entre eles, mais uma vez, estão os lençóis que orientam essa interpretação. Temos aqui, dessa forma, uma montagem de tempos interior ao plano.

Qual seria então a natureza dessa imagem? Tanto o *flashback*, como o campo/contra-campo, mantinham a polaridade em imagens separadas que se diferenciavam em natureza: imagens atuais para o presente, e as imagens-lembrança, que herdavam a marca da virtualidade. Nessa imagem, tal polaridade é superada, e os dois tempos se misturam. Esse tipo de representação é semelhante a um fenômeno literário percebido por Georg Lukács:

Apenas no romance e em certas formas épicas que lhe são próximas se dá uma recordação criativa, que capta e subverte o objeto. O genuinamente épico dessa memória é a afirmação do processo da vida. A dualidade entre interioridade e mundo exterior pode ser aqui superada para o sujeito, se ele vislumbrar a unidade orgânica de toda a sua vida como fruto do crescimento de seu presente vivo a partir do fluxo vital do passado, condensado na recordação. (LUKÁCS, 2007, p. 134).

A superação da dualidade entre mundo exterior e interior (atual-virtual) apontada por Lukács, e que aqui identificamos em imagens audiovisuais, é um questão recorrente da Arte Moderna, principalmente vinculada à vanguarda do Expressionismo. Segundo Frederic Jameson, o movimento expressionista promove uma desconstrução da estética da expressão, possibilitando “a dramatização exterior de um sentimento interior” (2006, p. 39).

Evidente que o expressionismo não traz a memória como tema. Contudo, ao pensarmos nos termos da recordação de Kierkegaard, essa dramatização exterior da memória se adéqua aos ideais da vanguarda, à medida que não se trata mais de uma reconstituição do passado em relação à fidelidade, e sim da consagração de um sentimento essencial relativo a ele. Dessa maneira, ao negar procedimentos narrativos mais convencionais, como a *voz-over* ou o *flashback*, que polarizam os tempos, Luiz Fernando Carvalho talvez quisesse se afastar de uma representação da memória que se



voltasse somente à reconstrução do passado em seus detalhes e esquecimentos. Ao possibilitar que o recordador interaja com seu passado, a intenção é expressar os sentimentos que surgem dessa interação.

A partir dessa reflexão, podemos definir que a imagem-recordação não se opõe a imagem-lembrança, mais sim nasce em seu interior (quando ela está vinculada à imagem-tempo), porém recusando o procedimento do *flashback*, ao buscar uma expressão sentimental que supera a dualidade do mundo. Para isso, são utilizados procedimentos que realizam montagens de tempos no interior de um mesmo plano, criando imagens expressionistas de memória.

Referências

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2005.

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

BERGSON. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Memória e vida: textos escolhidos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007

_____. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

KIERKEGAARD, Sören. *O banquete*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Editora 34, 2007.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

Capitu. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Globo Marcas, 2009. DVD (4h30min).