

A metafísica da cinefilia: indústria, cinema e tempo

The metaphysics of cinephilia:
industry, cinema and time

Yves São Paulo

<https://orcid.org/0000-0002-4644-872X> – E-mail: yvessaopaulo@gmail.com

RESUMO

Inscrita em meio aos avanços tecnológicos da modernidade, a filosofia da duração de Henri Bergson pode auxiliar na observação de certos fenômenos que tomam conta da sociedade. Sua distinção metafísica entre Tempo e Duração serve como ponto de partida. Tempo é de natureza distinta de Duração, pertencendo ao campo do espaço. Erroneamente tomamos o espaço por tempo pela celeridade de agir. Bergson enxerga com naturalidade a tendência da imaginação em espacializar o tempo. Contudo, esta forma dada ao tempo auxilia a submissão do trabalhador. O modelo Taylorista de industrialização se serve da analítica do tempo espacial para delimitar os esforços dos operários nas fábricas, retirando da equação temporal a liberdade e inserindo o determinismo maquinário para o corpo humano. Sendo fruto da época, o cinema, nascido das fábricas, vem no auxílio pedagógico do modelo industrial de tempo espacializado para acostumar a percepção humana à aceleração, portanto pensando o movimento por meio de ações no espaço e não em seu sentimento de fluxo. Isto se dá especialmente pela abolição dos tempos mortos por meio da montagem privilegiando a ação espacial. Pensar em Duração e compreender o cinema enquanto fluxo poderia ser um caminho para se desfazer das amarras do espaço, num caminho rumo à liberdade. Como referência, tomaremos o livro *A metafísica da cinefilia: uma leitura bergsoniana do cinema*.

Palavras-chave: Tempo. Bergson. Cinema. Indústria. Taylorismo.

ABSTRACT

Inscribed amidst the technological advances of modernity, Henri Bergson's philosophy of duration can help in the observation of certain phenomena that take over society. His metaphysical distinction between Time and Duration serves as a starting point. Time is different in nature from Duration, belonging to the field of space. We mistakenly take space for time due to the speed of action. Bergson naturally sees the tendency of the imagination to spatialize time. However, this form given to time helps the worker's submission. The Taylorist model of industrialization uses the analysis of spatial time to delimit the efforts of workers in factories, removing freedom from the temporal equation and inserting machinic determinism for the human body. Being a fruit of the time, cinema, born from factories, comes with the pedagogical aims of the industrial model of spatialized time to accustom human perception to acceleration, therefore thinking about movement through actions in space and not in its feeling of flow. This is especially due to the abolition of dead times through editing, privileging spatial action. Thinking about Duration and understanding cinema as a flow could be a way to get rid of the bonds of space, on a path towards freedom. As a reference, we will take the book *The metaphysics of Cinephilia: a Bergsonian reading of cinema (A metafísica da cinefilia: uma leitura bergsoniana do cinema)*.

Keywords: Time. Bergson. Cinema. Industry. Taylorism.

1

Ao longo da década de 1890, enquanto Bergson apresentava suas primeiras pesquisas sobre a noção de duração, apareciam outros pensamentos vinculados à representação espacial do tempo que fomentavam um velho equívoco denunciado pelo filósofo. A objetivação do tempo ganha corpo nas práticas industriais e no cinematógrafo. Enquanto Frederick Taylor desenvolvia suas pesquisas acerca do tempo gasto pelos operários nas fábricas, os irmãos Lumière, também dentro de fábricas, montavam uma máquina para capturar a fugacidade dos gestos em movimento.

Apesar de não tecer comentários diretos sobre a modernidade tal qual outros pensadores ilustres como Walter Benjamin e Charles Baudelaire, a filosofia de Bergson serve como testemunho para os maus tratos da manutenção da objetivação do tempo. Por um lado, Bergson aponta para a naturalidade da inteligência em objetivar o fluxo da realidade. Por outro, o mesmo Bergson aponta para a capacidade humana em superar-se a si mesma. Portanto, quando a objetivação do tempo começa a se mostrar um entrave para a plenitude da liberdade, surge a busca por uma superação das amarras que condicionam o porvir à repetição determinística.

O presente artigo foca numa breve análise destes três estudos que tomaram seu ponto de partida no correr da década de 1890, sendo encorpados ao longo do século seguinte, são eles: a filosofia de Bergson, as técnicas tayloristas de eficiência na fábrica, e o cinema. Para tanto, nos basearemos numa pesquisa anterior lançada em livro recentemente, obra que dá título ao nosso artigo, *A metafísica da cinefilia* (2020). Como inspiração para os quatro capítulos da obra que abordam a questão dos processos de industrialização e seu auxílio ao nascimento do cinema, figura o livro de Mary Ann Doane, *The emergence of cinematic time* (2002), onde a autora recorda os procedimentos do século XIX de buscar uma representação do

tempo, não passando despercebida a obra de Bergson. Iniciaremos nossa incursão com uma rememoração do Taylorismo.

2

Ações de controle baseadas no caráter espacial/objetivo do tempo já haviam sido empregadas nas indústrias quando Taylor começa seus estudos dos gestuais dos operários. Uma destas ações anteriores de controle da temporalidade foi a instalação de máquinas aos portões das fábricas que perfuravam os cartões dos operários, marcando seus horários de entrada e saída. A partir do momento em que se foi adotado o rigor na entrada dos trabalhadores na fábrica, cabe estudar seus movimentos ao longo da linha de montagem, gerenciando milimetricamente o corpo do operário, excluindo os gestos ineficazes.

Para o estudo do gestual do operário entra em figuração o império do relógio. Cada vez mais presente na sociedade moderna, a espacialização do tempo ganhou novas dimensões no século XIX com a repartição do globo em zonas temporais, impondo aos quatro cantos do planeta os ditames do ritmo da modernidade. Cidades até então possuidoras de seu próprio horário oficial, passam a ser regidas pelo horário oficial de suas capitais (Doane, 2002, p. 5). Uma ação que facilita a comunicação e o comércio entre diferentes localidades do país e com o exterior, mas que interfere no cotidiano destes lugares, numa imposição de um ritmo até então alheio. "Tempo é dinheiro", no dizer popular. Quebra-se a particularidade do ritmo de vida local para impor o tempo do comércio e da produção internacionalizada.

Com o auxílio de um cronômetro, Frederick Taylor passou a estudar os movimentos dos operários nas fábricas, buscando melhorar o seu desempenho. Assemelha-se ao treinador de atleta de alto rendimento, mas desta vez fazendo dos operários um paralelo com as máquinas, retirando deles os resquícios de subjetividade e impondo o determinismo da repetição. A esta técnica Taylor chamava de "gerência científica", o que mais tarde ficou conhecido como Taylorismo. Em sua pesquisa, Taylor observava os operários desenvolvendo o mesmo gestual de diferentes maneiras até encontrar a mais eficiente (ou seja, mais ágil e sem perda na qualidade da produção).

Para que fossem empregados nas fábricas, os operários recebiam incentivos encorajando a adotar os gestos mais eficientes. Com o passar do tempo, estes gestos se tornaram rotineiros. O grande objetivo destas pesquisas foi o de eliminar o tempo improdutivo da linha de montagem (Doane, 2002, p. 5-6). Contra o sistema Taylorista vieram as críticas de mecanização do corpo humano e de alienação do trabalhador. Ainda que Bergson não tenha se dirigido a esta problemática no corpo de sua obra, podemos nos basear em sua filosofia para traçar críticas à mecanização do operário. Neste sentido de uma filosofia da duração, a crítica à mecanização do trabalhador vem unida ao óbvio estatuto da confusão primordial entre as naturezas de tempo e espaço, fundando ainda mais profundamente na retirada de liberdade dos operários.

Por um lado, a filosofia de Bergson aponta para o caráter natural da espacialização do tempo, tal como nos é ensinado em *A evolução criadora* (2005), uma vez que a espacialização do tempo dita a tomada de ações em meio à matéria. Não conseguiríamos agir caso tomássemos o mundo como em constante transformação. Afinal, o termo de minha ação poderia não continuar lá, então qual o objetivo a ser alcançado? A projeção de um termo à ação é uma representação objetiva de um mundo compreendido de forma espacial/estática (São Paulo, 2020, p. 45). Por outro lado, este mesmo caráter que a inteligência carrega em governar as ações aponta para a liberdade da consciência e a eventual possibilidade de experimentar a duração. Por

exemplo, é por meio da técnica que o artista alcança a duração; o mesmo vale para o filósofo, que também por meio da técnica (linguagem) pode alcançar a duração. O que não pode ser dito quando o porvir está encerrado numa lógica determinística de repetição do gestual.

Taylor, então, surge como uma espécie de Zenão moderno, transformando o movimento num espaço idealizado para atender aos objetivos de suas aporias. Impondo aos operários das fábricas um gestual que elimine as vicissitudes da duração, estabelecendo que o movimento pode e será igualmente repetido durante o turno de trabalho para atender às demandas de produção. Tal como Zenão excluía de Aquiles a sua mais inerente qualidade de ser Aquiles e se movimentar a passos de Aquiles e não a passos de Tartaruga, a gerência Taylorista exclui do operário a sua qualidade inerente para transformá-lo numa entidade mecanizada suscetível de ser codificada e calculada, baseada num princípio externo à sua liberdade.

3

À semelhança das aporias de Zenão, surge na mesma década de 1890 o cinematógrafo. Primeiro como um espetáculo individual pelas mãos de Thomas Edison (Cinetoscópio), mais tarde ganhando popularidade mundial por meio do espetáculo público pelas mãos dos Lumière (Cinematógrafo), os irmãos franceses criadores de um aparelho capaz de projetar imagens em movimento numa tela para ser assistida por uma plateia. Famosa a leitura feita por Bergson do mecanismo cinematográfico em *A evolução criadora* (2005, p. 329-331), comparando-o ao processo intelectual de síntese da duração. Este mesmo princípio moveu a formulação de Taylor, assim como as aporias de Zenão, séculos antes. Em *A metafísica da cinefilia*, analisamos a analogia traçada por Bergson entre o cinematógrafo e o mecanismo do pensamento, inclusive retratando possíveis influências em Guyau como fonte para criação de analogia entre a mente e um aparelho da modernidade. Cabe, no presente artigo, permitir outros olhares à mesma analogia. Não focaremos no mecanismo cinematográfico em seu aspecto máquina, mas em seu aspecto espetáculo. Ou seja, não focaremos nos quadros em sequência numa película, tal qual fez Bergson, mas num paralelo a ser traçado no seio da construção do filme enquanto espetáculo. Para tanto, forneçamos um exemplo já presente na *Metafísica da cinefilia*.

Contrário à analogia descrita por Bergson, a experiência tida por um espectador assistindo a um filme é a da contingência do movimento da realidade. Podemos recordar alguns filmes de atrações, como são conhecidos os filmes de 50 segundos dos Lumière, em que são capturados eventos pontuais, como a chegada do trem à estação ou a saída dos operários da fábrica. Dentro destes filmes é possível notarmos a contingência do presente desenrolando perante os olhos dos espectadores por meio do movimento inesperado, do movimento irregular, do que acontece sem estar de acordo com uma lei. Numa das versões do filme sobre a saída dos operários da fábrica – existem ao menos três delas – vemos um cachorro que entra e sai de quadro, correndo atrás diversos operários, brincando com eles. Talvez mais marcante seja ainda outro filme dos Lumière, registrando a tentativa de um grupo de sair do porto em um barco a remo em meio a fortes ondas, encontrando sua vontade contrariada pela contingência de cada nova onda que os atira de volta à costa.

Os filmes documentais realizados pelos Lumière na segunda metade da década de 1890 possuíam esta qualidade de registrar os eventos enquanto houvesse filme para ser rolado dentro da câmera. Com o passar do aperfeiçoamento das técnicas de gravação, os operadores de câmera aprenderam que determinados enquadramentos permitiam acompanhar todo o desvelar de um evento num rolo de filme. É o que acontece com o caso da tentativa de saída do

porto pelos barqueiros, ainda que sua subida no barco não seja captada em filme, fica registrada apenas a frustração resignada em reconhecer a vitória da natureza contra os esforços dos homens usando a força braçal dos remos contra as fortes ondas do mar.

Nesse meio tempo em que os Lumière aperfeiçoavam seus filmes documentais e eventualmente se arriscavam em tomadas ficcionais (como o famoso filme do jardineiro molhado) – que abraçavam a influência do movimento impressionista na pintura para aprender como compor os enquadramentos e na escolha de temas para seus filmes – surgia na mesma França dos anos 1890 os esforços de George Méliès adicionando trucagens para contar histórias fantásticas com o cinematógrafo. Descobrindo a técnica de interromper o filme dentro da câmera permite a subtração de elementos registrados dentro do quadro, Méliès passou a fazer inúmeras peças contando com a possibilidade de fazer suas personagens desaparecerem como que num “passe de mágica”, por meio do ilusionismo do dispositivo. A trucagem descoberta por Méliès lançou o cinema num novo patamar de desvelamento do fluxo filmico. Por meio do recito ficcional, Méliès cria uma espécie de novo cosmos no interior de sua obra em que o espectador é convidado a habitar por uma sessão. Seus demônios e seus fantasmas aparecem e desaparecem num piscar de olhos lançados numa contingência todo própria, plenos de vida. Mas logo essa trucagem que Méliès utilizava para criar mágica foi utilizada com outros fins.

Num filme dos estúdios de Thomas Edison (agora já abraçando o espetáculo público), vemos ser documentada a sentença de morte de um elefante que será eletrocutado. Os dispositivos que lançarão a carga elétrica são presos às patas do paquiderme. Num lance de economia discursiva, um corte é feito. O tempo morto que até então seria praxe nos filmes de atrações dos Lumière é cortado em prol dos elementos mais significativos para criação de recito documental. Não é criado um novo universo ficcional como acontecia com os filmes de Méliès, permanece sendo o mesmo cosmos em que habitamos, mas agora o discurso cinematográfico volta-se para a criação de significado (São Paulo, 2020, p. 75). O princípio pode ser visto como semelhante àquele de Taylor, o recorte das inutilidades visando a maior eficiência do discurso, aproximando o espectador de sua disposição natural de saltar o fluxo ordinário dos eventos pela busca do seu termo. Pouco importa ao espectador os pormenores da eletrocussão do elefante, levando à economia de informações do narrador.

4

Os pensadores da teoria de cinema ao longo das três primeiras décadas do século passado com frequência remeteram a uma analogia comum de comparar as disposições narrativas da técnica cinematográfica com dispositivos mentais. A esta analogia o filósofo estadunidense Noel Carroll chamou de analogia mente/filme (1996, p. 293). Em aspecto embrionário pode ser notado no parágrafo em que Bergson faz a comparação entre o mecanismo cinematográfico e o intelecto. Os autores posteriores a Bergson que se valeram desta analogia, se voltaram para o caráter estilístico do espetáculo filmico, notando como o filme trabalha como uma espécie de extensão do intelecto humano, fornecendo à percepção o que antes somente podia ser experimentado internamente. Eis a proposta, por exemplo, de Hugo Munsterberg ao escrever *The photoplay*, em 1916.

Faço essa digressão para demonstrar uma característica do espetáculo filmico, a de fornecer ao intelecto humano uma identificação de seus próprios procedimentos de interpretação do mundo ao redor. Um deles é o chamado por Bergson de *mecanismo cinematográfico do pensamento*. O intelecto tende a ignorar os tempos mortos dos eventos em que participamos,

saltando para o termo da ação. Ainda em *A evolução criadora*, Bergson escreve que o intelecto ignora o esforço feito pelo corpo na projeção de uma ação por fazer, ou mesmo ao rememorar uma ação já feita. O importante para o intelecto é o termo da ação, assim realizando uma síntese da realidade em fluxo.

Esta síntese da realidade em fluxo também é realizada por meio da montagem no cinema. O tempo morto na ação do filme de Edison, entre o momento em que o elefante Topsy é trazido para o local onde será executado e sua execução, é excluído para que seja contado o que de mais significativo existe para a obra. O procedimento da montagem como um meio para criar uma temporalidade do filme separada da realidade dos eventos representados ganha maiores dimensões a partir de 1900. O cinema vem aliado a um projeto de modernidade já presente nas proposições de Taylor, criando um novo ritmo para a vida na urbe e, por fim, dando maior vazão para a concepção analítica do tempo, criticada por Bergson.

Por um período muito curto no cinema, cerca de cinco anos, foi aceita a aleatoriedade dos eventos registrados e o acaso temporal. Este acaso é excluído em face da inscrição do planejado, em face de uma determinação do que venha a acontecer. No cinema de atrações, os eventos acontecem dentro de uma margem de cinquenta segundos que é o permitido pelo rolo de filme dentro da câmera. Com o desenvolvimento de trucagens para criação de discurso objetivo, o operador de câmera continua carregando o rolo de película de cinquenta segundos em seu aparelho, mas desta vez há a possibilidade de não fazer necessário todo o conteúdo do que foi filmado. Assim, recorta-se do filme a contingência dos eventos, ou restringe a um mínimo a sua presença.

Para o grande público, os tempos mortos tornam-se progressivamente menos aceitáveis. Como aponta o roteirista Jean-Claude Carrière, com o passar das décadas a montagem acelerou o ritmo dos filmes, fazendo com que os planos fossem sucedidos cada vez mais rápidos (2015, p. 85). Hoje, é possível encontrar o ritmo frenético de filmes com planos de 1 a 2 segundos, às vezes menos. A atenção do espectador atual encontra-se condicionada tal qual o operário da fábrica taylorista. Molda-se sua relação com o tempo para que trabalhe segundo o ritmo ditado pela modernidade. Contudo, cria-se uma barreira com sua própria contingência interna.

5

Apesar da temporalidade mencionada em termos analíticos, pensando o tempo objetivamente como o ditado pelo relógio, por trás disso tudo há um ser humano que experimenta o desenrolar dos eventos em duração. Este é um dos pontos a se pensar a alienação do trabalhador na fábrica por meio da filosofia da duração de Bergson, uma vez que este trabalhador é privado de sua capacidade criadora no labor da linha de montagem para ter acesso a uma permanência determinística a-criativa. O maquinário com o qual trabalha exige sua completa concentração numa repetição determinística para que não se acidente durante a operação. Alienia o trabalhador de sua própria realidade em duração para conservação de sua integridade física.

No caso do cinema, a transformação do ritmo não vem unida a uma exigência para a conservação da integridade física, surgindo num aspecto com algo de pedagógico para adaptar o espectador a um novo ritmo de vida. Para isto, o cinema trabalha com uma faceta da inteligência bem conhecida das pessoas, o já mencionado mecanismo cinematográfico do pensamento e sua sintetização da realidade em posicionamentos num espaço imaginado. A analítica dos eventos filmados aparece na narrativa por meio do ágil corte criador de sentidos

para o filme. Independente da duração dos eventos, o filme cria um ritmo próprio que se impõe ao espectador.

O cinema enquanto documento histórico se apresenta como testemunho da transformação da aceitação do ritmo temporal ao longo das décadas. O filme de atrações dos Lumière englobava um evento sem cortes. O documentário da virada do século e os filmes de Méliès realizavam o corte por meio da parada do rolo de película dentro da câmera, ainda guardando algo da relação com o evento que os filmes de atrações possuíam. Os filmes de ficção passam a se complexificar, com tramas mais elaboradas e tempo de projeção mais longo. Nestes filmes, como no caso dos primeiros filmes de Griffith, ou nos filmes de Feuillade, a montagem se fazia presente, mas aos atores era dada maior liberdade de movimento no cenário.

Imaginemos o seguinte: duas personagens conversam, uma destas personagens deixa o recinto enquanto a outra permanece. Aos filmes da era do Nickelodeon, entre 1908 e 1915, era permitido ao realizador manter um dos personagens reagindo à informação dada pela personagem que abandonou o cenário enquanto uma terceira personagem não adentra em quadro. Padrões de expressão narrativa foram desenvolvidos para que o tempo de espera pela entrada da outra personagem fosse abandonado, como pode ser testemunhado num filme como *Festim diabólico* (1948), de Hitchcock, quando a câmera aparenta não promover qualquer corte, mas se move pelo cenário pontuando os diferentes momentos da narrativa e ditando o ritmo da cena, de modo que em momento algum ao longo da 1h30min de projeção tenhamos um tempo morto. *Festim diabólico* ainda se encaixa no ritmo do cinema sonoro, quando entradas e saídas de personagens são preenchidas por suas falas, não permitindo que os eventos sejam deixados sem significação. O tempo da narrativa filmica torna-se próprio, condensado para carregar sentido, rechaçando a duração e a contingência.

6

Ao que cabe ao espectador, poder-se-ia dizer que ele está a trabalhar na criação de sentido dos eventos que são apresentados pelo filme. Ele, o espectador, permanece vivendo em sua duração, mas agora adiciona uma dose de significação do que é fornecido pela obra. O caso é que o ritmo do filme se inscreve no ritmo da duração do espectador, como Bergson já apontava no *Ensaio* com o caso da música. Quanto à criação de sentido, a narrativa clássica que abraçou o ritmo acelerado com o passar das décadas, (para mais uma vez abraçarmos a influência da escola de Frankfurt e chamar de narrativa desenvolvida no seio da indústria cultural), também trabalha de modo a ser objetiva e explícita quanto ao sentido dado à narrativa, para que seja universalmente compreendida, uma vez que esta obra será comercializada em todo globo.

Diferente da leitura catastrófica às vezes apresentada pelos pensadores de Frankfurt, nossa interpretação do cinema enxerga algum esforço de cineastas em abraçar o lado artístico e inverter padrões de narrativa, de modo que o filme seja capaz de fornecer não só a figura, como também a duração do evento. Alguns desses autores sofrem direta influência dos filmes de Hollywood, como é o caso de Yasujiro Ozu, sagaz em sua releitura dos padrões expressivos de modo a não abraçar a celeridade e a objetividade da criação de sentido, permitindo ao espectador a imersão numa duração em que o presente se encontre com o passado e abrir-se para o futuro, ao invés de sua pressa por saciar a busca por informações. Um cinema aberto para a liberdade e às contingências da duração.

Em *A Metafísica da Cinefilia*, este espectador voltado para um filme que abole os tempos mortos é chamado de “analítico”. O filme aparece para ele como um recorte da realidade, onde

os close-ups restringem os dados de interesse da narração. Mas há uma sobreposição feita pelo próprio espectador em sua ação com o filme – *com* o filme e não *sobre* o filme, há uma parceria criativa, sempre – onde além do recorte do evento fornecido pelo filme há também uma ação sua própria. A criação de sentido feita pelo espectador leva a criar representações mentais daquilo que é mostrado. O espectador cria para si um filme, recordando os dados que lhe parecem mais importantes além daqueles que são fornecidos pela obra. Esta é uma ação natural do humano em sua relação com o mundo, mas é também fomentada pelas técnicas desenvolvidas pelo cinema. Do fluxo do filme, o espectador analítico retira dados estáticos e objetivos que darão o sentido e farão a representação de um todo em fluxo (São Paulo, 2020, p. 97). Uma ação feita *com* o filme, lembrando Carrière, as imagens vêm cada vez mais rápidas na montagem, para que delas seja mantida um ritmo de modernidade e a crueza de uma objetividade.

Conclui-se, no mesmo *A Metafísica da Cinefilia*, que a análise é um método esculpido socialmente. Tal qual já afirmava Bergson, damos maior importância para nossa vida exterior, ou seja, social. Em sociedade colocamos como definitiva a estabilidade do sujeito, sua permanência de ser *um* por toda sua vida. A vida social cria símbolos que estabilizam o mutável, facilitando sua inserção numa sociedade homogênea (São Paulo, 2020, p. 91). A realização de real multiplicidade das pessoas seria de grande dificuldade para a manutenção das formas em que o social se apresenta. Logo, é necessário para que a fábrica abdique de seu operário a multiplicidade de suas ações para que se mantenha num mesmo recorte. Faz-se o mesmo do espectador de cinema para que sua imaginação seja moldada a buscar o que de mais premente em criar um significado objetivo esteja à mão. Daí a recorrente busca dos curiosos por perguntar: “o filme é sobre o quê?”, numa busca por objetificar num tema, num conceito simples a complexidade de uma obra que possui ela própria uma duração a ser experimentada.

Ao assistir a um filme, abraçamos a sua ilusão e sentimos o movimento de tudo que aparece nas imagens. Experimentamos o movimento das pessoas e coisas na tela como real, não como parte de uma ilusão. Não só o espectador aborda o filme desta forma, também o seu criador dirige seus atores de modo a que seus movimentos ganhem certo ritmo que marcará o fluxo do filme. O ritmo da vida captado pela câmera durante as filmagens, com a devida ação do diretor durante as sessões de montagem, impregna o seu resultado final que será experimentado por quem assiste. Este fluxo não se apresenta apenas nos motivos mais claramente móveis da imagem cinematográfica, estando também presente nos adereços, na escolha do que faz parte do enquadramento, porque tudo ali emanará a vida do filme (São Paulo, 2020, p. 127).

Por mais que o filme permaneça sendo o mesmo, sem mudar qualquer de suas características entre uma sessão e outra, o espectador não será mais o mesmo. A ação tida pelo espectador diferirá da anterior ao ver o mesmo filme, porque sua liberdade não é pautada como regra, a vivência não volta a ser experimentada tal qual o foi anteriormente. Aponta-se a similaridade entre os dois eventos pela cristalização do objeto com o qual se relaciona, o filme, mas ele demonstrará novas facetas que permaneceram encobertas quando da sessão anterior (São Paulo, 2020, p. 196-197).

Ainda que o corpo do espectador permaneça em quietude durante a sessão, isto é, fique sentado assistindo ao filme, sua ação será de ordem intelectual. Age não com o corpo, não extensivamente, mas numa criação memorial. Inscrevendo-se em seu corpo memorial, o filme tem o poder de permanecer vivo mesmo após a sessão. Esta é a força da inscrição do fluxo de duração da obra cinematográfica na memória de quem assiste. Há uma potência de permanecer ativo na memória do espectador impelindo-o a modificar sua realidade. No caso de um filme político, por exemplo, o espectador é levado à ação prática fora da sala de cinema, demonstrando o caráter criador da memória. Ganhando uma nova perspectiva a respeito da realidade em que vive, o

espectador de um filme político poderá ser impelido a transformar esta mesma realidade, nem que seja por aprender mais sobre o tema tratado (São Paulo, 2020, p. 206).

Portanto, apesar de haver uma clara tendência de certo cinema em abraçar o caráter modernizante do tempo, atuando como um moldador de percepções para que o espectador permaneça vivenciando a temporalidade que lhe é imposta numa sociedade produtivista, o cinema como arte fomenta o aspecto livre de seu espectador em ser também ele criador da obra de arte que está a assistir, lançado em sua contingência intelectual, abordando o filme de modo a criar uma obra que exista para ele, exclusivamente, em seu tecido memorial. O cinema como indústria pode fazer eco às tendências da modernidade que foram assinaladas pelo taylorismo de tentar mecanizar o corpo humano, criando regras para o porvir e distanciando sua capacidade de viver em liberdade. Descrita por Bergson como sendo aquilo que não pode ser dado como regra, a liberdade pode ser experimentada e fomentada ao ter um retorno ao imediatismo de uma relação com o fluxo duracional da vida, tal qual faz o cinema como arte. Este não se apresenta como uma sequência de objetividades, mas como a partilha de um fluxo a ser inscrito no tecido de vivência do espectador. Assistindo ao filme, lançamo-nos em direção a um porvir desconhecido.

Referências

- BERGSON, H. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARRIÈRE, J-C. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CARROLL, N. *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- DOANE, M. A. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency and the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- SÃO PAULO, Y. *A metafísica da cinefilia: uma leitura bergsoniana do cinema*. Porto Alegre: Editora Fi: 2020.

Sobre o autor

Yves São Paulo

Pós-Doutorando pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) com bolsa CAPES/Brasil. Mestre e Doutor em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Foi cofundador e editor da Revista Sísifo entre 2015 e 2022. Autor de *A metafísica da cinefilia*, publicado pela Editora Fi em 2020.

Recebido em: 27/03/2025
Aprovado em: 08/05/2025

Received in: 03/27/2025
Approved in: 05/08/2025