

# Contributos para a Compreensão das Imagens (da imagem fixa à imagem movimento) Enquanto Mediações entre os Indivíduos e a Realidade

**Abstract.** Inserido na Fenomenologia da imagem, no âmbito da representação cinematográfica, este estudo propõe reflectir sobre a importância das imagens enquanto mediações entre os indivíduos e a realidade. Através de um estudo prévio, que assenta no entendimento do processo de elaboração das imagens (mecanismos visuais e mecanismos cerebrais), pretende-se compreender a imaginação enquanto fenómeno responsável pela manipulação de imagens no cérebro, um processo experimental inerente ao processo criativo, à produção de imagens mentais que compõe a nossa imaginação, o que nos permite imaginar, representar e experimentar o mundo.

**Keywords:** Imagens Reais, Imagens Mentais, Imaginação, Dupla Realidade Imagem fixa, Imagem movimento, diegese.

## 1. Fisiologia da Visão

Para falar da imagem, é necessário falar da visão. Se a imagem é uma vista recriada, ou reproduzida, que se estende entre os nossos olhos e o mundo como aparência isolada dessa percepção, a visão, que está em constante actividade, sempre em movimento a captar coisas em círculo, define o nosso lugar no mundo que nos rodeia.

A imagem pode ser classificada como uma superfície única que tenta representar algo que se encontra no tempo e no espaço, duas dimensões que são transfiguradas numa forma de memorizar e orientar os indivíduos na realidade envolvente. Não será demais afirmar que a história da humanidade é feita através da explicação progressiva de imagens, um processo interpretativo que relaciona a objectividade e a imaginação. Desta forma, as imagens funcionam como mapas do mundo, são mediações entre os indivíduos e a realidade, ou seja, têm o propósito de representar o mundo interpondo-se entre ambos. Primeiro vemos as coisas, imaginamo-las depois, combinamos pela imaginação fragmentos do real apercebido.

O modo como vemos a realidade difere e altera-se conforme os indivíduos, é filtrada pelo olhar, absorvida pelo cérebro e representada pela consciência. O processo de desconstrução das imagens desdobra-se essencialmente em duas fases – a primeira, diz respeito aos mecanismos visuais ou percepção, a qual descreve a interacção entre o organismo e o ambiente (o referente: luz ou cor dos objectos); a segunda, diz respeito aos mecanismos cerebrais, no qual o cérebro funciona enquanto sistema criador (construtor de mapas, do *filme-no-cérebro*<sup>1</sup>, da memória autobiográfica), com a ajuda do pensamento, da consciência, da emoção e sentimento.

---

<sup>1</sup> «a sucessão de acontecimentos externos e internos que o cérebro vai registando» (Damásio).

As imagens chegam até aos nossos olhos através de excitações físicas, ondas electromagnéticas (luz ou cor da forma dos objectos), sob a forma de estímulos provenientes do campo de visão, que provoca «*a actividade das cascatas de duas séries de componentes biológicos (acronia em paralelo, constituída por globos oculares, retinas, nervos ópticos e configurações neuronais). A adequada axonia faz emergir a imagem objectiva, num processo natural de sensação...tal representação surge como sinal areal de resposta do conjunto de neurónios excitados pela entrada*», (Duarte-Ramos, 2003) [1]. Este é o início do processo cognitivo, que possibilita ao cérebro formular imagens objectivas que representam a realidade concreta. Contudo, o processo de elaboração das imagens só se concretiza com a ajuda do campo mental. É através da *interacção retroactiva da memória* ("a consciência que motiva o reconhecimento da imagem"), que a imagem objectiva que resulta da percepção (sinal areal/bidimensional) permite a representatividade da realidade concreta na mente. Este armazenamento da informação, chamado de teleonomia, possibilita objectivar a imaginação e reconhecer as imagens do mundo real. A primeira fase do processo corresponde à formulação de imagens objectivas, mas que mais tarde com a aplicação da mente a processos internos autónomos faculta a construção das imagens subjectivas, imagens que Bachelard [2] no seu livro "*A poética do Espaço*", denomina como imagens imaginadas. Estas, distinguem-se das anteriores (objectivas), pelo facto de não serem o resultado directo de uma excitação do exterior, «*não têm que corresponder a nenhum objecto da realidade concreta*» [2], surgem de processos que estão relacionados com a imaginação, quando a mente recupera a informação que está memorizada em «*neurónios previamente activados, de maneira associativa e descontínua, não subordinada a pré-definições*» [1]. Segundo Gilbert Durand [3], «*a consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo: uma directa, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito como na percepção ou na simples sensação. A outra indirecta quando, por esta ou aquela razão, a coisa não pode apresentar-se em "carne e osso" à sensibilidade, como por exemplo na recordação da nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, na compreensão da dança dos electrões em torno do núcleo atómico ou na representação de um além da morte. Em todos estes casos de consciência indirecta, o objecto ausente é re-presentado na consciência por uma imagem, no sentido lato do termo*».

É através da percepção das imagens, que não se limita ao campo visual, mas a toda a experiência sensorial e aos *parâmetros de design do organismo (operado pelo cérebro)*, que se determinam os processos de imaginação. É através de fluxos de imagens, processo a que chamamos mente ou pensamento, que «*as imagens mentais se tornam nossas devido à consciência*» (Damásio, 1999) [4].

## 2. Imagens Reais e Imagens Mentais

A palavra imagem, e segundo Damásio [4], é sinónimo de imagem mental. Ainda existem bastantes dúvidas relativamente à definição concreta de imagem mental, mas uma das hipóteses actuais é a de que a imagem não deve ser entendida como uma «*espécie de "fotografia" interior da realidade, mas uma representação "codificada" da realidade (mesmo que esses códigos não sejam os do verbal)*» (Aumont, 2005) [5]. Assim, as imagens mentais são idênticas aos objectos exteriores, são o limite da exterioridade, a aparência do real gravado numa parte do nosso cérebro, o material a partir do qual se alimentam os nossos pensamentos, o que nos permite com a ajuda da consciência cultivar a nossa existência através do reconhecimento e da nossa posição no mundo e em relação aos outros, construir uma memória dos acontecimentos, relacionar o passado com o presente e projectar o futuro,

criar, inventar e imaginar. Como Morin [6], refere no seu livro "O Cinema ou o Homem Imaginário", a «*imagem não passa de um duplo, dum reflexo, isto é, duma ausência...é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência*», funciona como intermediário entre o Homem e o mundo.

As imagens mentais são o que compõe a nossa imaginação, o que nos permite imaginar, representar situações imaginárias, e experimentar o mundo. É através do acto criativo, que resulta da nossa faculdade imaginativa, que manipulamos «*no espírito coisas ausentes, utilizando no seu lugar imagens, palavras ou outros símbolos*», (Bronowski, 1983) [7].

A palavra "imaginação" pode ser utilizada para nos referirmos à manipulação de imagens no cérebro, um processo experimental que tanto é utilizado em experiências com raciocínios lógicos como empíricos e fantasiosos, por outras palavras, o trabalho Humano nas artes e ciências. As imagens na formação das ideias, no desenvolvimento de um pensamento, «*são empregues como esquemas, sinais, símbolos, mas não actuam como elementos reais no acto propriamente dito da formação da ideia*», (Sartre, 2002) [8]. A mediação que se estabelece entre o mundo exterior e o mundo interior, entre o real e o imaginário supõe a utilização de símbolos, signos e alegorias. É na força dos símbolos<sup>2</sup>, das imagens e do imaginário que reside a base das representações humanas sobre o meio ambiente. A actividade imaginativa associa a experiência e criatividade em qualquer processo construtivo, não é possível "falar" sobre o mundo sem termos um conhecimento do mesmo, ou seja, uma memória que se transpõe entre o colectivo e o individual, entre heranças culturais e as acções individualizadas. As nossas acções derivam de uma força natural, de uma necessidade e vontade de agir e transformar o espaço que habitamos no sentido de o descobrir, compreender e controlar. Desde as pinturas rupestres que as representações visuais são usadas como uma tentativa de controlar o ambiente ausente, a origem da construção de uma memória universal que ao longo da evolução se foi figurando em diferentes formas de representar. A intencionalidade desta acção não nasceu de forma consciente, mas num impulso quotidiano, como um eco de uma experiência individual que nos caracteriza pela capacidade de comunicar, «*na invenção e criação o espírito está livre e exuberante*» [7].

Hoje, no campo das representações artísticas a origem das acções e intervenções conservam a sua intencionalidade – a consciência da acção vinculada à origem da criação artística – a necessidade que o ser humano tem em reflectir sobre o mundo. Os seres humanos caracterizam-se pela linguagem, pelo raciocínio, pela imaginação e pelas expressões na arte e ciência. A criatividade em si mesma exige a operacionalidade da consciência<sup>3</sup> e esta está sempre presente no nosso processo criativo, dado que é através dela que manipulamos as imagens, o que nos possibilita planear e regular a vida, tornando-se na capacidade de conhecer/sentir, aquilo que concebemos como desejos e anseios. As imagens existem dentro do indivíduo e a sua finalidade consiste na capacidade que temos em inventar novas situações e conhecer novas possibilidades para o futuro.

---

<sup>2</sup> «*Os símbolos fazem parte de qualquer representação humana, todas as artes e ciências e técnicas que dela derivam, encontram símbolos no seu caminho*», (Chevalier e Gheerbrant).

<sup>3</sup> A «*consciência é o que permite que o cérebro preste atenção às imagens de um objecto*» (Damásio). Mas a teoria da consciência não se resumir a isto, estabelece uma ligação entre a regulação da vida interior e a manipulação das imagens.

## 2. Imagem fixa e imagem movimento

O ponto de partida para se pensar o cinema pode ser entendido como fotografia em movimento. A imagem parada nega o movimento a mobilidade, é um corte temporal um fragmento da realidade. A fixidez de uma imagem implica um passado, um espaço que é percorrido até se converter num Todo-Imagem, num fragmento que representa o detalhe, a mimésis do visível, um elemento físico e opaco que contém em si simultaneamente passado e presente. A imagem parada é o divisível, é o que contraria o movimento, este, em vez de espaço percorrido é o acto de percorrer, é o presente. Enquanto que a imagem parada pressupõe um espaço percorrido, o que é divisível – cortes imóveis que *«pertencem todos a um só e mesmo espaço homogéneo, os movimentos, pressupõem uma duração concreta, uma mudança na duração do todo, são heterogéneos, irredutíveis entre si»*, (Deleuze, 2004) [9].

No início do seu desenvolvimento técnico, o cinema foi forçado a imitar a percepção natural devido às condições que faziam parte da sua produção e que estavam relacionadas com a fotografia instantânea, um mecanismo de arrasto das imagens, (o arrasto de Lumière), processados em função de instantes equidistantes que são escolhidos de maneira a causarem a impressão de continuidade<sup>4</sup>. Estes instantes que correspondem a pontos ou tempos "notáveis", são escolhidos em função de uma posição que estão incluídos num processo de movimento, *«é neste sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento em função do momento qualquer»*, [9]. Assim, podemos dizer que o cinema é um falso movimento que resulta de cortes imóveis que reconstituem o movimento. É na passagem dos instantes equidistantes para um suporte que se constitui o filme. Segundo Morin [6], a singularidade da criação filmica *«origina no facto de trazer uma conjugação de realidade do movimento e da aparência das formas levando ao "sentimento da vida"»*.

Mas, o movimento para além de exprimir a duração ou o todo, também corresponde ao que se passa entre os objectos ou partes. O todo, não é aqui visto como um sistema fechado, é aberto. Podemos entender o sistema aberto à luz das teorias de Bergson, o qual compara o ser vivo a um todo – ao todo do Universo, *«se o ser vivo é um todo, logo, assimilável ao todo do universo não é enquanto microcosmos, fechado como o todo é suposto sê-lo, é, pelo contrário, enquanto que é aberto sobre um mundo, e que o mundo, o universo, é ele mesmo abertos»*, [9]. O todo é definido pela relação – uma relação que implica objectos num espaço aberto, durável e infinito<sup>5</sup>. O movimento é ele próprio um corte móvel de duração, ou seja, o contrário de instante que é um corte imóvel do movimento – a imagem parada. Quando falamos de imagem parada referimo-nos à fotografia, por mais plana e imóvel que seja traz sempre consigo a impressão da realidade. Enquanto que a fotografia imobiliza um eterno instante, o movimento dá forma às coisas, acrescenta a dimensão tempo e é nele e

---

<sup>4</sup> Por exemplo os fotogramas que Muybridge realizou de um cavalo em movimento.

<sup>5</sup> Divide-se pelos objectos e estes reúnem-se no todo, entre ambos há mudanças provocadas pelo movimento que relaciona as partes através de uma *translação no espaço* – o movimento de um corpo operado no espaço em redor do centro do seu sistema, que implica uma variação e uma mudança do todo em relação às partes e que relaciona os objectos entre os quais se estabelecem ligações em função da duração de um todo que muda.

através dele que o tempo e os espaços são reais e deixam ter um carácter fantasmagórico, uma espécie de sombra imóvel que apenas aparenta ser real. As visões fragmentárias unem-se para formarem uma percepção global, por exemplo, a representação de uma paisagem ou de um rosto podem ser analisadas ou vislumbradas num processo contínuo, numa operação de descoberta que vai do fragmento até ao todo – uma descrição espaço-temporal<sup>6</sup>.

A fotografia não se distingue de forma imediata do seu referente, gera representações de objectos ou indivíduos com características da realidade, é um fragmento do tempo e do olhar, é o particular, o contingente. A fotografia permite o que só um registo uma imagem fixa permite ver – o instante, o detalhe, o pormenor. É a isto que Pedro Miguel Frade [11] refere de «*espanto*», perante a irreversibilidade do tempo o dispositivo fotográfico congela um momento, guarda aspectos passados que se desvanecessem sem que tivéssemos podido vê-los. «*O fascínio da fotografia reside, a meu ver na capacidade de fixar o transitório, no acto mágico de "converter o sujeito em objecto*», (Barthes, 2001) [12]. O filme deixa de ser uma fotografia animada para se dividir numa afinidade de fotografias animadas heterogéneas, aquilo a poderemos chamar de planos. O plano deixa de ser uma categoria espacial, para dar lugar a uma categoria temporal, o que implica alterações no conceito de corte (instante) – passa a ser móvel em vez de imóvel. Na evolução do cinema a conquista da sua essência faz-se pela montagem, a câmara deixa de funcionar só com uma tomada de vista, um plano fixo, espacial e formalmente imóvel, para funcionar de uma forma móvel, havendo uma emancipação da imagem captada em relação à projecção. A diferenciação de planos elimina o tempo cronológico, o tempo real dá lugar a uma cronologia compartimentada, «*estabelece uma concordância e um *raccord* entre fragmentos temporais segundo um ritmo particular que vem a ser, não o da acção, mas o das imagens da acção*» [6].

O plano no cinema não corresponde a uma reprodução da realidade, mas a um fragmento da realidade que é transformado em signo e concebido como uma unidade mínima de significado na definição global da cena. É na montagem que os planos são unidos e ordenados num contínuo, num sentido orientado por uma narrativa que surge de um argumento e que resulta num tempo fluido, na unidade fílmica, no todo ou Ideia. A montagem, e como Deleuze refere «*é essa operação que se apoia nas imagens-movimento para lhes soltar o todo, a Ideia, isto é, a imagem do tempo*»<sup>7</sup>. Assim, podemos afirmar que o movimento é a alma do cinema, o filme desenvolve-se, dura, as coisas em movimento criam o espaço e sobretudo criam-se no espaço. O cinema não é feito de imagens às quais se junta o movimento, é imediatamente uma imagem movimento, é um corte móvel associado a um movimento abstracto. A mobilidade das câmaras criam sucessivos planos, visões parciais de um mesmo interesse, realizam um duplo processo perceptivo: «*vai do fragmentário à totalidade, da multiplicidade do objecto à unicidade do objecto*» [6].

O movimento, e nas palavras de Deleuze [9], aponta sempre para uma mudança, por um lado operada na relação entre os objectos ou as partes, por outro, o que exprime a

---

<sup>6</sup> Num plano fixo ou imagem parada este processo das partes para o todo também pode ser feito mas a leitura restringe-se a um momento e a um espaço.

<sup>7</sup> Associada à possibilidade de se juntar vários fragmentos temporais, a elasticidade do tempo é descrita na aceleração e desaceleração ou retardamento do mesmo, por exemplo 10 segundos representados em 125 segundos.

duração e o todo. Mais do que numa forma inteligível, o movimento deve ser feito de uma forma sensível, organizando o campo perceptivo em função de uma consciência intencional. Podemos considerar a imagem-movimento como a matéria do filme. Mas, para além do movimento, Deleuze [13] também define como questão central do cinema, o tempo. Se a imagem-movimento varia, descreve acções e reacções, constituindo a matéria do cinema, a imagem-tempo acrescenta-lhe memória<sup>8</sup>. Tempo e memória são condicionais, definem-se pela sua relação apontando para o passado, para os vestígios, para a matéria na qual se imprime o tempo. O cinema pode ser entendido como uma arte do tempo, que constrói e percorre espaços – usa a observação directa mediante uma transformação que se processa através da sua metamorfose – dilatação, compressão e reversibilidade. Um processo muito semelhante ao do pensamento, no qual as imagens responsáveis pela formação das ideias são empregues no sentido de representar o objecto ausente ou o imaginado, recorrendo a esquemas, sinais e símbolos, provocando uma sensação real, produzida como se o objecto referente estivesse presente. Como diz Sartre [8], toda a realidade possui ao mesmo tempo dois aspectos – «*dispõe o corpo para a acção e deposita-se no espírito como recordação inactuante*». Uma recordação que se forma num regresso ao passado, numa retroacção cuja causa e efeito só é possível com a ajuda da consciência, o que nos permite conhecer e manipular o fluxo de imagens. Assim, o cinema tem a capacidade de nos aproximar do mundo, fornecendo-nos orientações para o mundo interior e exterior e abrindo espaço para a criação individual. O filme resulta simultaneamente numa invenção e criação do seu autor e espectador, num lugar de criação poética onde «*o corpo e cérebro humano pela forma como articula e desarticula pessoalmente as imagens que lhe são propiciadas*», (Ferreira, 2004) [14]. O cinema, segundo Viktor Sklovski<sup>9</sup>, desde as suas origens que se tornou inventário universal das criações e das aspirações do ser humano. «*Se é certo que o homem teme ou ambiciona aquilo que vê, então o olhar fascinado pelo cinema, convertido à hipótese de total visibilidade de mundos exterior e interior, abre novos horizontes aos limites do seu desejo*», (Geda, 1998) [15].

Deleuze ensina-nos que o cinema é o espaço por excelência para a análise das complexas relações entre o passado e presente, memória e acontecimentos. Segundo o autor, a câmara funda uma consciência que se define não pelos movimentos que é capaz de fazer mas pelas relações mentais as quais é capaz de provocar no espectador. Na sala escura, na experiência individual estabelecem-se oscilações constantes entre o onirismo fílmico e o fílmico concreto, tornando o espaço territorial em território de um tempo imaginário, numa experimentação afectiva vivenciada na primeira pessoa. Bergman, ao afirmar que a sequência de imagens actua directamente nos nossos sentidos, leva-nos a compreender que o instrumento linguístico no qual se funda o fílmico possui uma natureza imune ao racional e reforça o estatuto onírico do cinema. A paisagem cinematográfica que se revela numa faixa de luz no contexto da sala escura desperta em nós um *sentido de imensidão*, predis põe-nos psicologicamente para o que vemos e imaginamos; convertendo-nos «*num lugar de ressonâncias dos efeitos das imagens*», (Grilo, 2006) [16]. A poética consiste na atitude receptiva que adoptamos perante os estímulos que

---

<sup>8</sup> «*A imagem-tempo flutua entre actual e virtual, inscrita ou reconhecida pela memória, confunde o tempo mental com o tempo físico, actual com virtual, e é, por vezes, marcada por incomensuráveis elos espaciais e temporais entre imagens*», (Godinho).

<sup>9</sup> (in Geda).

recebemos do ecrã juntamente com a atitude criativa, de recriação e montagem<sup>10</sup>. Da imagem ao imaginário, Morin diz-nos que o documental, enquanto visão objectiva, onde a câmara funciona como prótese dos nossos olhos realizando um retrato fiel e documental do mundo, funde-se com o ficcional cujo imaginário entra em actividade permitindo que o espectador estabeleça uma relação de entendimento subjectivo com o objecto. Ainda que possamos encontrar géneros ou atitudes diferentes na arte cinematográfica, o cinema, e como Morin refere [10], «*torna-se sinónimo de ficção*», a ficção desenvolve-se com o cinema e este com a ficção. «*E assim vemos nós, uma vez mais, como o cinematógrafo objectivo e o cinema de ficção se opõem e se ligam. A imagem é o estrito reflexo da realidade, a sua subjectividade está em contradição com a extravagância imaginária. Porém esse reflexo é já, ao mesmo tempo, um "duplo" (...)*»<sup>11</sup>.

Ainda que a associação entre imagem e imaginário esteja presente em todas as representações, porque «*actua num duplo registo (na "dupla realidade") de uma presença e de uma ausência*», no cinema a relação é mais evidente. Falar em cinema implica falar em imaginário, independentemente do género cinematográfico. Os universos de *diegese* variam conforme a relação que o autor estabelece com aquilo que ele entende ser a sua "missão" enquanto criador de imaginários mais ou menos influenciados pela realidade.

Na sala escura o espectador defronta-se com a dialéctica do exterior e do interior, uma relação espacial imaterial na qual contempla uma *paisagem*. Como Bachelard [17] refere, na imensidão encontramos a categoria filosófica do devaneio de grandeza, pois a «*contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz consigo o signo do infinito*». Na sala de cinema o espectador está psicologicamente receptivo ao que vê e imagina, é mediante este poder de "identificação" (espectador/imagem) que a visão mágica se processa.

---

<sup>10</sup> Uma atitude oposta ao do «cinema-olho» de Vertov e de todas as correntes que estão na origem do documental (por exemplo Flaherty), o qual entendia a representação cinematográfica como uma «*máquina de rescrever o real e de o revelar sem a aparente intromissão da subjectividade*», (Geadá).

<sup>11</sup> (cont. da citação); «*A imagem já se encontra embebida de poderes subjectivos que a vão deslocar, deformar e projectar para a fantasia e para o sonho. O imaginário enfeitiça a imagem, porque esta é já uma feiticeira em potência. O imaginário prolifera sobre a imagem como o seu cancro natural; vai cristalizar e revelar as humanas necessidades, mas sempre em imagens; é o lugar comum da imagem e da imaginação*», (in Morin).

## Conclusão

Neste estudo, que se pretende que seja um contributo para a compreensão das imagens enquanto mediações entre os indivíduos e a realidade, foi necessário estabelecer uma estrutura delimitada entre a compreensão e definição de imagem, segundo os mecanismos visuais e cerebrais ligados à percepção visual, a relação entre as imagens reais e as imagens mentais (para se compreender o fenómeno da imaginação que antecede o acto criativo) e finalmente, a imagem no campo cinematográfico, mais especificamente a relação entre as imagens fixas e as imagens movimento.

Vimos que segundo Damásio, a palavra imagem é sinónimo de imagem mental, o que significa que as imagens são uma reprodução aparente da realidade que se vão gravando, acumulando e armazenando (teleonomia) no nosso cérebro (com a ajuda da consciência que motiva o seu reconhecimento) alimentando assim os nossos pensamentos, criando fluxos de imagens que derivam dos processos internos operados pela mente e construindo imagens subjectivas, ou imagens imaginadas. Um processo que compreende toda a experiência sensorial associada às capacidades do cérebro, pelo uso de *parâmetros de design*, que permitem projectar imagens que não se limitam à reprodução da realidade (imagens objectivas) mas que ganham relevância e autonomia determinada pelos processos de imaginação. A consciência, enquanto responsável pela manipulação de imagens e inerente ao processo criativo, mais concretamente às representações visuais que nascem com a nossa espécie como uma forma de comunicação e criação, permitiu uma ligação entre a regulação da vida interior e a manipulação das imagens.

No campo da representação cinematográfica, que na sua génese temos a relação entre as imagens fixas (como ponto de partida) e as imagens movimento (como tentativa de aproximação ao real), o estudo ligado à percepção visual é relevante porque no seu desenvolvimento técnico o cinema foi forçado a imitar a percepção natural, no qual estava implícito os processos de reprodução do movimento, da montagem, que muito se deve ao processo que chamamos mente/pensamento, um sistema criador de mapas, que Damásio refere de *filme-no-cérebro*, ou seja, «*a sucessão de acontecimentos externos e internos que o cérebro vai registando*». Neste seguimento, analisamos e reflectimos sobre o papel da fotografia enquanto grande referência da imagem fixa (fragmento da realidade), para se melhor compreender o filme que se divide numa afinidade de fotografias (planos) e que graças à montagem criam imagens-movimento, fragmentos temporais que pelo seu todo criam narrativas (*diegese*) que trabalham o conceito de imagem-tempo e as complexas relações entre o passado e presente, memória e realidade. Como refere Godinho [18], «*A imagem-tempo flutua entre actual e virtual, inscrita ou reconhecida pela memória, confunde o tempo mental com o tempo físico, actual com virtual, e é, por vezes, marcada por incomensuráveis e los espaciais e temporais entre imagens*».

Para terminar, e compreender todo o processo, identificámos a importância da relação entre imagem e imaginário (que está presente em todas as representações) porque actua num duplo registo, mas, que se torna mais importante no campo da representação cinematográfica (porque a relação é mais evidente) pelo efeito mágico que afecta o espectador acentuado pela sala escura, fazendo com que este se defronte com a dialéctica exterior/interior, uma relação espacial imaterial, um devaneio que lhe permite despertar um *sentido de imensidão*.



## Referências Bibliográficas

1. DUARTE-RAMOS, Hermínio (2003) «As imagens objectivas e subjectivas da mente», *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.
2. BACHELARD, Gaston (2003) *A Poética do Espaço*, São Paulo: Martins Fontes, [Ed. or.:1957].
3. DURAND, Gilbert (1993) *A Imaginação Simbólica*, Lisboa: edições 70, [Ed. or.: 1964].
4. DAMÁSIO, António (1999) *O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, Mem Martins: Publicações Europa-América.
5. AUMONT, Jacques (2005) *A Imagem*, São Paulo: Papyrus Editora, [Ed. or.: 1990].
6. MORIN, Edgar (1997) *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa: Relógio d'Água, [Ed. or.: 1956].
7. BRONOWSKI, Jacob (1983) *A Arte e Conhecimento, ver, imaginar, criar*, Lisboa: Edições 70.
8. SARTRE, Jean-Paul (2002) *A Imaginação*, Miraflores: Difel, Difusão Editorial, S.A., [Ed. or.:1936].
9. DELEUZE, Gilles (2004) *A Imagem-Movimento, cinema 1*, Lisboa: Assírio & Alvim, [Ed. or.: 1983].
10. MORIN, Edgar (1997) *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa: Relógio d'Água, [Ed. or.: 1956].
11. FRADE, Pedro Miguel (1992) *Figuras de Espanto*, Lisboa: Asa.
12. BARTHES, Roland (2001) *A Câmara Clara*, Edições 70, [Ed. or.: 1980].
13. DELEUZE, Gilles (2006) *A Imagem-Tempo, cinema 2*, Lisboa: Assírio & Alvim, [Ed. or.: 1985].
14. FERREIRA, Carlos Melo (2004) *As Poéticas do Cinema – A Poética da Terra e os Rumos do Humano na Ordem do Fílmico*, Lisboa: Edições Afrontamento.
15. GEADA, Eduardo (1998) *Os Mundos do Cinema*, Lisboa: Editorial Notícias.
16. GRILO, João Mário (2006) *O Homem Imaginado, cinema, acção, pensamento*, Lisboa: Livros Horizonte.
17. BACHELARD, Gaston (2001) *A Poética do Devaneio*, São Paulo: Martins Fontes, [Ed. or.: 1960].
18. GODINHO, Rafael (2006) «Introdução» *Imagem-tempo, Cinema 2*, de Gilles Deleuze Lisboa: Assírio & Alvim, [Ed. or.: 1985].