

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

Andressa Hygino Rodrigues da Silva

A PERMANÊNCIA IMATERIAL DO FILME:

O filme de memória

Niterói

Janeiro de 2017

Andressa Hygino Rodrigues da Silva

A PERMANÊNCIA IMATERIAL DO FILME:

O filme de memória

Monografia apresentada ao Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual

Orientadora: Prof^a Dr^a Eliany Salvatierra

Niterói

Janeiro de 2017



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:(s)	Andressa Hygino Rodrigues da Silva	
Curso:	Cinema e Audiovisual	Matrícula:
Título		
A permanência imaterial do filme: O filme de memória.		
Banca Examinadora		
Prof. Orientador a	Eliany Salvatierra Machado	
	Carolina Oliveira do Amaral	
	FERNANDO MOMIL DA COSTA	
Data de Apresentação	11/03/2017	
Parecer		
A banca destaca a escrita madura, poética, densa e bem construída. O trabalho é cuidadoso e corajoso ao pensar a espetacularidade no cinema, tema caro e relevante. A banca indica a publicação e a continuidade da pesquisa no mestrado.		
Nota Final	Dez	
Assinaturas da Banca		
Prof. Orientador a	Eliany Machado	
	Carolina Amaral	
	F. Momil da Costa	

AGRADECIMENTOS

A Deus, o grande criador de imagens (do mundo-imagem e dos seres-imagem), por estar comigo sempre e me fazer enxergar a transcendência das coisas.

Aos meus pais, Cícero e Angélica, pela chance que me deram de tornar real o meu sonho de estudar cinema. Aos meus avós, Mário e Evangelina, por perdoarem as minhas ausências enquanto estive estudando.

Às minhas irmãs, Priscilla e Andréa, por compartilharem comigo o gosto pelas artes.

Aos meus primos e amigos, pelos momentos de distração nesse período difícil.

Às “meninas da República”, a todas que por lá passaram durante os anos que morei em Niterói, por serem companheiras do dia-a-dia.

À UFF, pelas dores e delícias da vida universitária. Aos professores de cinema, por terem, sobretudo, mostrado sua paixão pela arte cinematográfica. Aos professores dos demais departamentos: estudos de mídia, comunicação e artes, que me fizeram ir um tanto além do cinema.

À minha banca, Fernando Morais e Carolina Amaral, por terem acreditado na realização desse trabalho.

À mais doce orientadora, Eliany Salvatierra, por ter compreendido meu processo, meus aparecimentos e desaparecimentos, meu jeito calado de pensar. Você me ensinou a flutuar. Quero ser igual a você!

E, embora fazendo parte de um momento já distante, eu jamais poderia esquecer: ao Colégio Pedro II de Realengo, aquele de 2007 a 2009, que foi e ainda é em minha memória o meu lugar de origem. Obrigado a todos que nele me ensinaram a pensar com liberdade. Vocês me trouxeram hoje aqui. (Ao Pedro II tudo ou nada? Tudo!!)

Amar o perdido/ deixa confundido/ este
coração./ Nada pode o olvido/ contra o
sem sentido/ apelo do Não./ As coisas
tangíveis/ tornam-se insensíveis/ à palma
da mão./ Mas as coisas findas,/ muito
mais que lindas,/ essas ficarão.

(Memória- Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

Ao término de uma sessão de cinema, a interrupção definitiva da projeção simboliza a perda para o espectador da materialidade fílmica, contudo a obra sobrevive em sua imaterialidade. Este trabalho monográfico consiste na hipótese da permanência do filme diante do quadro de encerramento de uma sessão. O filme permanece através do sujeito de forma imaterial, como imagens reapresentadas no espírito. Por isso, este objeto de estudo demanda atenção aos estudos sobre a memória, do qual parte a identificação com a teoria Bergsoniana. Por fim, lança-se o termo ***filme de memória*** como resultado desse processo relacional entre filme e sujeito.

Palavras-chave: permanência; filme; memória; imaterialidade.

SUMÁRIO

Introdução.....	06
Capítulo 1 – Uma observação da cena espectral e uma perspectiva filosófica sobre o cinema.....	08
1.1 – Distâncias.....	09
1.2 – Aproximação	13
1.2.1 Projeção.....	14
1.2.2 Espectralidade	15
1.2.3 – A experiência de cada espectador.....	16
Capítulo 2 – O fim de uma sessão	18
2.1 – A perda da materialidade fílmica.....	19
2.2 – A sobrevivência imaterial do filme	20
Capítulo 3 – A Memória.....	22
A memória em Henri Bergson.....	22
3.1. – As imagens para Bergson.....	23
3.2 – O atravessamento de uma imagem.....	24
3.3 – A operação da memória.....	26
Capítulo 4 – O filme de memória.....	29
4.1 Desvios da memória: sublimação e o fenômeno da falsa memória.....	29
4.2 A Imaginação – o espaço aberto para a criação do espectador.....	33
Conclusão.....	34
Bibliografia.....	36

INTRODUÇÃO

No ano de 2013 apresentei na disciplina de pesquisa ministrada pelo professor Fernando Morais o projeto que serviu de base para este trabalho monográfico, prevendo nele os aspectos que hoje estão materializados nas páginas que se seguirão. No entanto, na busca errante e incessante pelas condições de enunciação que me fariam dar conta do meu objeto de estudo, somente nesse ano, 2017, foi possível que ele se concretizasse.

Ao longo da jornada na universidade, a importância que dei a minha experiência dual como espectadora e estudante de cinema me fez pensar o cinema pelo viés da espectadorialidade. Foi assim que atentei para o que na história do espectador é o momento chave em que este e o filme passam a caminhar de fato juntos, esse momento é a sessão de cinema.

Numa sessão de cinema, filme e espectador aparecem primeiramente como entes que são exteriores um ao outro, como se poderia ver ao expiar a *cena espectadorial*. E, depois da sessão, com o esgotamento do filme na tela, o espectador restaria só.

Para contradizer esse contexto que põe o filme como objeto perdido para o seu espectador, pensando de forma mais elaborada, quis levantar a seguinte questão:

Não poderia o filme comunicando suas imagens ao espectador sobreviver ao fim de uma sessão à perda da materialidade com a qual se apresenta no espaço e surgir mais uma vez ao espectador como um filme proveniente de sua memória?

Esse trabalho, portanto, acolhe em si o desafio de esquematizar o processo pelo qual construí em meu pensamento a hipótese da permanência imaterial do filme. Tal organização será feita em quatro capítulos:

No primeiro capítulo, volto-me para a cena espectadorial, essa que para mim se compõe de três elementos: filme, tela e espectador, a fim de entender como a

aproximação entre filme e espectador permite que aquele comunique suas imagens a este.

No segundo capítulo apresento o quadro de encerramento de uma sessão, levantando a questão da perda da materialidade fílmica, com base na relação e dissociação entre filme e tela; e a ideia de sobrevivência imaterial do filme, possibilidade que o filme tem ao se desprender dela.

No terceiro capítulo, dedico-me a uma leitura da teoria bergsoniana da memória, presente no livro *Matéria e Memória* (1986), para que dela se extraia a ideia do atravessamento das imagens do meio externo para o interior do sujeito, tendo em consideração sua passagem pelo corpo.

Chegando, enfim, ao quarto e último capítulo, em que venho consolidar uma ideia essencial e conclusiva que tenho a mostrar nesse trabalho – O filme de memória. Trato a partir desse termo de alguns dos desvios da memória em relação ao filme que esteve na tela, fenômenos como a sublimação, a falsa memória e a imaginação, que criam a distinção entre o filme de memória e o seu referencial, o que me faz separá-los em categorias distintas.

1. UMA OBSERVAÇÃO DA CENA ESPECTATORIAL E UMA PERSPECTIVA FILOSÓFICA DO CINEMA

Este capítulo consiste antes de tudo num olhar sobre a cena espectral. Desde algum tempo tomei por hábito fazer como exercício uma reflexão depois de cada experiência minha com um filme. Isto é, me colocava a pensar na experiência que se tinha dado ali, me permitindo voltar mais uma vez em pensamento ao momento em que assistia ao filme. A partir dessas observações se fizeram as minhas ideias sobre filme e espectador.

Devo esclarecer o que é para mim a cena espectral. Esta é formada por três elementos: o filme, a tela e o espectador. Estando o filme na tela para o espectador, todos esses elementos se relacionam e formam uma dinâmica que transpassa os limites da tela e se estende da tela ao sujeito. A cena espectral foi como pude definir a experiência comum a todas as sessões de cinema, seja qual for o lugar em que se assista ao filme (na sala de cinema, em casa, em espaços coletivos ou privados etc.) e seja qual for o meio que exhibe ou projeta o filme (écran de cinema, televisão, tela do computador, do celular etc.).

Olhando para a cena espectral não se pode negar que ela se estrutura em torno da presença do filme na tela, a sua presença é imprescindível, é a partir dela que os outros elementos se estabelecem. Esse filme com o qual o espectador se relaciona numa sessão se destaca como uma forma bem específica, aquela genuína do cinema, composta por imagens em movimento. É assim - e somente assim - que o cinema acontece diante do espectador.

Somente com o filme do jeito que está na tela é que um sujeito pode experimentá-lo, pois nesse espaço o filme conquista sua realidade artística. Devemos atentar então para a tela como espaço em que o filme se realiza enquanto obra de arte cinematográfica.

Entretanto numa sessão o filme não está na tela de pronto. Preparado o aparato para a sua exibição ele surge e se estabelece diante do sujeito tal qual um objeto místico que se materializa no espaço. Aí, enfim, a presença do filme na tela se torna um fato a ser considerado, constatado.

A posição que esse filme assume diante de quem o assiste faz com que se o perceba em sua **exterioridade**, de modo que para alcançá-lo é preciso que o espectador o busque fora de si mesmo. Tal exterioridade confere ao filme um caráter objetivo, pode-se assim reconhecê-lo como algo em si mesmo, à parte da nossa existência, ou seja, da existência de quem o percebe.

Há, portanto, na perspectiva aqui posta do espectador e do filme (que creio poder ser enxergada até mesmo pelo próprio espectador) um sentido inicial de separação entre as partes, o que para mim é extremamente necessário ressaltar para que vejamos mais adiante a relação entre espectador e filme numa sessão com o sentido de uma **aproximação**.

1.1 – Distâncias

Diante da tela, eu sinto frequentemente entre mim e o filme algumas distâncias, sendo que essas precisam ser superadas para que se construa uma relação espectadorial. Penso que a distância tenha sido colocada primeiramente pelo próprio processo cinematográfico. Como espectadora estou (quase) excluída da realização do filme, estou como figura última de todo o processo, e por isso posso pensar em mim mesma como receptora de uma obra já concluída. Isso faz com que no momento em que encaro o filme ele me seja como um estranho, alheio, algo que funciona independente de mim, vivendo pelos seus próprios mecanismos, pelas suas próprias capacidades. Em toda a trajetória que o filme percorre desde que era uma ideia até encontrar a sua forma projetada/exibida, o espectador participa efetivamente de sua última etapa, a recepção do filme.

Falando agora das imagens, essas serão ao se estabelecerem na tela como vindas de outra parte, criadas por outrem. Por isso há uma curiosidade – às vezes,

um estranhamento – para com elas, que pode se traduzir numa procura incessante, numa consulta, num olhar demorado. Essa procura só pode se satisfazer nelas mesmas, e isso requer devida atenção ao que vem de fora. Sobretudo vejo essa atenção maior sobre as imagens quando assistimos a um filme pela primeira vez, afinal, estamos conhecendo o filme, estabelecendo com ele um primeiro contato.

Há também aquela distância física que torna mais longe as imagens. Ela se expressa quando tenho que me afastar do filme para melhor apreensão das suas imagens. Nesse caso, falo das grandes telas, como a do cinema, até mesmo da televisão, visto o modo como nos posicionamos frente a elas. Bem verdade que a respeito das telas menores, que condizem mais com a nossa presente época, a dos gadgets, eletrônicos portáteis, a imagem pode se dar muito próxima ao rosto. Ainda assim se sentirá a distância pela interferência da tela, sua fisicalidade, que determina para o espectador a impossibilidade de ter às imagens ao alcance das mãos, do toque.

Se bem que, independente do que a tela ofereça como resistência ao espectador, as imagens, elas mesmas, são intangíveis, como nos faria notar Christian Metz¹:

“[...] Eis uma grande árvore aí, fielmente oferecida ao olhar na tela do cinema, mas se estiramos a mão, ela só ‘tocaria’ um vazio varado de fachos de sombras e luzes, não uma cortiça irregular e rugosa que ele teria de levar em conta.” (METZ, 2012, p.22).

Deparando-me com esse trecho no livro *A significação no cinema* (a saber, incluído na discussão sobre a impressão de realidade no cinema), me dei conta de que essa natureza intangível das imagens comunica a própria esfera do cinema, que não se faz de matéria, e sim de aparências. As imagens do cinema por serem intangíveis merecem assim ser colocadas à distinção do que é a materialidade da tela, sendo apontadas como imateriais.

¹ O olhar de Metz para o cinema não é propriamente filosófico, mas um olhar pelo ponto de vista da semiótica. O filme torna-se um objeto, “objeto de pesquisa”, e a semiótica um “método” de análise. A semiótica é uma das formas de se chegar ao objeto fílmico.



Figura 1a.

A sina de todo espectador de cinema: nunca chegar à imagem.



Figura 1b. ²

² Figuras 1a e 1b são meramente ilustrativas. Captura de tela feita do filme *Persona*.

Tais aspectos fugidios devem revelar que o filme, embora se manifeste no espaço em que vivemos, é natural de uma outra esfera onde as aparências existem sem materialidade.

Gostaria então nesse momento de alcançar o meu ponto mais filosófico nessa questão, colocando o que seria uma concepção do que é cinema, que consiste na *ideia do cinema como esfera distante da realidade do sujeito e, por conseguinte, do filme como objeto de transcendência, comunicando dentro do espaço de vida do sujeito uma realidade que é cinematográfica.*

Imagine que o cinema por tudo aquilo que constrói funcione tal como a realidade, sendo uma esfera de vida, com pessoas, lugares, seres etc. Nele se organizariam as microesferas, cada filme. Essa esfera não admite a entrada do sujeito a não ser que ela mesma se abra para ele. Quando faz isso por meio do filme não deixa de ter a sua essência ilusória, mágica. Através do filme, comunica-se no espaço de vida do sujeito algo que existe fora da esfera humana, somente na realidade produzida pelo cinema.

Diante disso posso apontar intuitivamente o caráter transcendente do filme, cuidando até em fazer uma formulação um tanto polêmica. Os filmes me parecem ser, enquanto objeto de ligação entre duas esferas, constituídos de uma *aura* particular, coisa que Benjamin (2012) nega veementemente às obras de arte reproduzíveis. Lembrando que a aura para Benjamin é a “única aparição de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, p.15).

A aura no cinema se referiria justamente ao aspecto longínquo da realidade cinematográfica ainda que o filme se insira no espaço do sujeito. Contudo, a aura em Benjamin está ligada também a unicidade do objeto, ao fato de uma obra de arte ser vista num único lugar como um aqui e agora para o seu observador.

Pois bem, o filme cada vez que aparece diante do espectador tem a sua data, sua hora, seu local. Isso é confundido pelo fato de o filme existir em várias cópias e, por isso, vários espectadores são capazes de presenciar um mesmo filme em tempos e espaços diferentes. Mas, para cada um desses espectadores a aparição do filme na tela se delimita no espaço e tempo como uma única sessão. E embora o filme seja o mesmo, cada sessão para o espectador é uma sessão diferente pelo

modo como ele mesmo se dispõe a assistir ao filme. As condições do espírito, sempre renovadas, atualizam a recepção do filme. Nisso consiste a unicidade do filme, a unicidade na experimentação dele.

Para concluir isso que chamei de distância do filme: *O cinema é, a meu ver, uma grande esfera onde convivem imagens que são produzidas no mundo real, por mãos humanas, mas não pertencem ao mundo real, pois nele não existem de fato, apenas como espetáculo/fenômeno temporário. Essa esfera nos é percebida toda vez que um filme é projetado na tela, criando um canal entre a esfera da realidade humana e a esfera da realidade cinematográfica.*

1.2 – Aproximação

Vimos o quanto o filme está distante do espectador. A grande questão de agora é como ambos se fazem próximos.

Penso que a exterioridade e as distâncias que mantêm o filme como se afastado podem ser superadas por meio da relação que se constrói entre o filme e o espectador. Somente nessa relação o filme consegue transmitir ao espectador suas imagens, estando o espectador disposto em recebê-las.

O filme para que exista de fato precisa ser por alguém constatado, precisa de alguém que possa testemunhá-lo. O espectador assim coopera com a existência do filme em sua dupla função:

Estou no cinema. Assisto à projeção do filme. Assisto. Como a parteira que assiste a um parto e daí também a parturiente, eu estou para o filme segundo a modalidade dupla (e todavia única) do ser-testemunha e do ser-ajudante: olho, e ajudo. Olhando o filme ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso que é feito: para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar (METZ, p.406)

Para que as imagens do filme entrem no registro humano e participe como uma das vivências de um sujeito – em suma, para que o filme se torne uma **experiência** – é preciso uma aproximação que faça ambas as partes se abrirem para uma relação.

O filme intenciona uma proximidade desde a sua projeção, sua inserção no espaço do sujeito. Já o espectador o faz pelo desempenho de sua atividade espectral. Projeção e espectralidade são atos que se combinam para que o filme e espectador consigam estabelecer um vínculo.

1.2.1 – A projeção

A projeção se compõe de duas principais características: ser uma projeção *na tela* e ser uma projeção *para o espectador*. Por um lado a projeção do filme representa a fixação de uma forma temporária num espaço estabelecido – projeção na tela. Por outro um lançamento desse filme a outra parte – projeção para o espectador.

A projeção é a possibilidade de inserção do filme no espaço onde possa se comunicar com o sujeito; e a tela lhe serve como um meio de extensão para chegar ao seu destinatário.

Assim que entram no registro da tela as imagens do filme se estendem ao olhar do espectador atento, aberto à relação que se pode ter com elas, tendo assim as condições externas necessárias para serem experimentadas.

No que diz respeito ao filme, um dos fatores que favorecessem essa aproximação desejada entre filme e espectador, eu devo ressaltar, é o forte poder de atração do filme. Não me refiro ao fascínio que causa pelos seus recursos narrativos, como é de costume citar; e em geral os tornamos únicos responsáveis por manter interessado o espectador, todavia não são. Não é só isso que o filme tem para o seu público. O que dizer, por exemplo, da própria movimentação das imagens?

Ao olhar para a tela as imagens nos atraem, pois se apresentam com o mesmo impulso de vida que há nas cenas cotidianas - o movimento. O movimento das imagens dá a impressão de que o filme está vivo.

O olhar atencioso há de perceber que as imagens promovem um verdadeiro evento com as entradas e saídas que fazem no campo da tela. Estou me referindo à capacidade das imagens e do movimento de juntos formarem aquilo que atrai o espectador. Refiro-me tanto ao movimento que se apresenta no interior de cada uma das imagens quanto ao que se observa no decorrer de todas elas.

Além disso, os jogos de luminosidade e obscuridade³ que acontecem na superfície da tela, as luzes que incidem sobre o espectador e despertam os sentidos, mantêm este consciente da presença do filme, incomodado por ela.

1.2.2 – A espectadorialidade

Algo que acontece a todo instante, não só quando estou no cinema, mas também quando sou espectadora das cenas cotidianas, é isto: que o meu olhar não só percebe a imagem, ele registra. Assim, todo espectador enquanto assiste ao filme faz para si uma imagem a partir da que vê. Desse modo ele pode acompanhar o filme ligando uma imagem à outra, vendo nele uma continuidade.

Essa imagem não equivale a um registro fotográfico perfeito, pois o olho humano não equivale ao registro de uma câmera, de uma máquina que em nada altera aquilo que está posto à sua frente. Por exemplo, há quem diga que o cinema não existe verdadeiramente na tela. O que existe ali são imagens que passadas num determinado ritmo dão a impressão de movimento. O olhar do espectador é o que opera essa mudança vendo nas imagens algo que não está propriamente nelas – o movimento.

O espectador se relaciona com o filme a partir do registro do seu olhar mais a experimentação de todo o corpo. Também o emprego das paixões, não se pode esquecer. Aquilo que tem de objetivo no filme chega como subjetivo ao espectador.

³ No dicionário teórico e crítico de cinema (MARIE e AUMONT, 2007), mais precisamente no verbete que explica a filmologia, diz-se que o universo filmico quando apreendido do corpo de noções fenomenológicas está fundado na dissociação entre percepção tética (planeza da tela, dimensão constante, duração objetiva, os jogos de luminosidade e obscuridade, as formas, o que é visível) e percepção diegética (imaginária, reconstruída pelo pensamento do espectador, espaço no qual supostamente os eventos se dão e os personagens se movimentam).

O espectador não assiste ao filme sem senti-lo dessa forma mais íntima. Passando por ele o filme entra na esfera particular, subjetiva.

Penso que no emprego dos sentidos, e também das paixões, o filme que é o mesmo para todos os espectadores se particularize como se entregue a cada um. A relação com o filme pode ser então encarada como disse Aumont (2009), como uma “experiência individual, psicológica, estética, em suma, *subjetiva*”.

Portanto, há uma diferença entre o filme que está na tela e aquilo que se torna para mim. E o que há de diferente entre um e outro sou eu, o sujeito, cada sujeito. O que quero dizer é que tendo diante de si o filme, cada espectador faz dele uma coisa sua, um registro a partir dos seus próprios sentidos.

Graças a essa aproximação o filme consegue se inserir no espaço e comunicar suas imagens ao espectador. Isso porque o espectador está ali aparentemente para experimentar o filme, mas nele conserva-se um potencial de conservação das imagens que serve à sobrevivência do filme – a memória.

1.2.3 – A experiência de cada espectador

Vou imaginar uma cena bem comum em que um grupo de pessoas se reúne para assistir a um filme. Se uma dessas pessoas dorme durante a sessão; outro sai do ambiente; se este volta ou não volta; se alguém chega de repente e assiste somente à metade do filme etc. não há nada que me faça crer que todos esses indivíduos tenham a mesma perspectiva sobre o filme e, conseqüentemente, que tenham para si o mesmo filme.

Dessa forma, digo que a construção do filme durante a sessão depende de certa atenção dos sentidos e, além disso, de certa disposição do espírito para receber essas imagens. Mesmo numa experiência como a que acontece no cinema, onde supomos que os indivíduos estejam mais isolados uns dos outros e, por essa razão, mais concentrados, a disposição do espírito faz com que cada um receba as imagens de modo muito pessoal, em diferença do outro.

A construção do filme vai depender do modo como o espectador vivencia esse filme, o quanto ele está comprometido com ele, empregando nele as suas capacidades. Em suma, a construção depende do tipo de experiência que o espectador tem.

Dewey (2010), filósofo que estudou a arte como experiência, distingue a experiência, em geral, em três tipos: incipientes, singulares e estéticas.

A experiência incipiente seria aquela que, dada as distrações e dispersões não chega ao fim em nome do qual foi iniciada. Oposta a essa, “temos uma experiência singular quando o material vivenciado faz o seu percurso até sua consecução”. E a experiência estética vai mais além, trata-se de uma experiência consciente.

O melhor exemplo talvez seja mesmo o da pedra que rola morro abaixo, dado pelo próprio filósofo. Se imaginariamente pensássemos que nessa pedra se produz um interesse pela sua própria experiência, pelo caminho que percorre até chegar ao fim da sua trajetória, onde encontrará o repouso, essa teria o valor de uma experiência estética. Mas ressaltar da experiência estética o sentido de que se vê uma conectividade entre as partes do processo, ou seja, com a capacidade de compreender que a chegada final ao repouso se relaciona com tudo que veio antes.

Vou considerar, sem muito elaborar, que o conhecimento no final de uma experiência espectral com o cinema seja a consciência do que foi o filme fazendo-se a conexão de cada parte, cada imagem. Nesse sentido, chegar até o fim de uma sessão dá a esse espectador o privilégio de, além de ter vivido todas as sensações que o filme oferece, conseguir construir uma imagem total do filme, por ter se interessado por suas imagens ao longo do caminho.

Mas, tendo chegado ao fim da experiência como saber se o filme registrado pelo espectador durante a sessão vai para ele durar? Enquanto forma na tela ele dura em média um par de horas, um intervalo muito curto na vida de um sujeito para que este, abandonando a atividade que o comprometia, ao sair dali o mantenha vivo. Como esse filme pode sobreviver para o seu espectador?

2. O FIM DE UMA SESSÃO

No que condiz à cena espectral, o fim de uma sessão é um ponto crítico. Neste contexto específico o filme é como se tirado da tela, do espectador. Sendo assim, antes de falar qualquer palavra sobre a permanência do filme temos de passar pela ideia de esgotamento do filme na tela.

A interrupção da projeção é a interrupção daquilo que acontece na tela. Não falo com isso de uma interrupção que se dá por uma interferência do espectador ou por falha técnica. Essa interrupção a que me refiro é aquela que acontece naturalmente no fim de toda sessão.

No cinema, o fim de uma sessão é celebrado como um ritual: as luzes se acendem, em geral, os créditos ficam ainda rolando na tela, o público levanta de suas poltronas e sai. Mas o que caracteriza o fim de uma sessão no espaço do cinema ou e outro espaço é, sobretudo, uma coisa: o desaparecimento do filme na tela.

Com o fim da projeção, com o desaparecimento do filme, interrompe-se a dinâmica que acontecia na tela, a dinâmica que ocorria entre as próprias imagens e, por consequência, a dinâmica que acontecia entre as imagens e o espectador. De fato, não há mais aquele fluxo contínuo que embalava o sujeito. Isso afeta diretamente a atividade espectral. É como se o espectador fosse nesse momento dispensado de sua função.

O que eu realmente me pergunto é se com essa interrupção as sensações que fluíam no espectador até aquele momento também cessariam de imediato. Por que outro motivo Roland Barthes diria gostar de sair do cinema, se não fosse pelo efeito que ainda se perpetua em seu corpo?

O sujeito que fala aqui tem a reconhecer uma coisa: gosta de sair do cinema. Encontrando-se na rua iluminada e um pouco vazia, dirigindo-se dolentemente a algum bar, ele caminha silencioso (ele não gosta muito de logo falar do filme que acaba de ver), um pouco entorpecido, encolhido, friorento, enfim, sonolento: ele esta com sono, eis o que pensa; seu corpo tornou-se algo sopitado, doce, tranqüilo: mole como um gato adormecido (BARTHES, 1990. P.124 apud THOMPSON, 2010)

Pelo que me parece o objeto retirado impede a visão que se tinha sobre ele, porém não a sensação de ainda tê-lo, que pode se dar através de uma “digestão” das imagens já comunicadas, de um “continuar sentindo” mesmo sem a presença delas, lembrando que as paixões do sujeito estão empregadas numa sessão.

Através da metáfora o conceituado diretor francês Chris Marker⁴. nos fala sobre uma porção escura que nos acompanha quando saímos do cinema, essa porção sendo aquela que estava antes conosco entre cada intervalo dos 24 quadros por segundo. Ela ficaria conosco para fixar a memória de um filme.

Por isso, mesmo tendo chegado uma sessão ao fim, o espectador permanece com o filme “na cabeça”, no espírito. O fim de uma sessão é por contradição o momento em que o filme está mais vivo para o espectador já que pode percebê-lo dentro de si.

2.1 – A perda da materialidade fílmica

Devemos lembrar que o filme toma de empréstimo a materialidade da tela, visto que suas imagens são imateriais e precisam de um corpo que as sustente diante do sujeito.

Quando enfim as imagens se esgotam, o filme se desfaz da materialidade que lhe foi garantida. Livra-se da tela como um espírito que se livra do corpo. É como se não precisasse mais dela. Afinal, ele não mais precisa porque suas imagens já foram devidamente comunicadas à parte que lhe interessava: o espectador.

A relação entre filme e tela aparentemente simples é, na verdade, profundamente complexa, para mim muito parecida com a relação entre o liso e o estriado pensada por Deleuze e Guattari.

O espaço liso e o espaço estriado, - o espaço nômade e o espaço sedentário [...] não são da mesma natureza. Por vezes podemos marcar

⁴ Essa é uma citação de Rivera a uma fala de Marker cuja referência não foi colocada. (MARKER apud RIVERA, 2008, p.8-9)

uma oposição simples entre os dois tipos de espaço. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.157)

Nessa relação com a tela ressalto a perfeita combinação entre elementos de naturezas distintas. A tela como espaço estriado que tenta fixar; o filme como espaço liso que nele se desenvolve, mas que também, em oportuna ocasião, dele escapa.

Nesse livrar-se da matéria vejo algo de negativo e algo de positivo para o filme. Ao sair da tela o filme perde o privilégio de estar como os outros objetos materiais estão para o sujeito, ocupando um lugar no espaço exterior. No entanto, ao se desprender da materialidade da tela ele poderia enquanto coisa imaterial alcançar outro meio, outro lugar.

Esse lugar para mim seria o espírito do sujeito-espectador, já que as imagens do filme foram a ele comunicadas. Lá as imagens ocupariam um lugar dentro dele e, mais que isso, elas viveriam em sua imaterialidade plena.

2.2 – A sobrevivência imaterial do filme

Devemos olhar para a trajetória do filme para entender o seu processo de materialização e desmaterialização, acreditando que através dessa sua condição o filme possa encontrar um modo de sobrevivência.

A verdade é que a trajetória do filme enquanto forma conclusa começa com a sua presença no suporte. O suporte é o lugar onde estão fixadas as imagens do filme. Graças ao aparato técnico de projeção/exibição as imagens “saem” dali e se transformam naquilo que temos diante de nós ao longo da cena espectral.

O filme estando no suporte é um filme que está atrelado à matéria, mas que reside ali como forma imaterial. O filme que se materializa no espaço com auxílio da

tela seria então aquele mesmo do suporte. Portanto, a primeira desmaterialização que o filme faria aos nossos olhos seria esta: “saindo” do suporte e colocando-se na tela.

A explicação correta para essa transformação é que o filme está sendo convertido de um espaço a outro. Nesse sentido, há uma solidariedade para que o filme que está em determinado meio estabeleça-se em outro.

A grande questão do filme que aparece na tela é sua brevidade no tempo e sua dissipação total no espaço. Sua trajetória corresponde ao ciclo da materialização no início da sessão, ou aparecimento, e desmaterialização no fim da sessão, ou desaparecimento. Trata-se, porém, de uma curta trajetória.

O filme permanece na tela até que as imagens que estão no suporte sejam todas convertidas, feito isso ele desaparece diante dos olhos do espectador. Se nos voltarmos, porém, ao suporte, as imagens estarão todas lá, prontas para um novo começo.

Mas, pergunto-me, que horizonte tem propriamente o filme que esteve na tela para o espectador que o acompanhou que seja diferente deste que é ser reexibido numa nova sessão, desse que é como um regresso ao ponto de origem?

Visto que essa trajetória do filme no meio externo ao sujeito se esgota na tela, passo agora a cogitar o que ele seria se atravessasse para dentro do sujeito. Ela estaria para o sujeito como parte de suas experiências, portanto, coisas do espírito, imateriais.

Essa conversão que as imagens fazem para o sujeito seria a chance de que esse filme teria de continuar sua trajetória, a sobrevivência do filme à perda da materialidade da tela. Mas, para que o sujeito tenha de fato em si o filme, e não imagens soltas coisa há somente uma necessidade: ele tem de acompanhar este do início ao fim de uma sessão.

Assim, eu, enquanto sujeito que passou pela experiência espectral, sou capaz de intuir o filme como uma presença que cabe no meu interior. Com isso suprime-se de vez a exterioridade que havia quando estava diante dele na tela.

3. A MEMÓRIA

A memória em Henri Bergson

Dentro dessa hipótese de permanência do filme, tive como necessidade querer explicar *como* as imagens sendo exteriores passariam ao interior do sujeito, conservando-se no seu espírito. Para isso busquei auxílio naquela que foi uma das mais ricas teorias acerca da memória, a teoria formulada pelo filósofo francês Henri Bergson (1859-1941).

Matéria e Memória é um livro sobre memória que revela os aspectos de sua profunda relação com a imagem. Neste constrói-se a visão do mundo como uma esfera onde habitam seres (corpos) e imagens. Por isso espanta que não se tenha feito nem por um instante certa aproximação com a arte do cinema; até mesmo por essa obra ter sido publicada um ano depois do que foi considerada a primeira sessão de cinema, oferecida pelos irmãos Lumière no Grand Café de Paris (1885); a mesma Paris do filósofo, impactada com os adventos de uma nova arte, de uma nova era da imagem. Não há como desacreditar da influência desse tempo no que escreve o autor dessa obra.

Importava a Henri Bergson muito mais resolver um antigo problema filosófico que colocava matéria e espírito como realidades paralelas, corrigindo-o através do exemplo da memória, no qual corpo e espírito mostram certa solidariedade um para com o outro. Abaixo, o trecho de introdução do próprio autor à sua obra, escrita no prefácio que acompanha a sétima edição:

Este livro afirma a realidade do espírito, a realidade da matéria, e procura determinar a relação entre eles sobre um exemplo preciso, o da memória. Portanto é claramente dualista. Mas, por outro lado, considera corpo e espírito de tal maneira que espera atenuar muito, quando não suprimir, as dificuldades teóricas que o dualismo sempre provocou e que fazem que, sugerido pela consciência imediata, adotado pelo senso comum, ele seja pouco estimado pelos filósofos (BERGSON, 2010, p. 1)

Tendo feito essa introdução, devo me conduzir aos assuntos que se afiliam as questões concernentes a esse trabalho.

Pondo a visão de um mundo que subsiste de imagens, em Bergson a memória aparecerá como um processo construído a partir da relação sujeito-imagem, que é acentuada no texto como uma relação corpo-imagem. Desejo então reportar como compreendi esse processo que leva à memória.

3.1. – As imagens para Bergson

O primeiro passo foi entender o que eram as imagens para Bergson e poder compará-las com as imagens que a mim importavam, essas são as imagens do filme, imagens do cinema.

Já no primeiro capítulo de *Matéria e Memória* o filósofo introduz sua fala a respeito das imagens, mas é ainda no prefácio que ele esclarece o que para ele é a imagem:

Tal é precisamente o sentido em que tomamos a palavra "imagem" em nosso primeiro capítulo. Colocamo-nos no ponto de vista de um espírito que ignorasse as discussões entre filósofos. Esse espírito acreditaria naturalmente que a matéria existe tal como ele a percebe; e, já que ele a percebe como imagem, faria dela própria uma imagem. Em uma palavra, consideramos a matéria antes da dissociação que o idealismo e o realismo operaram entre sua existência e sua aparência (BERGSON, 2010, p.2)

Em Bergson encontramos a concepção da imagem como matéria. A matéria é, na verdade, um conjunto de imagens que estão intrinsecamente associadas a objetos. Essas imagens estão presentes no mundo material como aparência desses objetos, mas uma aparência de tal forma indissociável que é tomada como parte da sua existência.

Diferentes dessas imagens bergsonianas são as imagens do cinema que, apesar de manterem os traços do objeto, não trazem consigo porção alguma de matéria. Mesmo ciente dessa distinção, ainda pode recorrer a essa teoria que parece ignorá-las, pois há de se compreender que as imagens do cinema embora não estejam ligadas à matéria continuam sendo imagens exteriores ao sujeito, sendo assim assumem em relação a ele a mesma posição que as imagens que estão no mundo material.

Ao deixar de lado essa oposição veremos que tanto as imagens que coincidem com a matéria – essas são as do mundo real – quanto as que não coincidem – as do cinema – vivem sob a mesma norma estabelecida por Bergson: são imagens percebidas quando o indivíduo abre a elas os sentidos e despercebidas quando os fecha (BERGSON, 2010, p.10).

Enfim, numa perspectiva totalizante, poderíamos vislumbrar um mundo que é um grande conjunto de imagens, onde coexistem imagens de diferentes naturezas, como as imagens do cinema e as imagens do mundo real, com a diferença de que estas estão em volta do sujeito e aquelas limitadas ao espaço da tela.

3.2 – O atravessamento de uma imagem

O segundo passo foi compreender qual posição o corpo ocupava em relação às imagens e qual o seu papel no processo que leva à memória. As imagens antes de tornarem-se coisa do espírito se deparam com o corpo do sujeito. Bergson começa o seu primeiro capítulo enxergando as imagens em seu meio e distinguindo o corpo dentre às imagens:

Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza [...]. No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo (BERGSON, 2010, p.11)

Para Bergson, num mundo onde tudo é imagem, eu, sujeito que as percebo, sou também uma imagem, porém uma que é capaz de perceber-se como se de fora e sentir-se de dentro. O meu corpo sendo imagem entra numa relação com as demais:

Eis as imagens exteriores, meu corpo, e finalmente as modificações causadas por meu corpo às imagens que o cercam. Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu

corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe (BERGSON, 2010, p.14).

Como ele nos fará notar ao longo do seu texto, as imagens chegam ao corpo por meio dos estímulos que dela são enviados, isso é o que dá chance a elas de, por algum modo, atravessá-lo. A chegada desses estímulos ao corpo compara-se com a refração e reflexão da luz ao passar de um meio a outro:

Quando um raio de luz passa de um meio a outro, ele o atravessa geralmente mudando de direção. Mas podem ser tais as densidades respectivas dos dois meios que, a partir de um certo ângulo de incidência, não haja mais refração possível. Então se produz a reflexão total. Do ponto luminoso forma-se uma imagem virtual, que simboliza, de algum modo, a impossibilidade de os raios luminosos prosseguirem seu caminho. (BERGSON, 2010, p.34-35)

Com isso se quer dizer sobre o comportamento dos estímulos que entram no corpo tentando produzir nele as sensações necessárias para que se empreenda uma reação, o que nem sempre acontece. No momento em que o corpo executa como resposta um movimento externo é como se os estímulos fossem devolvidos para o meio de onde partiram. No entanto, outros estímulos agem de modo diferente, eles são absorvidos sem que devolvam nada ao espaço de onde vieram. Nesse caso, retidos no interior do sujeito criam uma representação do que lhe afetara exteriormente.

Segundo Bergson, o corpo é extremamente apto para executar movimentos, sendo essa a sua função primordial. Logo, a falta de reação do corpo aos estímulos enviados pela imagem não quer dizer que as imagens sendo percebidas não tenham causado nenhuma impressão ao corpo, nem que esse corpo não tenha capacidade de reagir a elas. O que acontece é que o corpo, diferente das outras imagens, pode escolher como (e se) irá responder ou não a outra imagem.

Por último, é preciso dizer que a indeterminação de uma reação pode vir, sobretudo, pela capacidade do corpo de medir sua distância em relação às imagens. Quanto mais distantes os objetos pareçam, deixa-se o imediatismo da ação (BERGSON, 2010, p.29).

Concluo que embora o corpo tenha sua importância para a memória por ser aquele em que as imagens irão chegar antes para que assim alcancem o espírito, no que diz respeito às imagens ele só opera num único sentido, o da ação, pelo qual Bergson estabeleceu este princípio: “*Meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é portanto um centro de ação; ele não poderia fazer nascer uma representação* (BERGSON, 2010, p. 14) ”.

A cooperação do corpo com o espírito é então essa de deixar que as imagens passem à sua maneira por ele e se acomodem no interior do sujeito, mas em nenhuma hipótese o corpo pode conservar imagens.

3.3 – A operação da memória

O terceiro passo, o penúltimo, foi para mim a compreensão de como a memória opera.

Notamos que as imagens estavam a princípio no ambiente, e depois, abrindo-se a elas os sentidos, atravessaram o corpo na forma de estímulos. Bergson nos dirá também como as imagens se conservam no espírito e reaparecem ao sujeito sob a forma de imagens como imagens-lembranças.

É a memória que se encarrega de fazer os registros da experiência que o corpo tem com as imagens e guarda-los à medida que eles se produzem sob a forma de mecanismos motores ou como imagens-lembranças.

Para Bergson, poderia se fazer da memória duas representações. Uma é a memória que registra sob a forma de imagens-lembranças todos os acontecimentos da nossa vida, atribuindo a cada fato e a cada gesto uma data e local. Sobre essa ele diz: “Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada”. (BERGSON, p. 88)

Outra é a memória que só retém do passado mecanismos motores conforme vão se produzindo no momento atual. “A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (BERGSON, 2010, p.88).

Dessas duas memórias, uma é conquistada pelo esforço e permanece sob o nosso domínio; a outra, completamente espontânea, seria aquela que se reproduz esporadicamente, mostrando, porém, sua fidelidade em permanecer, independente de nossa vontade.

Não hesito a partir de Bergson em avaliar o que essas duas formas de memórias seriam para o espectador de cinema. Quando a imagem de um filme recai sobre o espectador, quase que de assalto, isso seria, nos termos de Bergson, a “memória que revê”. Já quando se tenta contar um filme a alguém tentando por esforço lembrar as imagens desse filme, está em funcionamento a “memória que repete”, isto é, uma memória que reflete o esforço feito para registrar as imagens.

Compreendo, por fim, ao ler Bergson que a memória se constrói a partir de um processo que conta com o atravessamento de cada imagem pelo corpo. Em verdade, a memória aparece como uma operação de registro e como um fundo onde se imprimem as imagens.

Mas, a memória aparece por último como aquela que opera em virtude de fazer recair sobre o sujeito a imagem guardada como lembrança. Para isso é preciso que a memória retome essa imagem do passado e as infiltre no presente.

Assim que fixadas na memória as imagens-lembranças podem ser representadas, conforme as outras lembranças, dentro da “totalidade das lembranças acumuladas na memória”, que Bergson representou pela figura de um cone invertido.

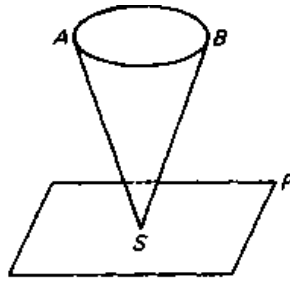


Figura 2

Fonte: livro Matéria e Memória

Na base (AB) desse cone estariam todas as lembranças acumuladas na memória. Seria, portanto, “uma base assentada no passado”. Essas lembranças que podem estar para o sujeito como esquecidas seriam de fato lembradas quando incidissem sobre o momento presente do sujeito (vértice S), saindo do passado e se colocando no presente, conforme a operação comum da memória.

4. O FILME DE MEMÓRIA

Estamos na linha divisória entre o quadro de uma sessão e o regresso do espectador à vida cotidiana. Nessa linha que é o fim de uma sessão suponho ser o momento em que as imagens do filme voltem a ele formando um todo. O filme já saído da tela aparece como se engendrado pela memória.

Essa figura totalizante é formada assim que o espectador termina a sua atividade dentro da sessão, pois ele precisa para isso esperar até o fim da última imagem. Essa memória do filme é como a reunião de todas as imagens a partir da última – uma visão que conhece o início e o fim desse filme.

O filme que se encontra na memória é como um fruto da nossa experiência espectral cinematográfica, que nos permite “ter o que levar do filme para casa”, um *souvenir*, já que este não pode sair da tela, e pior, se esgota nela.

A passagem do filme para o espectador é como uma conversão das imagens de um meio a outro tal como a conversão feita do suporte para a tela. Poderíamos, assim, compreender todas essas passagens do filme numa só trajetória: do suporte para a tela e, em seguida, da tela para o espectador.

A conversão do filme para o sujeito seria diferente de uma que é mecânica, seria pelas suas capacidades humanas, o que altera o filme em muita coisa. Sendo assim, o filme por ter a liberdade de se desviar do seu referencial, acolhendo a interferência da subjetividade do espectador, separa-se da categoria filme e recebe um novo rótulo – o filme de memória.

4.1 – Desvios da memória: sublimação e o fenômeno da falsa lembrança

A partir de duas considerações gostaria de mostrar como o filme de memória se devia do seu referencial, e que por isso deve legitimar-se o seu status como um filme de categoria diferente daquele.

Ao folhear as páginas do capítulo final do livro *A estética do filme*, as que dizem acerca do filme e o seu espectador, encontra-se num trecho bem resumido a ideia de *sublimação* no cinema.

A sublimação – conceito tratado por Freud, em linhas gerais, e comentado por Melanie Klein – seria a tendência do sujeito em reparar o objeto perdido e restaurar o objeto “bom”. Aplicado ao cinema esse conceito fica mais fácil de ser explicado. Diz-se que a sublimação no cinema é a tendência que na constituição do filme pelo espectador o leva à construção de “um objeto mais homogêneo, mais monolítico, mais global, que o filme é na realidade de sua projeção” (BERGALA, p.257). Como quando contamos um filme a alguém, evocando o filme através de algumas poucas imagens que parecem dar conta do todo, sem nos ressentir daquelas que parecem se desconectar do grupo.

Temos em oposição a essa tendência de eliminar imagens, um exemplo em que imagens são enxertadas no filme. Elas não pertencem ao filme, mas aparecem ali como se possíveis no seu contexto. É o caso pelo qual se escusa Noel Burch no livro *Práxis do cinema*. Burch numa crítica ao filme de Bresson, *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé*), descreve em seu livro uma imagem que não está no filme, o que ele próprio aponta numa nota explicativa. Nessa nota, ele reverte o seu constrangimento incitando que se atente ao problema da falsa lembrança. Eis aí os trechos que reportam essa história:

Nesse plano muito fechado vemos primeiramente Fontaine, três quartos de costas, colado à parede próxima do ângulo atrás do qual sabemos que o guarda está⁵. Reunindo coragem, Fontaine avança⁶, sai do quadro à direita⁷ contorna e entra novamente para cruzar o quadro e sair à direita atrás do ângulo da parede. O campo fica vazio (e totalmente neutro) durante o assassinato presumido (não ouvimos nada) e, em seguida, Fontaine reaparece no quadro (BURCH, 2011, p.47).

Abaixo, a nota em que Burch faz sua correção:

⁵ Figura 3

⁶ Figura 4

⁷ Figura 5

⁸ Figura 6

Esta descrição é completamente falsa: Fontaine apenas sai de fato do quadro apenas uma vez. Nós nos demos conta disso durante uma revisão do filme, pouco tempo antes de entregar os originais deste livro. Entretanto, decidimos deixar esta passagem exatamente igual, como exemplo voluntário (no texto, há certamente outros exemplos involuntários) do fenômeno que se pode chamar de 'falsa memória dos filmes'. É um fenômeno que tem relações profundas com a própria natureza da percepção cinematográfica e que merecia um estudo aprofundado. O que se quer, aqui, é simplesmente evocar o embaraço que ele pode criar para o crítico, e também a função positiva que tal fenômeno pode representar para o criador. Efetivamente, este plano, tal e qual nós o descrevemos, existe num antigo curta-metragem realizado por nós e, acreditando "render uma homenagem a Bresson", nós reproduzimos este plano de acordo com o que dele nos lembramos (BURCH, 2011, p.47)

Vejamos agora as imagens do filme:



Figura 3



Figura 4

Figura 3 – Fontaine encostado no muro se prepara para surpreender a sentinela

Figura 4 – Fontaine surpreende a sentinela e sai do quadro



Figura 5



Figura 6

Figura 5 – O quadro permanece vazio por algum tempo

Figura 6 – Fontaine retorna ao quadro, dando fim a sequência da morte da sentinela.

Para além desse momento embaraçoso o qual podemos ver que mesmo um exímio crítico/analista pode ser traído por sua memória, o problema que ele coloca é de suma importância na discussão que se tenta trazer aqui de que o filme em nossa memória conta não só com as imagens que vimos, mas com certo desvio que fazemos a partir delas. Temos na falsa lembrança um fator que põe em questão o que pode a capacidade humana em relação ao filme que foi assistido, que está sob seu domínio, que contradiz qualquer sugestão de fidelidade entre o filme que está na memória e o que estava na tela.

O problema da falsa lembrança nos leva a compreender tanto o acréscimo ao filme de uma imagem que não lhe pertence, como o enxerto de uma imagem de um filme em outro, possível claro, pela proximidade estética de ambos. É como se no espaço de nossa memória os filmes constituíssem círculos vizinhos que por afinidade deixam que uma imagem que está de um lado passe ao outro.

Sobre a relação desse fenômeno com a percepção cinematográfica, penso que o ato de perceber, embora feito em consonância com a apresentação do objeto fílmico, daria margem à memória para que esta preencha os espaços vazios que se encontrou no filme. Espaços esses que às vezes são sugeridos pelo filme ou mesmo compreendidos na sua forma fragmentada.

4.2 A Imaginação – o espaço aberto para a criação do espectador.

Por esse exemplo de Burch pude pensar um outro desvio ligado à memória – a imaginação. Olhando para essas imagens criadas por Bresson, o que me chama atenção nesse filme em particular são as brechas deixadas para a imaginação que parecem criadas pela própria construção da imagem, a partir dos quadros vizinhos, dos planos, como queiram chamar.

Uso para exemplificar a figura 5, em que a presença do personagem já tendo saído do quadro deixa que o espectador sinta no cenário um vazio, isto é, a falta do personagem que antes nele estava. A hesitação e a expectativa acerca da entrada e a saída do personagem deixam-nas como potencialmente sugeridas para o sujeito, pairam sobre o quadro, abrindo o caminho da imaginação.

O filme com suas brechas parece reclamar o espectador como homem que imagina, para criar sobre elas. Pelo que devo dizer que a imaginação do espectador é um desvio acolhido por muitos filmes, sendo o cinema profundo conhecedor das capacidades humanas.

CONCLUSÃO

A ideia da sobrevivência imaterial do filme pode ser construída olhando para o que é o filme em sua trajetória: algo que ora se materializa ora se desmaterializa no espaço.

O filme antes de se fixar na tela, numa sessão, está guardado no suporte. Isto é, o filme antes de uma sessão não está materialmente presente no espaço como se vê diante do sujeito. Apenas quando entra no espaço da tela é que ele, enfim, se materializa na forma como convém conhecê-lo.

Porém, devemos notar que antes de estar na tela, o filme parece estar materializado no suporte⁹. Mas, como já foi dito, o filme em si não é matéria, dado que suas imagens estão despidas dessa natureza. Ele toma de empréstimo a materialidade de objetos no espaço – do suporte e da tela, especificamente.

De posse dessa informação é possível estabelecer isto: que o filme é coisa imaterial que se sustenta no espaço graças à materialidade dos meios aos quais se adequa. E ainda é possível pensar em algo além: que o filme como coisa imaterial consiga passar de um meio a outro, encontrando neles um modo de estar materialmente no espaço. Através da conversão de suas imagens o filme encontraria um modo de se realizar no espaço onde está o sujeito.

Uma teoria que queira falar da sobrevivência deve partir então daí. Do mesmo modo que fez para se realizar no espaço o filme teria de passar a outro meio para se conservar. O filme comunicando suas imagens ao espectador seria convertido a ele assim como fez no caso do suporte e da tela. O espectador seria então o novo suporte do filme.

O espectador enquanto constituído de matéria, o corpo, seria para o filme como mais um meio material. No entanto, não é na parte física do sujeito que as imagens vão se fixar, e sim no espírito pela ação da memória. Por enquanto

⁹ Ao olharmos para o filme no suporte, em geral, o que se vê é a aparência do suporte. No caso da película o filme pode ser visto através de sua superfície transparente.

fiquemos com essa ideia de que o filme ao se desmaterializar da tela se materializaria no novo suporte – o espectador.

Conforme dissemos, é no interior do sujeito que as imagens do filme vão aparecer. É como se estivessem na mente, na memória. Sendo o espírito imaterial, ele não necessariamente dá suporte às imagens, mas deixa que elas se integrem a ele. Colocando de outra maneira podemos estabelecer esse princípio: *no espírito o filme consegue não só conservar-se, mas conservar-se na sua plena imaterialidade.*

Em vista de tudo o que foi falado, como não pensar que as imagens do filme tenham sido feitas para isso, para viverem dentro de cada sujeito?

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques; Marie, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema; tradução Eloísa Araújo Ribeiro. 3.ed.Campinas, SP: Papyrus, 2003. p. 129-130.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura; tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.184.

BERGALA, Alain. O espectador de cinema e identificação com o filme. In: AUMONT, Jacques et al. A estética do filme; tradução Marina Appenzeller. 7.ed.Campinas: Papyrus 1995. p. 257.

BERGSON, HENRI. Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito; tradução Paulo Neves. 4.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BURCH, Noël. Práxis do cinema; tradução Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2011 - Debates; 149. p.46-47.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. In: Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia v.5; tradução de Peter Pál Pélbart. Rio de Janeiro: Ed.34, 1997. p. 179-214.

DEWEY, John. Ter uma experiência. In: A arte como experiência; tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.109-118.

METZ, Christian. A significação no cinema; tradução Jean Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2012. p 22.

_____. História/Discurso (Nota sobre dois voyeurismos). IN: XAVIER, Ismail (org.) A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.p. 406.

RIVERA, Tânia. Cinema, Imagem e Psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p.8-9.

THOMPSON, Sabrina. Para sair do cinema é preciso primeiro entrar: breve diálogo com Barthes. E-com , Belo Horizonte. v.3, n.2. 2010.
<revistas.unibh.br/index.php/ecom/article/download/571/326>