

O QUE NOS LEMBRA, O QUE É LEMBRADO: MEMÓRIA E IMAGEM EM “JÁ VISTO, JAMAIS VISTO”

LAÍS FERREIRA OLIVEIRA¹

Resumo

Este artigo reflete sobre as formas, o tempo e a memória na obra *Já visto, jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013). Retomamos o pensamento de Henri Bergson (1990), relacionando-o com as teses de Gilles Deleuze acerca da imagem-tempo, imagem-movimento e imagem-cristal. Pensamos como as imagens armazenadas por Tonacci proporcionam uma relação com o tempo distanciada de uma narrativa autobiográfica. Discutimos relações entre memória voluntária e memória involuntária, como categoriza Walter Benjamin (1989). Essas imagens são marcadas pela experimentação e, se são vistas pelo espectador, olham-no. Essa dimensão paradoxal do olhar possibilita, como ensina Georges Didi-Huberman (1998), uma relação com as imagens que ultrapassa a dimensão da visibilidade. Como metodologia, utilizamos a análise de *frames* do filme.

Palavras-chave: memória; imagem-tempo; imagem-movimento; imagem-cristal; Andrea Tonacci.

Andrea Tonacci: a vida enquanto cinema

Andrea Tonacci é um dos cineastas mais emblemáticos da história do cinema brasileiro. Nascido na Itália em 1944, o cineasta se mudou para o Brasil em 1953. Em 1971, Tonacci realiza *Bang Bang*, longa-metragem que o consagrou como nome representativo do cinema marginal brasileiro, também conhecido como cinema de invenção. Nos anos posteriores ao lançamento de *Bang Bang*, Tonacci diversificou os temas de seus filmes. Em 1977, o diretor é convidado a acompanhar os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa em uma expedição a aldeia de Porquinhos, no município da Barra da Coda, no Maranhão. O trabalho visava um encontro com os povos Canela Apanyekrá, cujas terras estavam sendo demarcadas pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) à revelia. Pelo olhar e pela escuta, o diretor desejava antes construir um filme com que sobre os Canelas. *Conversas no Maranhão* (1983) é um filme resultante desse exercício de alteridade. Ouvimos os índios Canelas conversando na língua deles, não entendemos o sentido das corridas de toras, somos colocados ao outro lugar da língua portuguesa quando a tribo se dispõe a falar em português.

A aproximação de Tonacci com os povos indígenas teve continuidade com a produção de *Os Arara* (1981-1983). Projeto iniciado a partir do convite da Rede Bandeirantes de televisão para acompanhar as expedições da Frente de Atuação Arara da Funai no Estado do Pará foi concebido para ser uma série de pequenos documentários a serem exibidos na emissora. Antes dessa ação, os índios Arara mantinham-se isolados do contato com os brancos. O percurso da produção do filme foi marcado

¹ Mestranda em comunicação no PPGCOM da UFF, com ênfase em estudos do cinema e do audiovisual. Orientador: Prof. Dr. Cezar Migliorin, E-mail: lais.ferreira@gmail.com.

por descompassos entre a direção de Tonacci e as intenções da emissora. Em 2006, Tonacci realiza *Serras da desordem*, obra que se apropria de elementos ficcionais para contar a trajetória de Carapiru, índio Awa Guará que, após um massacre em sua tribo, passa anos perambulando pela serras do Brasil Central até reencontrar os seus familiares sobreviventes. A busca de Carapiru encontra, também, consonância com as angústias, aflições e faltas do próprio Tonacci. Em diversas entrevistas sobre o filme, o cineasta afirma que *Serras* é atravessado por um sentimento e história pessoal de percurso. Essa observação é significativa, porque, se *Serras* é uma obra em que há um claro questionamento da violência dos brancos contra os povos indígenas, há o reconhecimento de Tonacci que a perda e a distância de entes queridos afetam um índio de forma similar a um branco.

Entre *Os Arara* e *Serras da desordem*, Tonacci iniciou a produção do longa-metragem *Paixões*, em 1990. O projeto não foi concluído e as imagens permaneceram armazenadas no arquivo pessoal do diretor até 2012. Neste ano, Tonacci foi contemplado por edital do Rumos, do Itaú Cultural, para a produção de um filme experimental. Antes mesmo da abertura do concurso, Tonacci tentava recuperar imagens do seu arquivo que se encontravam sob risco de deterioração. Uma das responsáveis pelo projeto, a pesquisadora e produtora Patrícia Mourão, apontou que havia outras angústias para além da ação física do tempo. Na época, Tonacci completava 70 anos e a “a nostalgia o lançava em direção a um tempo passado, e perdido. Esse tempo é dos rostos, amizades, filmes e amores idos, mas também um tempo em que o cinema era, para ele, possível”(MOURÃO, 2012, p. 98). O gesto de se debruçar não só sobre o passado, mas da imagens que dele restavam, despertou o desejo de reorganizá-las em filme. No entanto, o diretor não possuía ideias prévias que orientassem o filme, mas era antes conduzido e estimulado pelas imagens vistas e a escolha de um filme possível. E, nesse processo, as imagens antigas de *Paixões* voltaram a ser consultadas e tornaram-se um ponto de partida para a produção de *Já visto, jamais visto*(2013). Construído pelo contato de imagens de uma ficção não acabada, de fragmentos de obras consagradas em sua filmografia e imagens experimentais, *Já visto, jamais visto* é uma memória em invenção. Se, na época de *Serras*, a história pessoal do diretor transparia antes nas entrevistas do diretor que na própria imagem fílmica, esse é um média- metragem em que não somente o corpo de Tonacci está presente, como aquele em que ouvimos a voz do cineasta dizer: “O meu nome é Andrea Tonacci”. Tonacci remonta e revive a infância do seu filho, Daniel, ao mesmo tempo em que essas lembranças lhe dizem de um presente e futuro em que o pai, o filho e o cineasta se embaralham.

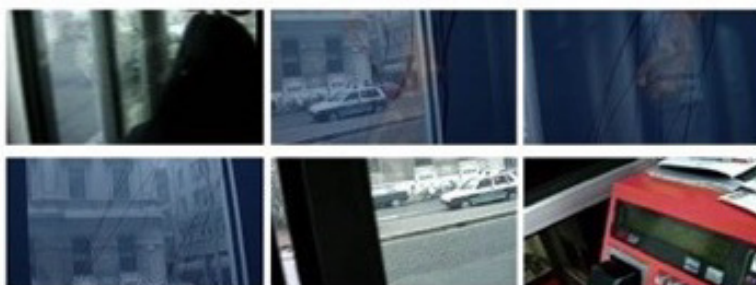
Movimento e luz no que é lembrado: o tempo e a rememoração

Em *Matéria e Memória - Ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*, Bergson(1990) retoma as teorias do idealismo e do realismo na filosofia para investigar as relações possíveis entre o espírito e a matéria. Nesse sentido, uma das interações seria a memória. Para o filósofo, a matéria seria composta de imagens e uma imagem estaria situada entre a representação e uma coisa. A investigação do tempo dessas imagens deve, para Bergson, focar-se no presente, na medida em que é nele

que existe qualquer pensamento sobre as imagens. A tese de Bergson se sustenta em uma concepção de espírito, matéria e tempo em um todo que abriga conjuntos. No entanto, nosso corpo é uma das imagens que interage e organiza as demais imagens. O filósofo argumenta: “tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido pelo meu corpo” (BERGSON, 1990, p.10).

Uma das defesas de Bergson é que o cérebro, como imagem, é parte do mundo material. O filósofo afirma: “é o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro” (BERGSON, 1990, p. 11). Cérebro e corpo seriam imagens que interagiriam com as imagens exteriores, modificando-as por meio do movimento e devolvendo-as ao todo alteradas de forma particular. A relação existente entre corpo e o todo exterior é, para Bergson, um argumento que o coloca distanciado da possibilidade da imagem em um campo da representação mimética. Em termos de imagem filmica, é um exercício interessante pensarmos como seria possível a criação da imagem do corpo distanciado da representação. Arriscamos a dizer que, no decorrer da história do cinema, alguns cineastas, especialmente aqueles cuja estética assemelha-se ao do cinema experimental, produziram obras que podem ser compreendidas como um esforço de aproximar esses elementos em uma mesma imagem. No caso de *Já visto, jamais visto*, há uma sequência modelar desse trabalho, como ilustram os *frames* da figura 1. Enquanto conversa na cabine de telefone, Tonacci diz o seu próprio nome. Nesse momento, a imagem é atravessada por pequenos fios que se balançam, de forma similar ao movimento de águas vivas. Logo após o término da conversa no telefone, a imagem dos carros na rua, da vida da cidade, segue normalmente. Há algo ali, na pronúncia do nome, que afeta um todo outro das imagens exteriores. Momentaneamente, o movimento motor do corpo que se nomeia provoca uma ligeira alteração, convoca outras imagens. Todavia, esse não é um corte abrupto na vida que ali segue: os carros continuam a transitar, não afetados pela imagem daquele corpo.

Figura 1: *Frames* de *Já visto, jamais visto*.

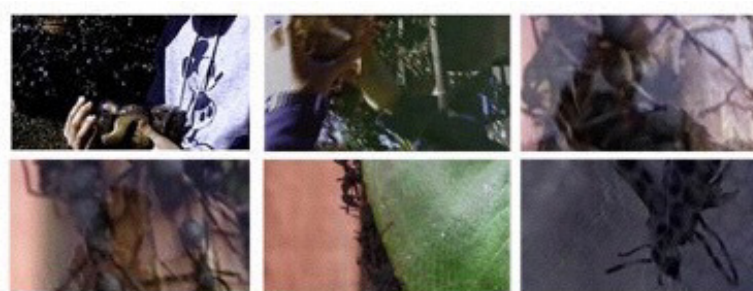


Fonte: *Já visto, jamais visto* (Andrea Tonacci)

Bergson distingue a imagem presente (realidade objetiva) da imagem representada. Para o filósofo, a representação é sempre virtual e tende sempre a neutralizar a indeterminação que atravessa a indeterminação no mundo material. Discutidas à luz de questões de objetos cinematográficos, as condições de Bergson ganham outras interpretações. Pensemos nos que nos oferece *Já visto, jamais*

visto em uma das sequências iniciais do filme, situada pela figura 2. Nesse momento, Daniel, filho de Tonacci, olha um pote de vidro que parece ter uma cobra dentro e, subitamente, a imagem começa a ser sobreposta por formigas e marimbondos. A associação entre a serpente e os insetos parece não ser imediata ou mesmo possível; conseguimos, porém, pensá-la no plano da imagem representada, distante da realidade objetiva.

Figura 2: *Frames de Já visto, jamais visto*



Fonte: *Já visto, jamais visto* (Andrea Tonacci).

Há fatores que intervêm na percepção da realidade material. A afecção e a memória são elementos que influem na relação dos centros de determinação da imagem. Em sua segunda hipótese, o filósofo se aprofunda na relação entre sujeitos e objetos. Bergson defende que os dados percebidos nos objetos são qualidades das coisas, percebidos antes nelas mesmas do que em nós. Os estímulos do mundo exterior provocariam reações distintas mesmo em nervos semelhantes. Esses estímulos constituiriam formas de afecção e afetam o corpo. Segundo o autor, “minha percepção está fora do meu corpo e minha afecção, ao contrário, em meu corpo”(BERGSON, 1990, p.42). A afecção acontece na representação, em que cada corpo estabelece uma diferença entre imagem e sensação. A hipótese bergsoniana sublinha que a afecção é de difícil identificação para o sujeito e que a ação é o campo possível de investigação, na medida em que a “faculdade atestada pela consciência e para a qual parecem convergir todas as capacidades do corpo organizado”(BERGSON, 1990, p.47).

Uma das principais investigações de Bergson debruça-se sobre a percepção e lembrança puras. A percepção seria provocada pelos estímulos originados da indeterminação do movimento ou da ação. A teoria da percepção pura investiga o papel da consciência nesse processo. A hipótese é que “papel de nossa consciência na percepção se limitaria a ligar pelo fio contínuo da memória uma série ininterrupta de visões instantâneas, que fariam parte antes das coisas do que nós”(BERGSON, 1990, p.48). Para Bergson, a consciência teria ações de proporção semelhante na relação com o passado e com o futuro. E a forma como a memória age nesse processo situa presente e passado separados por uma linha tênue. A tese bergsoniana argumenta:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo momento completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida e, como esta não cessa de crescer, acabará por receber

e submergir a outra (BERGSON, 1990, p.49)

O que diferenciaria passado e presente seria a atividade motora. Bergson afirma que o passado é senão ideia e que o presente é sensório-motor. E o nosso acesso às lembranças só se faz possível quando ela se correlacionada com a percepção presente. Na memória, passado e presente imbricam-se. Como pontua Bergson:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também numa intuição única, momentos de múltipla duração, e assim, por dupla operação, faz com que de fato percebemos a matéria em nós, enquanto de direito e percebemos nela (BERGSON, 1990, p.55).

A configuração da memória proposta por Bergson coloca o gesto de rememorar como um fluxo não explicado pelo tempo cronológico concebido pelo senso comum. Tal tese pode nos auxiliar a levantar hipóteses sobre a forma como se organizam as imagens em *Já visto, jamais visto*. Em uma das sequências finais do filme, Tonacci monta fragmentos de acontecimentos que, a princípio, parecem ter pouca correspondência entre si. Há imagens que parecem remeter ao período ditatorial no Brasil, marcado pela truculência e opressão militar. A montagem as aglutina com cenas de perseguição e tiroteio de *Bang Bang*, como demonstra a figura 3. É curiosa a associação que Tonacci passa a construir entre as imagens de ficção e outras que apresentam caráter documental. Distanciados no tempo, a ação da memória age e associa-se as imagens afetada pelo presente de edição do filme.

Figura 3: *frames de Já visto, jamais visto*



Fonte: *Já visto, jamais visto* (Andrea Tonacci)

O passado sobreviveria por mecanismos motores e lembranças independentes. O corpo ocuparia o centro desse processo e “seria um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro”(BERGSON, 1990, p.60). Haveria duas memórias para Bergson que influiriam no processo de reconhecimento. A primeira estaria ligada à ordem dos acontecimentos e armazenaria o vivido com precisão de detalhes a fim de preservar o passado. A segunda repete a lembrança do que foi experienciado, prolongando-o até o presente. A primeira seria a lembrança espontânea; a segunda, apreendida. Para Bergson, a primeira memória seria a verdadeira e a segunda, ativa e motora, tenderia a inibir a primeira. Considerando ambas, remontar o passado seria uma ação sempre em risco: “o passado que remontamos

deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para adiante nos leva a agir e a viver” (BERGSON, 1990, P.64).

A divisão de duas memórias realizada por Bergson não é uma cisão proposta apenas pelo filósofo. Walter Benjamin (1989), em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, caracteriza a memória de duas formas: a voluntária e a involuntária. A primeira seria uma memória informativa, facilmente reconhecida pelo intelecto. A segunda constituiria a lembrança espaço-temporal de forma mais afetiva, sendo acessada pelos sentidos e sem demarcações temporais precisas. Em uma aproximação livre com as teses de Bergson, a memória involuntária aproximar-se-ia da memória espontânea. É possível dizermos que, no caso de *Já visto, jamais visto*, há uma montagem que se guia - e que se esforça para revivê-la - pela memória involuntária. Se, como relata Mourão, no filme, as “memórias, sempre fragmentadas, parcialmente esquecidas, deslizam por diferentes corpos e lugares sem encontrar fixação. Acompanhamo-las como a um fluxo de pensamento em um estado de vigília”(MOURÃO, 2012, p. 104), não é a memória voluntária que as guia. É antes um estado afetivo que olha e revive o passado pelas imagens associadas pela forma que afetam não racionalmente quem as vê. O que nos guia no confronto com essas imagens não é algo que acessamos pelo conhecimento e lógica. É uma abertura aos próprios sentidos, estimulados pelo convite das imagens, que nos conduz ao contato com a memória.

Cristais do vivido, a imagem do tempo: aproximações com as teses de Gilles Deleuze

O filósofo Gilles Deleuze escreveu duas obras em que há, dentre outros temas, uma revisão e reflexão acerca das teses de Bergson. *A Imagem-movimento* e *A Imagem-tempo* tornaram-se obras clássicas do estudo do cinema e importantes na análise da passagem do cinema clássico para o cinema moderno. No primeiro livro, Deleuze elabora categorias para a imagem fílmica a partir das teses de Bergson. Há uma distinção do cinema das outras artes, na medida em que ele faz “do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna o mundo”(DELEUZE, 1983, p. 69). A partir disso, Deleuze afirma que, no cinema, a imagem se equivale ao movimento. Retomando os conceitos de Bergson, Deleuze afirma que ação é “é a reação retardada do centro de indeterminação”(DELEUZE, 1983, p.77) e afecção como “o que ocupa o intervalo, aquilo que o ocupa sem o preencher nem cumular”(DELEUZE, 1983, p.78). De forma particular, o cinema experimental seria aquele que tentaria alcançar a percepção pura e manteria “um estado gasoso da percepção”(DELEUZE, 1983, p.100).

Em sua análise, Deleuze estabelece categorias que possibilitariam compreender os planos no cinema americano clássico. A imagem-percepção seria aquela associada ao plano geral; a imagem-afecção ao primeiro plano ou close e a imagem ação ao plano médio. Deleuze distingue, também, dois tipos de movimento: o movimento extensivo e o intensivo. O primeiro se configuraria por elementos moventes em determinada imagem e facilmente identificado, por exemplo, em uma cena de

perseguição. O segundo se relacionaria a mudança interna, quase espiritual, nos que estão na imagem e é identificado no primeiro plano.

Ao pensarmos a estrutura de *Já visto, jamais visto*, é curioso como essas categorias de Deleuze nos auxiliam a entender o movimento. Na primeira parte da obra, a presença das imagens do inacabado *Paixões*, em que Daniel, filho de Tonacci, é protagonista de uma espécie de aventura misteriosa, os conceitos de Deleuze reverberam. No primeiro *frame* da figura 4, por exemplo, uma imagem-percepção, em plano geral, mostra o garoto em seu quarto, interagindo com um objeto. No segundo plano, em uma imagem-ação, observamos o garoto dando corda nessa espécie de relógio e, no terceiro, a imagem-afecção revela o rosto de um menino adormecido.

Figura 4: Frames de *Já visto, jamais visto*



Fonte: *Já visto, jamais visto* (Andrea Tonacci)

Os conceitos apresentados por Deleuze em *A Imagem-movimento* parecem auxiliar a nossa análise apenas na primeira parte de *Já visto, jamais visto*. Na segunda parte do filme, o experimentalismo das imagens torna imprópria a aplicação das categorias deleuzianas para o movimento. No entanto, é possível que recorramos às discussões presentes em *A imagem-tempo*. Característica do cinema moderno, a imagem-tempo seria, como sintetiza Rancière, marcada pela aparição “de situações óticas e sonoras puras que não se transformariam mais em ações”(RANCIÈRE, 2016, p.114). Para Deleuze, essas imagens “põem os sentidos liberados em relação direta com o tema, com o pensamento”(DELEUZE, 2013, p. 28) e tornam sensíveis o tempo e o pensamento. São imagens “de uma profunda intuição vital”(DELEUZE, 2013, p.33). Segundo o filósofo, a imagem-tempo estabeleceria com o passado uma relação distinta daquelas das imagens-lembranças explícitas:

A imagem ótica e sonora está separada de seu prolongamento motor, mas já não compensa essa perda entrando em relação com imagens-lembranças ou imagens-sonhos explícitas. Se tentamos, por nossa conta, definir esse estado de sonho implicado, diremos que a imagem ótica e sonora se prolonga então em *movimento de mundo*. Há decerto retorno ao movimento (daí que continue sendo insuficiente). Porém, não é mais a personagem que reage à situação ótica e sonoro, é um movimento e mundo que supre o movimento falho da personagem (DELEUZE, 2013, p.76).

O mundo tomado com imagem e que, de alguma forma, expressa questões do personagem é algo recorrente no cinema experimental. Podemos pensar a imagem-tempo munindo-nos de sequências de *Já visto, jamais visto* em que é predominante a fusão e a experimentação de imagens. Na sequência representada pelos *frames* da figura 5, por exemplo, é improvável compreender os peixes que

são colocados quase como um filtro na paisagem na visão da casa por meio de conceitos do cinema clássico. Essa é uma sequência posterior àquela em que Tonacci se identifica, falando o próprio nome. Ao assisti-la, é apenas a variação das cores e o movimento não realista desses peixes que permitem qualquer entendimento sobre o que se passa. Podemos levantar hipóteses, elaborar ideias que aquela casa poderia ser um ambiente que Tonacci associava ao mar ou rio, pensar que, figuradamente, ele se associa a um cardume, a um grupo, agora que assumiu o nome. Nenhuma dessas questões, porém, encontra resposta. A natureza e o mundo dessas imagens só existem como imagem.

Figura 5: *Frames de Já visto, jamais visto*



Fonte: *Já visto, jamais visto* (Andrea Tonacci).

Algo similar acontece quando analisamos outra categoria deleuziana: a imagem-cristal. Ao conceituá-la, Deleuze reflete sobre a possibilidade de uma imagem em que há um insucesso do reconhecimento atento e as relações sensoriais motores não conseguem associar-se às imagens-lembranças. Dessa forma, nossa relação com as imagens passa a ser guiada antes por sonhos e devaneios imprecisos, em que a imagem enfraquece a correspondência atual com a percepção e a apresentar relações virtuais. A imagem ótica e sonora pura passa a ter referência em seu próprio objeto, não estabelecendo, como nas imagens-lembranças, atualizações a partir da consciência. Assim, forma-se uma imagem que possui um aspecto atual - a imagem do objeto - e virtual, que se estabelece pela correlação incompleta com a imagem-lembrança. Deleuze afirma:

Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual. É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de capturar (DELEUZE, 2013, p.88).

A tese deleuziana defende que a imagem cristal apresenta duas faces inconfundíveis e discerníveis, embora essas facetas possam ter o estado virtual ou atual alterado, aplicando em um caráter de formação infinita e nunca terminada do cristal. A imagem cristalizada apresenta uma relação particular com o tempo. Nesta imagem, há a conclusão que o passado não se constitui depois do presente vivido, mas que o tempo é construído por uma relação de presente e passado em que ambos são cambiáveis e se alteraram a cada momento é materializada. Na imagem-cristal “é preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, uma fazendo passar todo o presente, e outro conservando todo passado”(DELEUZE, 2013, p.102).

É possível ancorar-nos no conceito de imagem-cristal para entender algumas operações do

tempo em sequências de *Já visto, jamais visto*. No caso da sequência a qual os *frames* da figura 6 pertencem, o percurso da sombra de alguém que filma sem que tenhamos referência do corpo que produz a sombra, conjugado com os reflexos na porta de vidro da varanda, produz imagens virtuais. Nada conjuga à consciência a imagem da sombra que apenas existe como imagem ótica e se projeta sobre a imagem atual de um rapaz que toca cavaquinho. Algo semelhante se opera no visionamento de uma cidade cuja apreensão possível de sua materialidade é apenas pelo reflexo da paisagem. No momento em que a sombra e o corpo do jovem se encontram, é quando há maior cristalização. A imagem-virtual da sombra e a imagem atual do corpo provocam na percepção do presente algo de um passado que não se soluciona, em uma sombra que tentamos descobrir a origem, mas não conseguimos.

Figura 6: *frames* de *Já visto, jamais visto*



Fonte: *Já visto, jamais visto* (Andrea Tonacci).

A montagem de si: olhar e experimentação em *Já visto, jamais visto*

Em sua análise acerca das teorias de Deleuze, Rancière demarca a mudança da relação dos sentidos com a imagem. Segundo o filósofo,

Deleuze subverte a velha fábula do cego e do paralítico: o olhar do cineasta deve tornar-se tátil, deve identificar-se com um olhar de cego, que tateia para coordenar os elementos do mundo visível. E, ao contrário, a mão que coordena deve ser a mão e paralítico. Ela deve ser tomada pela paralisia do olhar que só poder tocar as coisas a distância, nunca podendo pegá-las” (RANCIÈRE, 2013, p.124)

A análise de Rancière e o entendimento deleuziano que o ato de olhar encontra correspondências e sentidos que não se restringem ao visível pode ser aproximada com a argumentação de Georges Didi-Huberman (2014) em *O que vemos, o que nos olha*. O autor afirma que o “que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI- HUBERMAN, 2014, p.29). Aquilo que afeta quem vê, bem como o caráter sensório motor da produção das imagens-lembranças, é construído apenas em relação.

Retomando a proposta de *Já visto, jamais visto*, a construção de um filme sem narrativa, marcado pelo experimentalismo e pela coexistência de períodos distintos, propõe ao espectador um convite de não só observar aquelas imagens, mas de ser visto por elas. As imagens da infância de Daniel, os registros das viagens de Tonacci à Itália, os fragmentos de manchetes de jornais, os excertos de outros filmes de Tonacci são olhados pelo espectador que, muito provavelmente, não os verá como o diretor os enxergou. No entanto, aquelas imagens ainda despertarão em que as vê outros ensaios possíveis e formas de lidar com o tempo e, a cada vez que revisitadas e revistas, provocarão outras correspondências possíveis com a memória ali preservada.

A invenção - e o convite - do olhar oferecida pelas imagens de *Já visto, jamais visto* encontra na montagem do filme seu pilar. Para compreendê-la, podemos nos apoiar na discussão em “Remontar, remontagem do tempo”. Ao retomar o trabalho de Benjamin, Didi-Huberman recapitula que as ideias são antes configurações que conceitos, tendo significação apenas no determinado contexto em que estão inseridas. Em outras palavras, as ideias são compreendidas pelo seu “lugar afirmado em uma dada montagem”(DIDI-HUBERMAN, 2016, p.3). A teoria do autor contribui para pensarmos que o gesto de reconstruir e rememorar o passado é, em si, um gesto de montagem que reordena acontecimentos que se encontram desassociados no tempo histórico. Segundo o autor, “não há, portanto, ‘remontar’ histórico senão por meio da ‘remontagem’ de elementos previamente dissociados de seu lugar habitual”(DIDI-HUBERMAN, 2016, p.4). Para Didi-Huberman, ao pensarmos o tempo na montagem estaremos sempre em contato com anacronismos em um esforço de serem cronológicos. A natureza da montagem “talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas” (DIDI- HUBERMAN, 2016, p.6) e, dessa maneira, abala a ordem do tempo histórico.

Pensar a forma e modulação da montagem em *Já visto, jamais visto* estimula-nos a associá-lo ao filme experimental e, de alguma forma, ao ensaístico. Como argumenta Philippe- Alan Michaud em *Filme:por uma teoria expandida do cinema*, em um cinema caracterizado pela invenção e pela permeabilidade do olhar, o filme é “em primeiro lugar, uma conversão na maneira de pensar e produzir as imagens, não mais efetuada a partir da fixidez e da imobilidade, mas a partir do movimento pluralidade”(MICHAUD, 2014, p.63). No caso de *Já visto, jamais visto*, há uma reinvenção de qualquer cinema que se propõe a ser autobiográfico ou rememoração; a história e o passado de Tonacci estão ali, porém, não obedecem a qualquer compromisso rígido de reproduzir a trajetória vivida.

Se pensarmos a montagem no filme, é possível encontrar sequências em que o filme se aproxima e, ao mesmo tempo, distancia-se do filme ensaístico. Segundo Timothy Corrigan, “o ensaístico executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública” (CORRIGAN,2015,p.10). Quando analisamos as imagens de algumas sequências finais de *Já visto, jamais visto*, exemplificada pela figura 7, há uma montagem de fragmentos de registros de elementos político e sociais da época em que Tonacci se inseria. O gesto de, praticamente, decupar e investigar a natureza desses anúncios, em uma observação que pode ser compreendida como quem

os percebia simbolicamente fundamentais no entendimento da opressão política em curso, encontra similaridade com uma tradição do filme- ensaio. Chris Marker e Harun Farocki, dentre outros, operaram estudos semelhantes com a imagem, aproximando-se e distanciando-se do que era visto como quem detalhasse e esmiuçasse perspectivas não usuais ao olho comum.

Figura 8: frames de *Já visto, jamais visto*



Fonte: *Já visto, jamais visto* (Andrea Tonacci)

É curioso, porém que, ao contrário de Marker e Farocki, Tonacci não se valha da narração para acompanhar as imagens. O não entendimento e a opacidade dessas imagens também se sustenta nesse lugar em que, ao priorizar antes a observação e o contato com o que é mostrado, Tonacci não coloca a própria subjetividade acessada pelo espectador como uma espécie de guia. Na opinião de Mourão, “uma narração possivelmente enraizaria as imagens na experiência de uma subjetividade; ela as tornaria familiares a uma voz e a um pronome pessoal”(MOURÃO, 2012, p.102). Embora Tonacci parta de um desejo de resgatar partes de sua memória e vida, não é pretensão dele construir um autorretrato do que se passou. Como quem encara um espelho opaco, a imagem que Tonacci observa de si - e dar a ver ao outro - é antes um retrato nunca encerrado por se manter em contato com o mundo.

Conclusão

Ao longo deste trabalho, recorremos a algumas teorias da filosofia para nos munirmos de conceitos que nos auxiliassem entender como a passagem do tempo e a memória estão configurados em *Já visto, jamais visto*. Percebemos que é um filme em que Tonacci permite, por meios das imagens, a recuperação de uma memória que é antes um fluxo perene e inacabado que uma pretensão de reconstruir, pelo cinema, o passado. Se, como nos apresenta Bergson, o presente e o passado são unidades cuja influência uma na outra é um fluxo nunca encerrado e em constante mudança, as imagens e a montagem de Tonacci são uma possibilidade de compreendermos as relações. O que já foi visto é, a cada vez que é atravessado pelo tempo, jamais visto, em correspondência com a consciência que ora se cristaliza, ora flui em devir.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns temas em Baudelaire**. In: _____. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capita-

lismo. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.103-149

———. **A imagem de Proust.** In: _____. Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p.50-60

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker.** Campinas: Papirus, 2015.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1:** São Paulo: Brasiliense, 1983.

———. **A imagem-tempo: cinema 2.** Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DEVIRES - cinema e humanidades. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) –v.9 n.2(2012).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontar, remontagem (do tempo).** Tradução Milene Miglano. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2016.

———. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção,** Rio de Janeiro: Livraria Cultura, 2000. 256p.

JÁ VISTO, jamais visto. Direção: Andrea Tonai. Montagem: Cristina Amaral. Produção: Extremart. 2013, cor/p&b, 54'.

MICHAUD, Phillipe-Alain. **Filme:por uma teoria expandida do cinema.** Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014,

MOURÃO, Patrícia. Do arquivo ao filme: sobre já visto jamais visto. In: **Devires – Cinema e Humanidades.** Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.9. n. 2. 2012.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968 – 1973) . A representação em seu limite-** São Paulo . Editora brasiliense:1987.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica.** Tradução Christian Pierre Kasper. São Paulo: Papirus, 2013.