

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<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> 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

<b>Aluno:(s)</b>	Andressa Hygino Rodrigues da Silva		
<b>Curso:</b>	Cinema e Audiovisual	<b>Matrícula:</b>	
<b>Título</b>			
A permanência imaterial do filme: O filme de memória.			
<b>Banca Examinadora</b>			
<b>Prof. Orientador a</b>	Eliany Salvatierra Machado		
	Carolina Oliveira do Amaral		
	FERNANDO MOMIL DA COSTA		
<b>Data de Apresentação</b>	11/03/2017		
<b>Parecer</b>			
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 continuação da pesquisa no mestrado.			
<b>Nota Final</b>	Dez		
<b>Assinaturas da Banca</b>			
<b>Prof. Orientador a</b>	Eliany Machado		
	Carolina Amaral		
	F. J. S.		

## 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”, 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 deste trabalho.

A 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 rerepresentadas 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

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>06</b>
<b>1 UMA OBSERVAÇÃO DA CENA ESPECTATORIAL E UMA PERSPECTIVA FILOSÓFICA SOBRE O CINEMA.....</b>	<b>08</b>
1.1 Distâncias.....	09
1.2 Aproximação.....	13
1.2.1 A projeção.....	14
1.2.2 A espetatorialidade.....	15
1.2.3 A experiência de cada espectador.....	16
<b>2 O FIM DE UMA SESSÃO.....</b>	<b>18</b>
2.1 A perda da materialidade fílmica.....	19
2.2 A sobrevivência imaterial do filme.....	20
<b>3 A MEMÓRIA.....</b>	<b>22</b>
3.1 As imagens para Bergson.....	23
3.2 O atravessamento de uma imagem.....	24
3.3 A operação da memória.....	26
<b>4 O FILME DE MEMÓRIA.....</b>	<b>29</b>
4.1 Desvios da memória: sublimação e o fenômeno da falsa memória.....	30
4.2 A Imaginação – o espaço aberto para a criação do espectador.....	33
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>34</b>
<b>Nota após revisão.....</b>	<b>36</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>38</b>

## INTRODUÇÃO

No ano de 2013, apresentei na disciplina Pesquisa em cinema e audiovisual, ministrada pelo professor Fernando Morais, o projeto que serviu de base para este trabalho. Nele estavam previstos os aspectos que hoje se materializam nas páginas que se seguirão. No entanto, na busca errante e incessante pelas condições certas de enunciação do meu objeto de estudo, somente neste ano, 2017, foi possível que este projeto 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 seu 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 as seguintes questões:

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

Este trabalho, portanto, acolhe em si o desafio de esquematizar o processo pelo qual construí em meu pensamento a hipótese sobre a 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. Busco 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 entre filme e tela. Apresento no fim a ideia de sobrevivência imaterial do filme, possibilidade que o filme tem ao se desprender da tela.

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

Chego, enfim, ao quarto e último capítulo. Nele venho consolidar a ideia essencial e conclusiva deste trabalho – O filme de memória. Trato, a partir desse novo termo, alguns dos desvios da memória em relação ao filme que esteve na tela, fenômenos como a sublimação, a falsa memória e a imaginação. Estes criam a distinção entre o filme de memória e o seu referencial.

## 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 após cada experiência minha com um filme. Isto é, colocava-me a pensar na experiência que se tinha dado ali, me permitindo voltar 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. Essa é formada por três elementos: o filme, a tela e 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, ela se estrutura em torno da presença do filme na tela. Sua presença é imprescindível. A partir dela os outros elementos se estabelecem. Esse filme com o qual o espectador se relaciona tem uma forma bem específica, genuína do cinema, composta por imagens em movimento. É assim – e somente assim – que o cinema *acontece* diante do espectador.

Somente com o filme posicionado 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 cinematográfica.

Entretanto, numa sessão, o filme não está na tela de pronto<sup>1</sup>. Preparado o aparato para a sua exibição, ele surge. Ele se estabelece diante do sujeito tal qual

---

<sup>1</sup> É preciso ocorrer uma transformação do filme que está guardado nos dispositivos/suportes em imagens em movimento.

um objeto místico que se materializa no espaço. Aí, enfim, torna-se um fato a ser considerado, constatado pelo sujeito.

A posição que esse filme assume diante do espectador cria um sentido de **exterioridade**. Para alcançá-lo, é preciso que o espectador o busque fora de si mesmo. Tal exterioridade confere ao filme um caráter objetivo. É possível reconhecê-lo como algo em si, à parte da existência de quem o percebe.

Há, portanto, na perspectiva aqui posta do espectador e do filme, um sentido inicial de separação entre as partes. (Creio que essa separação possa ser percebida pelo próprio espectador no início de uma sessão). O que para mim é extremamente necessário 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, sinto entre mim e o filme algumas distâncias. Essas precisam ser superadas para que se construa uma relação espectral. Penso que a distância tenha sido colocada primeiramente pelo próprio processo cinematográfico. Como espectadora, estou, em tese, excluída da etapa de realização do filme<sup>2</sup>; estou como figura última de todo o processo, e por isso posso pensar em mim como receptora de uma obra já concluída. Isso faz com que, no momento em que encaro o filme, ele seja como algo que funciona independente de mim, vivendo pelos seus próprios mecanismos. Em toda a trajetória que o filme percorre (da ideia até a forma projetada/exibida), o espectador só participa efetivamente de sua última etapa, a recepção do filme.

Falando agora das imagens, ao se estabelecerem na tela, essas serão como vindas de outra parte, criadas por outrem. Por isso há uma curiosidade – às vezes um estranhamento – de um espectador para com elas. Tais sentimentos podem se traduzir numa procura incessante, numa consulta, num olhar demorado. Essa

---

<sup>2</sup> Essa fala deve ser questionada se pensarmos nas propostas de promoção do filme antes de chegar às telas, fazendo a integração do (possível) espectador a esta etapa, como uma espectralidade prévia.

procura só pode se satisfazer nas próprias imagens; e isso requer devida atenção ao que vem de fora. A atenção, pelo que vejo, é ainda maior 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 da tela para melhor apreensão das suas imagens. É o caso das grandes telas, como a do cinema, até mesmo da televisão. O modo como nos posicionamos frente a elas requer distanciarmos-nos um pouco. Bem verdade que nas telas menores – dos gadgets, dos eletrônicos portáteis – que condizem mais com a nossa presente época, a imagem pode se dar muito mais 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 Metz<sup>3</sup>:

“[...] 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 ela teria que 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 do cinema), me dei conta de que essa natureza intangível das imagens comunica a própria esfera cinematográfica, que não é feita de matéria, e sim de aparências. As imagens do cinema por serem intangíveis merecem ser colocadas à distinção do que é a materialidade da tela, sendo apontadas como imateriais.

---

<sup>3</sup> 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 discutir o objeto fílmico.



Figura 1a

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



Figura 1b <sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> 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, apresenta outra esfera onde as aparências existem sem materialidade.

Gostaria então de alcançar o meu ponto mais filosófico nessa questão, colocando o que seria uma concepção do que é cinema: *a ideia do cinema como esfera distante da realidade do sujeito e, por conseguinte, do filme como objeto de transcendência, que comunica 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 a 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 em fazer uma formulação um tanto polêmica. Os filmes me parecem, enquanto objeto de ligação entre duas esferas, constituídos de uma *aura* particular, coisa que Benjamin (2012) nega veementemente às obras de arte reprodutíveis. 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 ainda à 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. Isto 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. 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 parece estar distante do espectador. A grande questão agora é tentar perceber como ambos se fazem próximos.

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

O filme, para que exista de fato, precisa ser por alguém constatado; ele precisa de alguém que possa testemunhá-lo. O espectador 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, 1983, p.406)

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

O filme intenciona uma proximidade através de sua projeção, sua inserção no espaço do sujeito. Já o espectador se torna mais próximo do filme no desempenho de sua atividade espectral. Resumindo, projeção e espectralidade são atos que se combinam para que o filme e seu 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. A tela serve como um meio de extensão do filme 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. Têm-se assim as condições necessárias para que as imagens sejam experimentadas.

No que diz respeito ao filme, um dos fatores que favorecem essa aproximação de seu espectador é o seu forte poder de atração. Não me refiro ao fascínio que causa pelos seus recursos narrativos, como é de costume citar. Em geral, tornamo-los os únicos responsáveis pelo interesse do espectador. Todavia não são. O filme tem muito mais para atrair o seu público. O que dizer, por exemplo, do poder de atração gerado pelo movimento 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 de um espectador há de perceber que as imagens promovem um verdadeiro evento no espaço da tela, com suas entradas e saídas. Estou me referindo à capacidade das imagens e do movimento de juntos formarem aquilo que atrai visualmente o espectador. Tanto o movimento que se apresenta no interior de cada uma das imagens, quanto o que se forma pelo decorrer de todas elas.

Além disso, os jogos de luminosidade e obscuridade<sup>5</sup> que acontecem na superfície da tela, as luzes que incidem sobre o espectador e despertam os sentidos, mantém o sujeito consciente da presença do filme.

### 1.2.2 A espectadorialidade

Algo acontece quando estou no cinema, mas também quando sou espectadora das cenas cotidianas: 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 acompanha 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. O olho não é uma máquina que em nada altera aquilo que está posto à sua frente. Por exemplo, há quem diga que o cinema não exista verdadeiramente na tela. O que existe ali são imagens que passadas num determinado ritmo dão a impressão de movimento. O olhar do espectador operaria essa mudança vendo nas imagens algo que não está propriamente nelas – o movimento<sup>6</sup>.

O espectador se relaciona com o filme a partir do registro do seu olhar mais a experimentação de todo o corpo. Também emprega suas paixões, não se pode

---

<sup>5</sup> No Dicionário teórico e crítico de cinema (MARIE e AUMONT, 2007), no verbete que explica a filmologia, vemos que o universo fílmico, 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).

<sup>6</sup> “A descontinuidade só se transforma em continuidade depois de haver penetrado o espectador. Trata-se de um fenômeno puramente interior”. Epstein, Jean (1983).

esquecer. Desse modo, aquilo que tem de objetivo no filme chega como subjetivo ao espectador. E assim, passando pelo sujeito, o filme entra na esfera particular, subjetiva.

Penso que, pelo emprego dos sentidos e 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 encarada, conforme 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 o filme diante de si, cada espectador faz dele uma coisa sua, um registro a partir dos seus próprios sentidos.

Graças a essa aproximação pela espectralidade, o filme consegue se inserir no espaço e comunicar suas imagens ao espectador. Isso porque o espectador está ali aparentemente só para experimentar o filme, mas nele existe um potencial para a conservação das imagens, que servirá 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; outra sai do ambiente; se esta volta ou não volta; se alguém chega de repente e assiste somente à metade do filme etc., não há o que me faça crer que todos esses indivíduos tenham a mesma perspectiva sobre o filme; em outras palavras, que tenham para si o mesmo filme.

Dessa forma, digo que a perspectiva do filme construída durante a sessão varia pela atenção dos sentidos e pela disposição do espírito em receber as 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, um em diferença do outro.

A construção pessoal do filme vai depender do modo como cada espectador vivencia esse filme, o quanto ele está comprometido e emprega 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 termos gerais) em três tipos: incipientes, singulares e estéticas.

A experiência incipiente seria aquela que, dada às 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.

Talvez o melhor exemplo de uma experiência estética seja mesmo o da pedra que rola morro abaixo, dado pelo filósofo. Se pensássemos imaginariamente 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. E nisso ressaltar da experiência estética o sentido que vê conectividade entre as partes do processo, ou seja, a capacidade de compreender que o fim se relaciona com tudo que veio antes.

Vou considerar, sem muito elaborar, que o conhecimento no final de uma experiência espectral cinematográfica seja uma consciência global do filme. Nesse sentido, o espectador que chega até o fim de uma sessão, além de ter vivido todas as sensações oferecidas pelo filme, tem o privilégio de conseguir construir por si uma imagem total deste objeto, por ter interessado por suas imagens ao longo do caminho.

Mas, tendo chegado ao fim da experiência, como saber se o filme registrado pelo espectador 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. 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, é como se o filme fosse tirado da tela, tirado do espectador. Sendo assim, antes de tecer uma reflexão sobre a permanência do filme, é preciso 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 causada por interferência do espectador ou por falha técnica. Refiro-me apenas à interrupção que acontece pelo fim natural de uma sessão.

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

Com o fim da projeção, com o desaparecimento do filme, a dinâmica que acontecia na tela, entre as próprias imagens, é interrompida. Por conseguinte, a dinâmica que acontecia entre as imagens e o espectador. Não há mais na tela aquele fluxo contínuo que embalava o sujeito; e isso afeta a atividade espectral. É como se o espectador fosse nesse momento dispensado de sua função. Seria esse o limite da espectralidade?

O que eu realmente me pergunto é se com essa interrupção as sensações que fluíam no espectador cessariam de imediato. Por que outro motivo Roland Barthes diria gostar de sair do cinema, se não fosse pelos efeitos que ainda se perpetuam 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 está 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 filme ao ser retirado da tela 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.

Através de uma metáfora, o conceituado cineasta francês, Chris Marker<sup>7</sup>, nos fala sobre uma porção escura que nos acompanha quando saímos do cinema. Essa porção é aquela que estava antes conosco, entre cada intervalo dos 24 quadros por segundo. Ao sairmos, ela ficaria conosco para fixar a memória de um filme.

Por isso, se mesmo que a sessão tenha chegado ao fim o espectador pode permanecer com o filme, isso significa que, ao contrário do que se poderia imaginar, o fim de uma sessão não encerra a espectadorialidade. 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 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 já não precisa, porque suas imagens foram devidamente comunicadas à parte que lhe interessava: o espectador.

A relação entre filme e tela, aparentemente simples, é, na verdade, profundamente complexa. A meu ver, ela é 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

---

<sup>7</sup> 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 do filme 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 no estriado se desenvolve, mas que, 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 para o sujeito como os outros objetos materiais, ocupando um lugar no espaço exterior. No entanto, ao se desprender da materialidade da tela, o filme poderia, enquanto objeto imaterial, alcançar outro meio, outro lugar.

Para mim, esse lugar seria dentro do sujeito-espectador, já que as imagens do filme foram a ele comunicadas. Lá as imagens ocupariam um lugar dentro do sujeito, e mais que isso, elas viveriam em sua imaterialidade.

## **2.2 A sobrevivência imaterial do filme**

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

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 na cena espectral.

O filme 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, estando em determinado meio, estabeleça-se em outro.

A grande questão acerca do filme que aparece na tela é sua brevidade no tempo e sua dissipação no espaço. Sua trajetória corresponde ao ciclo de sua materialização no início da sessão, o seu aparecimento, e desmaterialização no fim da sessão, seu 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. Contudo, voltando-nos para o suporte veremos que as imagens estarão todas lá, prontas para um novo começo.

Todavia, pergunto-me, que horizonte tem propriamente o filme que esteve na tela para o seu espectador? Será apenas este que é ser reexibido numa nova sessão, 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. O filme estaria para o sujeito como parte de suas experiências, ou seja, como algo imaterial que possa ser conservado pelo espírito.

Essa conversão das imagens ao interior do sujeito seria a chance para que esse filme pudesse continuar sua trajetória. Seria essa a sobrevivência do filme à perda da materialidade da tela. Mas, para que o sujeito tenha em si o filme, e não imagens soltas, uma coisa é necessária: ele precisa ter acompanhado o filme do início ao fim de uma sessão.

Assim, eu, enquanto sujeito da experiência espectral, me torno capaz de intuir o filme como uma presença que cabe no meu interior. Com isso seria suprimirse de vez a exterioridade que havia quando estava diante dele na tela.

### 3 A MEMÓRIA

Dentro dessa hipótese de permanência do filme, tive como necessidade querer explicar *como* as imagens sendo exteriores passariam ao interior do sujeito. 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. Nele se constrói a visão do mundo como uma esfera onde habitam seres (corpos) e imagens.

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. Através da memória, corpo e espírito mostram certa solidariedade um para com o outro. Abaixo, o trecho de introdução feito pelo próprio autor para sua obra, escrito 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 a Bergson, devo me conduzir aos assuntos que se afiliam as questões concernentes a este trabalho.

Pondo-se 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, a reiterar, 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. Estas, apesar de manterem os traços do objeto, não trazem consigo porção alguma de matéria. Mesmo ciente dessa distinção, ainda pode recorrer a essa teoria, por compreender que as imagens do cinema, embora não estejam ligadas à matéria, continuam como imagens exteriores ao sujeito. Elas assumem em relação a este a mesma posição das imagens que estão no mundo material.

Ao deixar de lado essa oposição, veremos que tanto as imagens que coincidem com a matéria – as imagens do mundo real – quanto as que não coincidem – as imagens 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. Nele 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 se converterem ao 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 imagem que é capaz de perceber-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 delas são enviados. Esse é o modo que as imagens encontram de atravessá-lo. A chegada desses estímulos ao corpo é comparada à refração e à 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. Estes tentam 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, ficam retidos no interior do sujeito e criam nele 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 não quer dizer que as imagens não tenham lhe causado nenhuma impressão, nem que esse corpo não tenha capacidade de reagir a elas. O que acontece é que o corpo, diferentemente 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 o corpo, embora tenha sua importância para a memória (por ser aquele em que as imagens irão chegar antes de alcançarem o espírito), no tocante às imagens, ele só opera num único sentido, o da ação. Fica estabelecido em Bergson 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, deixar que as imagens passem por ele e se acomodem no interior do sujeito. 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.

Vimos que as imagens estavam a princípio no ambiente. 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 como imagens-lembranças.

É a memória que se encarrega de fazer os registros da experiência do corpo com as imagens e guardá-los à medida que 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 presente. “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 por esforço e permanece sob o nosso domínio (sob o domínio do corpo - para lhe ser útil); a outra, completamente espontânea, se reproduz aleatoriamente, mostrando sua fidelidade em permanecer, independente de nossa vontade.

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

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 essas imagens do passado e as infiltre no presente<sup>8</sup>.

Assim que fixadas na memória, as imagens-lembranças podem ser representadas dentro da “totalidade das lembranças acumuladas na memória”. Bergson escolheu representá-las através da figura de um cone invertido:

---

<sup>8</sup> Na verdade, é preciso que o presente seja capaz de ativar a memória e acordar a imagem do passado.

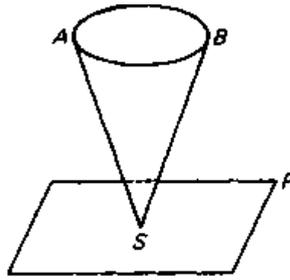


Figura 2

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 ao espectador formando um todo. O filme, tendo 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. Para que esteja completa, ele precisa 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 filme do início ao fim.

O filme que se encontra na memória é como um fruto da nossa experiência espectral cinematográfica. A memória nos permite “ter o que levar do filme para casa”, um *souvenir*<sup>9</sup>, já que este não pode sair da tela, e pior, parece se esgotar nela.

A passagem do filme para o espectador é como uma conversão das imagens de um meio a outro. Tal como a conversão do filme do suporte para a tela. Poderíamos 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 torna-se diferente de uma que é mecânica. Ela se dá pelas capacidades humanas, que podem sim alterar o filme sensivelmente. Sendo assim, o filme que está na memória, por acolher a interferência da subjetividade do espectador, deve ser separado da categoria geral do filme e receber um novo status.

Escolhi chamar esse filme, gerado dentro do espectador, de *filme de memória*. Esse complemento “de memória” indica a procedência, o novo lugar de onde vem esse filme. Também estabelece uma relação entre o objeto e a matéria de que ele é feito<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> A palavra *Souvenir* em francês equivale tanto ao substantivo lembrança quanto ao verbo lembrar.

<sup>10</sup> O termo não deve ser confundido com uma referência a filmes que tomam a memória como tema; a estes eu me referiria como filmes sobre 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 desvia do seu referencial, e que por isso deve legitimar-se o seu status como um filme de natureza diferente daquele que esteve na tela.

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, leva-o 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 através de algumas poucas imagens, e estas parecem dar conta do todo. Não nos ressentimos daquelas que escapam do conjunto que foi formado.

Em oposição a essa tendência de eliminar imagens, temos um exemplo em que imagens são enxertadas no filme. Elas não pertencem ao filme, mas aparecem para nós 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, fazendo atentar 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 está<sup>11</sup>. Reunindo coragem, Fontaine avança<sup>12</sup>, sai do quadro à direita<sup>13</sup><sup>14</sup> 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).

---

<sup>11</sup> Figura 3

<sup>12</sup> Figura 4

<sup>13</sup> Figura 5

<sup>14</sup> Figura 6

Abaixo, a nota em que Burch faz sua correção:

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)

Vejam 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 no qual percebemos 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 intenta trazer aqui. O filme em nossa memória conta não só com as imagens que vimos, mas com certos desvios feitos 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 passa ao domínio da memória. Esse problema contradiz qualquer sugestão de fidelidade entre o filme que está na memória e o que esteve 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. Nesse último caso, 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, às vezes, sugeridos pelo filme ou 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 as imagens criadas por Bresson, o que me chama atenção nesse filme, em particular, são as brechas deixadas para a imaginação. Essas brechas parecem criadas pela própria forma de construção da imagem, a partir da evolução dos quadros, dos planos, como queiram chamar.

Uso para exemplificar a figura 5, em que a saída do personagem no plano anterior deixa que o espectador sinta no cenário um vazio. Sente-se a falta do personagem que antes nele estava. A hesitação e a expectativa acerca da entrada e saída do personagem deixam as brechas como potencialmente sugeridas para o sujeito. Pairam sobre o quadro diversas possibilidades, 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 espectador. Apenas quando entra no espaço da tela é que ele se materializa na forma como convém conhecê-lo.

Porém devemos notar que, antes de estar na tela, o filme parece estar materializado no suporte<sup>15</sup>. 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 à tela, 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 se 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. Fiquemos por

---

<sup>15</sup> 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.

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

Conforme dissemos, é no interior do sujeito que as imagens do filme vão aparecer. Consideremos que esse interior seja o espírito, aquilo que se contrapõe ao corpo, que é a parte exterior. Sendo o espírito imaterial, ele não daria necessariamente suporte às imagens, mas deixaria que elas se integrassem a ele. Colocando de outra maneira, podemos estabelecer esse princípio: *no espírito, o filme consegue não só conservar-se, mas conservar-se em sua 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?

## **\*NOTA APÓS REVISÃO**

Dentro de uma proposta de revisão para a publicação deste trabalho, devo considerar em nota algumas das observações que me foram feitas.

### **Sobre a espectadorialidade**

A dificuldade encontrada ao falar da experiência espectadorial, sendo essa tão múltipla, teve por resultado centrar minha observação naquilo que parece a mais bem estruturada dessas experiências: a experiência na sala de cinema. Digo a mais bem estruturada pelos limites que apresenta. Por exemplo, ao espectador está muito bem identificado o seu lugar e a sua posição física diante do filme, isto é, sentado numa poltrona. Outro exemplo: não há controle por parte do espectador sobre a imagem que passa na tela; o que seria diferente se estivesse com um controle remoto na mão.

Foi interessante perceber que isso era justamente o que me incomodava quando a espectadorialidade aparecia nos livros que li para pesquisa. Eu atribuía essa vontade de se ater à experiência na sala de cinema à questão temporal de alguns autores, presumindo ser essa a experiência padrão da qual se poderia falar naquele momento. Hoje, porém, enxergo que essa redução da experiência à sala de cinema se dá muito mais pelo fato de que a espectadorialidade nesses termos é um modelo mais definido. Mas existem experiências espectadoriais outras, que se multiplicam com a saída dos filmes para espaços que vão além da sala de cinema.

Devo advertir que embora haja essa falha notória neste trabalho, faço-me capaz de reconhecer que a espectadorialidade se apresenta de muitas formas diferentes. Seria mais adequado falar de espectadorialidades, condições espectadoriais diversas, tal como a relação do espectador com o filme é também diversa.

Cada vez mais flexível, a espectadorialidade torna-se mais complexa às análises, dificultando aqueles que buscam colocá-la em termos delimitados.

Ainda sobre a espectralidade, faço duas correções à perspectiva criada no texto:

Em primeiro lugar, não atentei para o fato de que o indivíduo sofresse influências de outras visões construídas sobre o filme, por exemplo, no contato com outros espectadores ou com veículos de informação. Sendo assim, sua visão global do filme pode não ser totalmente formada a partir da sua espectralidade.

Em segundo lugar, a ideia aqui não é definir uma espectralidade ideal, mas destacar uma vantagem que possa ter o espectador que chega ao fim de uma sessão em relação àqueles que a abandonam. O espectador que chega ao fim não é aquele que passa pela sessão sem momentos de dispersão ou desatenção, mas o que consegue superá-los e terminar a atividade a que se propôs. O espectador de uma experiência incipiente, incompleta, terá que esforçar-se para além de si no momento em que quiser construir sua imagem total do filme.

### **Sobre Henri Bergson como referência bibliográfica central**

A escolha do livro *Matéria e Memória* de Henri Bergson para um trabalho cujo tema é a memória parece óbvio. Porém, há uma falta quanto à independência deste trabalho à leitura deleuziana. Gilles Deleuze foi aquele que sistematizou a união entre a filosofia bergsoniana e o cinema. Sobretudo, destacam-se os livros *A Imagem-tempo* e *A Imagem-movimento*.

Para este trabalho, no entanto, foi uma escolha não usar a filosofia de Deleuze. Como uma busca iniciante pelo estudo da memória, fez-se mais tentadora a ideia de um corpo a corpo com a teoria bergsoniana, um contato direto, sem a mediação deleuziana.

Contudo, Deleuze aparece neste trabalho, através de uma citação de Mil platôs; de modo que se compreenda a importância do filósofo, ainda que não no lugar central. Certamente, com o avanço de meus estudos, a perspectiva de Deleuze será considerada.

## 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.

EPSTEIN, Jean. A inteligência de uma máquina- excertos: continuidade, a falsa aparência da descontinuidade. In: XAVIER, Ismail (org.) A experiência de cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.p. 287.

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>