

Videopássaros e tecnovísceras

Fernando Meneghel

Mestrando em Literatura

*tornar audível o que jamais foi visto
e visível o que jamais foi ouvido.*

Hans-Jürgen Syberberg¹

Benjamin lê na fotografia de Atget a possibilidade de ver o que não é visível, o que está para além da “iluminação dos pormenores”. (Pequena história da fotografia, BENJAMIN, 1996: p. 91-107, p. 102)

Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? (BENJAMIN, 1996: p. 107)

Em meio a pássaros e vísceras (visualização utópica e materialismo histórico?), pretendo pensar uma pequena história do videocassete, sob a posição de Arlindo Machado, a partir de minha pesquisa, que reuniu os textos que foram por ele escritos nos jornais *O Estado de São Paulo* e *A Folha de São Paulo*, entre 1984 e 1997.

A posição de Arlindo Machado é a de um integrado², seguindo a tendência que se considera geralmente ser a do ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, de Benjamin³. Eu diria que ele é um integrado da linha de frente: sua atenção para com as novas tecnologias é constante: chama as pessoas para assistirem a uma peça de teatro que utiliza a tecnologia do vídeo (meio eletrônico) (MACHADO, 14 mar. 1985: p. 49); escreve, com Caio Magri e Marcelo Masagão, o livro “Rádio livres – a reforma agrária no ar” (MELLO, 7 fev. 1986: p. 16); faz uma pequena análise, para a seção Videofolha, do filme “Tron”⁴; convida para uma mostra de vídeo⁵; participa de uma série de palestras realizadas em comemoração do centenário do cinema, durante o ano de 1994, falando sobre “Cinema e virtualidade”, onde discorre sobre a introdução de novas tecnologias em parques temáticos como forma de experimentação para futuras aplicações no mercado de filmes e de videogames, e sobre os conceitos de imersão, agenciamento e interatividade⁶; escreve, como convidado, num

artigo sobre uma mostra de arte eletrônica aberta em São Paulo, um pequeno histórico sobre a videoarte no Brasil (MACHADO, 20 nov. 1994: p. D4); faz uma resenha do livro “O sublime tecnológico”, de Mario Costa (MACHADO, 29 abr. 1995: p. Q1); fala sobre os projetos gráficos das revistas “Raygun” e “Wired”, que provocam um “paradigma novo de discurso, em que a imagem e a comunicação são concebidas como fenômenos instáveis e turbulentos, sob a ação permanente de forças ao mesmo tempo organizativas e desagregadoras”, e recusam a funcionalidade e a legibilidade da escola Bauhaus, criando

uma distinção importante entre legibility (legibilidade, possibilidade de discriminação dos signos gráficos) e readability (“leiturabilidade”, possibilidade de compreensão e interpretação do texto), vislumbrando ainda uma relação de contradição entre os termos: um texto menos legible (legível) pode ser, paradoxalmente, mais readable (“leitável”), por desafiar o leitor e exigir dele uma leitura mais atenta e ativa. (MACHADO, 28 jun. 1997: p. D15)

Aqui ele ainda fala das “possibilidades gráficas colocadas pela informática”, coloca “que os programas de editoração eletrônica e de computação gráfica não fazem outra coisa que automatizar os cânones acumulados nas áreas de diagramação, composição, artefinalização, etc.”, e termina integralmente louvando a perversão e o desvio (em sentido restrito) que desautomatizam os “recursos mais standardizados”; e, com Amir Labaki, Carlos Reichenbach e Marcelo Tas, forma o júri

do 1º Festival Brasileiro de Cinema na Internet⁷. No entanto, não aborda em nenhum momento a tecnologia do cinema em casa.

Quando Benjamin salienta o cinema, em “A obra de arte ...”, no seu pensamento ainda reside a constituição e formação da “arte como fotografia” (BENJAMIN, 1996: p. 104). Observando que, “Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas” (BENJAMIN, 1996: p. 104), a idéia de Benjamin de “arte como fotografia” sofre uma reavaliação. Diante do cinema, há modificação do grau de domínio do homem sobre a obra, passando este domínio a ser assegurado por mecanismos diversos (a imagem passa a ser maior que o homem, o homem é absorvido pela imagem e os mecanismos psicológicos que envolvem esta relação são outros; a miniaturização adquire caráter menos físico, proporcionando um domínio identificado ao desejo, que pode ter tanto a utilidade de controle dos impulsos individuais [Benjamin exemplifica esse tipo de identificação com o culto ao estrelato] quanto a utilidade de reunir coletividades com objetivos em comum).

Corroborando a leitura de Susan Buck-Morss d’ “A obra de arte...”, em que ela se preocupa fundamentalmente com o tom pessimista do arremate do ensaio de Benjamin, vejo que a desilusão deste pode ser entendida sob o viés da “Pequena história da fotografia”. No ensaio “A obra de arte...”, Benjamin parte de uma “entusiasmada” transformação na função social da arte e chega na dicotômica estetização da política x politização da arte. No meio deste caminho ele: retoma a história da fotografia, falando das fotos de rostos como o último

baluarte da resistência do valor de culto; fala da introdução do valor de perfectibilidade trazida pelo cinema; e retoma a sua leitura de arte como fotografia acrescida da noção de arte como cinema. Perde o sentido a discussão da fotografia e do cinema como formas de arte; o valor de culto deixa de existir, passando a função social da arte a se fundar na política; o valor de perfectibilidade encontra o valor de desempenho (o cinema visto como teste de conservação da dignidade humana diante do aparelho), formando uma estética social. Abre-se um campo de indiferenciações entre arte, sociedade, política e estética, que conforma, em princípio, uma crise da modernidade. A estética pode ser constituinte de uma arte política? Esta talvez seja a pergunta que fundamenta o ensaio de Susan Buck-Morss⁸.

É neste ponto que a relação com o ensaio “Pequena história da fotografia” se apresenta. Relacionadas à ilusão, à criação de personagens de sonho coletivo, ao culto do estrelato e à distração estão a miniaturização, a visibilidade⁹, a posse da imagem¹⁰. Em contraste a isso temos a fotografia de Atget, a perda da realidade funcional¹¹, a arte como reprodução (fotografia, cinema, crítica) no ponto em que atinge o momento de indiferença entre arte e não-arte, como possibilidade de ver para além dos valores, para além do visível.

A tecnologia do cinema em casa¹² (e aqui restrinjo minha análise às imagens de filmes que são reproduzidas pelos aparelhos de videocassete ou de DVD) possibilita a intervenção do espectador na constituição do tempo filmico. É inegável que uma geração de pessoas interessadas em cinema adquiriram este interesse a partir do contato com o filme de cinema através dessa tecnologia, e que este contato vem conjuntamente com a possibilidade de repetição e de parada, não produzida pelo

realizador do filme, mas pelo espectador. Entendendo a obra de arte não como um produto acabado e datado, mas como a soma de uma realização datada (de um indivíduo ou de um grupo) a posteriores realizações (aqui penso mais especificamente na crítica) sobre esta realização primeira, que possibilidades analíticas são introduzidas ou aperfeiçoadas com a tecnologia do cinema em casa? Como os estudiosos de cinema enfrentam essas novas possibilidades? Eles estão ligados a esses acréscimos de possibilidades no tempo em que estes ocorrem? (E daí a justificativa da pesquisa ser realizada em jornais).

Está claro que atualmente os estudiosos de cinema têm mantido relações mais costumeiras com as correntes discussões sobre a digitalização do cinema e sobre as novas formas de concepção e divulgação de filmes pela internet¹³. No período de implantação e expansão do videocassete, no entanto, a discussão foi relegada à sala de aula. Raymond Bellour, em 1984, enfrentando constantemente a questão do congelamento da imagem, pensa o videocassete como paradoxal:

[...] instrumento ideal de análise, foi também o que a matou. Generalização excessiva, passagem ao infinito, agora podemos possuir, congelar todas as imagens. Sozinho, preso ao jogo do próprio pensamento. Na cama, encostado em sua companheira, trocando com ela e a imagem um olhar de idéia. Com os alunos, no instante desejado por cada um (a aula talvez seja o único lugar em que a análise do filme ainda exista por si só; sob o alibi pedagógico, o que na verdade se faz é o aprendizado de uma magia, uma experiência coletiva de fascínio e de desfascínio,

que desloca os dados do saber muito mais do que os ordena). O congelamento da imagem, que aproxima o filme do livro, é um folhear. Lutando, porém, contra o transcorrer “natural” da imagem, ele é também algo mais: um jogo, uma permuta, uma deriva. Uma criação derivada. (A análise queimada, BELLOUR, 1997: p.20-25, p. 22)

Em 1982, Bellour trata especificamente da relação entre foto e cinema, a partir de uma leitura que coloca a desconfiança de Proust em relação à fotografia e, mais abertamente, ao cinema. Bellour fala que o objetivo da fotografia, em Proust, se constitui de uma relação entre memória e olhar, mas que “Ao visual, demasiadamente associado segundo ele [Proust] à inteligência, à memória voluntária, Proust prefere choques táteis e auditivos, mais aptos a precipitar os verdadeiros retornos ao passado”. (Quando se escreve a foto no cinema, BELLOUR, 1997: p. 74-83, p. 76)¹⁴

O trabalho associado ao congelamento da imagem [aqui Bellour pensa, por exemplo, no filme “Salve-se quem puder – a vida”, de Godard] cria as condições para um outro tempo: ele inventa [...] as condições de uma leitura, suscitando um espaço favorável às associações ao mesmo tempo livres e controladas; enfim, ele desloca a histeria do cinema ao produzir o que se pode chamar, parafraseando Hugo, de um espectador pensativo.

Projetar a seu bel-prazer é quase como ler em seu próprio ritmo (e apresentar uma das respostas

possíveis ao “tédio” e a duração “excessiva” dos filmes, por meio dos quais um novo cinema se procura). É também aproximar o cinema da fotografia de maneira singular (aceitando de antemão a manipulação generalizada de todas as relações entre as palavras e as imagens). (BELLOUR, 1997: p. 79-80)

É pensando no videocassete como provocador desta reaproximação entre a fotografia e o cinema¹⁵, que a relação entre o ensaio de Benjamin sobre a história da fotografia como elemento de suspensão e crise e o ensaio “A obra de arte...” se torna profícua. A imagem congelada ou a suspensão da continuidade na projeção dos fotogramas, nas mãos do espectador¹⁶, leva a caminhos diferenciados, mas não necessariamente excludentes entre si.

O videocassete restringe a possibilidade do espectador ver o não-visível. A supervalorização de uma imagem, a retomada de um fotograma para intentar uma análise e a construção de um discurso sobre uma dissecação se opõem à constituição de um discurso calcado na memória. Retomo Bellour, seu videocassete paradoxal, e sua promulgação do fim da análise filmica. Em 1979 é publicado o livro “L'Analyse du film”, uma coletânea de análises filmicas escritas por Bellour, onde ele descobre que a decupagem que ele havia realizado com toda a meticulosidade possível (e com a moviola), sobre uma cena do filme “Os pássaros”, de Hitchcock, não correspondia à decupagem original, constatando que a análise filmica por ele realizada, sobre a decupagem por ele empreendida, não perdia nada com as diferenças descobertas (Ce que savait Hitchcock; Système d'un fragment, BELLOUR, 1979: p. 73-130). Em 1984 Bellour diz que “a análise de filmes [...] nasce,

desenvolve-se, acredita por um instante em si mesma e dissipa-se na teoria do cinema”, e que “[...] nada impedirá que um sonhador se decida um dia a (re)começar, simplesmente, a análise de um filme, para fazer com que se ouça alguma coisa nunca ouvida. Será muito esperto quem apostar se desse movimento nascerá uma nova posição teórica ou uma nova forma de narrativa.” (A análise queimada, BELLOUR, 1997: p. 24)

A uma recente edição especial da “New Yorker” dedicada ao cinema, ela [Pauline Kael] admitiu que suas críticas pertencem a um época sepultada pela era do vídeo, quando os profissionais do ramo eram obrigados a confiar quase que exclusivamente na memória. Naquele tempo, ainda, os críticos tinham mais personalidade, eram mais audaciosos e não meros guias de consumo, como os de hoje. (SÉRGIO AUGUSTO apud KAEL, 1994: p. 7-8)

A memória do filme assistido em videocassete pode apresentar-se acrescida de elementos que corroborem para o aumento da possibilidade de ver o não-visível: o espaço em que se assiste a um filme reproduzido pelo videocassete pode se constituir de uma coletividade (quase sempre restrita, mas com a possibilidade de recuperar o cinema em seus primórdios, quando a escuridão e o silêncio não caracterizavam a recepção ou sequer tinha como objetivo a pulsão escópica), uma coletividade que negocia cenas a serem revistas, paradas a serem programadas, e pode iniciar debates. Este espaço, mesmo que ocupado por uma só pessoa, pode muito bem dar lugar ao

embate. De qualquer maneira, a memória do filme estará impregnada de discursos diversos, intertextualidades provocadas e de repetições e paradas que não focalizarão necessariamente o visível, e não necessariamente se comporão de imagens que serão revistas por puro prazer estético ou algo semelhante (algo do tipo: ver como é o casaco que a heroína veste para mostrar para a costureira a fim de que ela faça um igual).

Também não podemos esquecer da aproximação que Bellour esboça entre filme e livro (ver terceira citação). Assistir a um filme como se lê um livro, com as possibilidades de prolongar o tempo de duração do filme, de não ver cenas, de ver primeiro o fim do filme, de ver o filme fotograma por fotograma, de ver o filme em câmera lenta ou apertando o botão *fast forward*. Talvez a memória de um filme assistido dentro destas perspectivas possa se aproximar da memória que temos de personagens de livros¹⁷.

Do ponto de vista do realizador, não se pode mais pensar um filme pós-tecnologia do cinema em casa sem pensar em: algum modo diferencial de fazer com que o espectador do filme reproduzido em videocassete seja também um “espectador pensativo”; mecanismos que levem em consideração as novas possibilidades de visualização de um filme. Arlindo Machado, ao pensar o motivo que levou uma sala de cinema de São Francisco de mil lugares a permanecer lotada, por várias semanas, exibindo o filme “Hitler”, de Syberberg, com sete horas de duração, levanta a hipótese do nascimento de um novo espectador, “mais familiarizado com os processos enunciadores da televisão do que com a decupagem clássica da narrativa cinematográfica.” (MACHADO, 27 maio 1984: p. 9) Quando se trata de realização de filmes em meio

eletrônico, Godard é unanimidade¹⁸.

Assim como Bellour salienta a aproximação da fotografia com o cinema, colocando que “O vídeo [...] deve ser compreendido do ponto de vista do que representará [...] principalmente do ponto de vista histórico: um lugar de passagem e um sistema de transformação das imagens umas nas outras” (Entre-imagens, BELLOUR, 1997: p.10-19, p. 17)¹⁹, a aproximação que aqui também pode se apresentar é entre a tecnologia do cinema em casa e: a) a propagação de filmes pela internet; b) o desenvolvimento do filme digital.

Essa aproximação se dá particularmente na pirataria, como pseudo instrumento de resistência ao mercado. Lembro que os filmes em fitas de videocassete, nos primeiros momentos em que esta tecnologia poderia ser considerada de uso generalizado, em meados da década de 80, eram “pirateados”; estas “fitas piratas” ocupavam quase que a totalidade do mercado; e a existência de filmes não comerciais era mais comum. Com a cruzada empreendida pelo mercado, com o apoio do governo, no final da década de 80, a legalização das fitas de vídeo veio acompanhada de uma diminuição mais que substancial de um mercado alternativo, menos restrito aos filmes comerciais. Abriu-se o caminho para que a televisão por assinatura ocupasse boa parte do espaço do videocassete. A diminuição de escolha no mercado das fitas de vídeo acaba por identificar o videocassete à televisão por assinatura, no que diz respeito ao restrito poder de escolha do espectador (escolha entre filmes comerciais, escolha entre horários do quadro de programação de filmes). O DVD vem para suprir não a restrição da escolha, mas para suprir o mercado que quer trazer, literalmente, o cinema para casa: o mercado do *Home Theater*. A perfectibilidade do congelamento da imagem

no DVD serve mais exclusivamente para ver como o *Titanic* é grande, na tela plana de muitas polegadas, instalada longe de um *Shopping Center*, onde a classe média pode ser metralhada por um louco qualquer, durante a exibição de um filme, numa das salas de um *Multiplex*.

O videocassete se tornou um precedente²⁰ que proporcionou ao mercado armas para que este se preparasse com maior antecipação contra eventuais danos provocados por uma distribuição indiscriminada de filmes pela internet, nos moldes como vem fazendo a empresa *Napster* em relação à música. Mesmo assim é engraçado observar que a tecnologia às vezes pega de surpresa até os mais prevenidos. A gravação de músicas pela internet precisou chegar num ponto em que o mercado sofresse danos, para que este tomasse providências jurídicas. No entanto, o controle desse tipo de “crime” ainda não pode ser realizado. Mesmo após a proibição da Corte Americana ao acesso ilimitado às músicas, este continua acontecendo. As fitas de filmes para videocassete não legalizadas continuam circulando, apesar de estarem também (se lembrarmos da análise filmica) relegadas às salas de aula e aos estudiosos de cinema.

A questão da pirataria é, entretanto, quase estritamente política. Sua inclusão aqui pretende a remissão aos sucessores dos áugures e arúspices (pensando não somente no fotógrafo, mas no crítico como sendo um deles); pretende algum tipo de denúncia²¹. Resta introduzir a estética. Se para Susan Buck-Morss: a estética tem base sensorial; “o entendimento da experiência moderna por Walter Benjamin [...] está centrado no choque” (BUCK-MORSS, 1996: p. 21); numa “situação de “crise de percepção”, já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição” e “Já

não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a “perceptibilidade” (BUCK-MORSS, 1996: p. 24), como fazer com que se produza visão para além do audível ou audição para além do visível?

Chamo especial atenção ao artigo “Syberberg, um cineasta da Alemanha”, porque apresenta características que demonstram uma postura crítica exemplar: parte de um ponto de vista conscientemente periférico; reflete uma obra cinematográfica não como um objeto único, mas como parte relacional tanto de outras obras do mesmo cineasta quanto de outras obras teóricas; reflete uma obra tanto do ponto de vista do realizador quanto do espectador; pensa a obra no seu contexto presente. É neste artigo que Arlindo Machado se apresenta mais integrado que entusiasmado (caráter este presente nos outros artigos).

Na primeira linha deste artigo, Arlindo Machado pergunta: “Por que Syberberg? Por que aqui? Por que agora?” Não é porque está passando uma mostra de filmes de Syberberg em São Paulo, mas porque Arlindo Machado considera que não deve se abster da polêmica internacional, causada pelo filme “Hitler, Um Filme da Alemanha” (*Hitler, ein Film aus Deutschland* – 1978). Estudioso de cinema, Arlindo Machado analisa a transformação na linguagem cinematográfica apresentada pelo cinema de Syberberg e, como de costume, explica a nova aplicação técnica²², que faz da obra cinematográfica de Syberberg o que ele chama de “reinvenção radical do cinema”:

[...] seus cenários são apenas rascunhados e anti-realistas por excelência; suas cores completamente artificiais, com rupturas de tom

entre o primeiro plano e o fundo; a maquiagem é carregada como no cinema mudo; a direção de atores nada tem de naturalista e molda gestos e poses estilizados em atores-estátuas; marionetes são manipuladas à vista dos espectadores; a trilha sonora está em desacordo com a imagem e não há a menor continuidade “narrativa” amarrando os planos[...] (MACHADO, 1984: p. 6)

Arlindo Machado ainda fala da artificialidade deliberada, lembrando Brecht (ver nota 11); do choque causado no espectador educado por Griffith e acostumado a identificações com os personagens; e da longa duração dos filmes de Syberberg. Daí parte para a reconstrução do pensamento de Syberberg, analisando: os filmes *Ludwig II: Requiem für Einem Jungfraulichen Koenig* (*Ludwig 2º: Réquiem para um Rei Virgem/1972*), *Theodor Hierneis* (1973), *Karl May* (1974) como um “esforço sistemático para realizar um levantamento da *Kultur* germânica, através da ótica dos valores populares, recorrendo aos mitos, heróis e anti-heróis da história recente da Alemanha, tal como eles foram trabalhados nos veículos de massa”; o filme “Hitler”, como proposta de evidenciar o discurso do outro (mesmo que assumidamente nazista) e suas contradições (seguindo o caminho tomado no filme *Winifred Wagner e a História da Família Wahnfried de 1914 a 1975*, onde Syberberg dá voz à nora de Wagner, simpatizante assumida de Hitler, num filme que se constitui de um depoimento de cinco horas de duração); e termina apresentando *Parsifal*.

Este artigo é de 1984. Em 1981, Fredric Jameson (1995) escreve ““Imergir no elemento destrutivo”: Hans-Jürgen Syberberg e a revolução cultural”, onde vê como proposta de Syberberg “uma revolução cultural blochiana, uma psicanálise e um

exorcismo do inconsciente coletivo da Alemanha” (JAMESON, 1995: p. 72), de certo modo falida, já que “O capitalismo tardio forneceu [...] seu próprio método para exorcizar o peso morto do passado: amnésia histórica, dissolução da historicidade, exaustão incansável pela mídia até mesmo do passado imediato” (JAMESON, 1995: p. 81). Jameson diz que “Hitler” poderia se transformar num *cult movie* de punks ou de grupos de extrema direita, não fosse a longa duração e verborragia do filme; Arlindo Machado se surpreende com a popularidade alcançada por uma filme de sete horas de duração. Se a própria duração do filme impede o utilitarismo e constitui elemento de popularidade, não poderiam constituir a repetição e a parada um modo de restituir a audição e restaurar a perceptibilidade? Num processo educacional a ação do educando não é sempre mais eficaz que a do educador? Não é possível uma utilização da tecnologia do cinema em casa em que, para além de uma aproximativa leitura de romance, o cinema não adquira novas potências, e o videocassete ou o DVD possam revitalizar essa análise fílmica, queimada por Bellour?

Penso numa discussão sobre o aparelho tecnológico que reproduz filmes longe das salas de cinema para além da costumeira dúvida de que um filme deva ser assistido no cinema ou numa televisão. Para além do embate do: - Eu, como professor de cinema da USP, devo ver o filme com meus alunos, na sala de aula, através da tela do televisor, ou devo mandá-los assistir ao filme no cinema?, ou melhor: - Eu, como apreciador de cinema e acadêmico de uma Universidade periférica (periferia da periferia que é a São Paulo de 1984, colocada no centro das discussões internacionais com atraso perdoável por Arlindo Machado, que teve acesso à obra de Syberberg), devo sentir diminuída minha contribuição aos

estudos de cinema, já que nunca tive acesso a qualquer dos filmes de Syberberg, ou ainda, já que vi a maioria dos filmes respeitados pelos estudiosos de cinema através do videocassete?

Enfim, esclarecendo alguns pontos: quando falo em repetição e parada e aquisição de novas potências (penúltimo parágrafo), tenho como base os textos: “Imagem-tempo”, de Gilles Deleuze; e “Le cinéma de Guy Debord”, “L’image immémoriale” (1998) e “Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental” (1995), de Giorgio Agamben. Quanto ao prolongamento na duração de um filme como influência na constituição da visibilidade do não-existente, a leitura bergsoniana de Deleuze trabalha especificamente com as obras cinematográficas que, ao prolongarem cenas²³, carregam o tempo²⁴ com memórias e sensações (perdoem-me a leitura simplista e momentânea). Agamben diz que a condição de possibilidade da montagem (os “transcendentais da montagem”, ou seja, a repetição e a parada - ou corte) se constitui numa imagem imemorial²⁵. Para além da memória, a relação entre o homem e a imagem também pode se constituir da afeição como um modelo de potências coincidentes passiva e ativa, que Agamben chama de “paixão pura”.

[...] o método com o qual rompeu o materialismo histórico [...] é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a acedia²⁶, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz²⁷. Para os teólogos medievais, a acedia era o primeiro fundamento da tristeza. [...] A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação

de empatia [com o vencedor] [...] como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (Sobre o conceito da história, Tese 7, BENJAMIN, 1996: p. 225)

Como encontrar uma aproximação entre sujeito e cinema sem que esta aproximação se reduza a um processo de identificação, ao culto do estrelato, à pulsão escópica: postar-se brechtiano na utilização da tecnologia do cinema em casa? Se o homem, através da técnica de miniaturização, assegura sobre uma obra certo grau de domínio, e se, no nosso contexto, esse grau de domínio deve ser entendido como grau mínimo de relação, que mal há num contato entre homem e imagem que seja mediado pela miniaturização do cinema, principalmente quando este contato está ciente de outros modos e usos desta mediação?

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar²⁸; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico [...]

(Pequena história da fotografia, BENJAMIN, 1996: p. 94)

Não só a fotografia revela um inconsciente ótico, assim como o inconsciente ótico não se constitui exclusivamente de potência passiva. Por algum mecanismo (tanto da realização quanto do inconsciente), um filme se torna objeto de culto, passível (também) de afeição e de “paixão pura”. A tecnologia do cinema em casa está impregnada por uma passibilidade para além de qualquer tipo de dominação da imagem miniaturizada. Lyotard, tratando da questão da arte e das tecnologias do virtual, fala da oposição entre interatividade e passividade como sendo secundária, salientando o problema da modalidade da presença.

Não se trata de situar a passibilidade como um momento, ainda que breve, dentro do processo de apropriação da obra, trata-se antes de dizer (é isto que significa *crítica transcendental* em Kant) que, sem esta dimensão, somos incapazes até mesmo de reconhecer uma obra *de arte*. É uma condição *a priori* mesmo se ela nunca se encontra marcada de forma perceptível no processo psicossocial. [...]

Passibilidade: o contrário de “impassibilidade”? Alguma coisa não se destina a nós, não há nada que nos permita senti-la. Você é tocado, você só irá *sabê-lo* depois. (É acreditando que o sabe, você irá enganar-se quanto a este “toque”). Supomos que os espíritos angustiam-se por não intervir na produção do produto. É porque pensamos a

presença apenas de acordo com a modalidade da intervenção dominadora. Não ser contemplativo é uma espécie de mandamento implícito, a contemplação é vista como uma passividade desvalorizada. (LYOTARD, 1996: p. 255-256)

O videocassete, ao ser repensado enquanto um instrumento tecnológico de mediação (entre o filme e o espectador) que possui limitado grau de interatividade (como toda posterior tecnologia do virtual), já traz em si o alerta aos integrados, além de temas presentes nos estudiosos (não só de cinema) que, nestes últimos tempos, têm enfrentado as constantes inovações tecnológicas com discussões cada vez mais fundamentadas numa crítica cultural séria e diversificada (e Lyotard é um pequeno exemplo disso)²⁹.

Sem guisa de conclusão (ou numa conclusão sem modos), digo, no mais, que o videocassete é um instrumento tecnológico mediador passível de restaurar a perceptibilidade.



Notas

1. apud MACHADO, 27 maio 1984: p. 9.

2. Esta seria uma posição intermediária entre os apocalípticos (aqueles que vêem na tecnologia o fim da arte) e os entusiasmados (aqueles que vêem na tecnologia

um instrumento profícuo de renovação ilimitada da arte). Estas terminações aparecem vez ou outra na escrita de Arlindo Machado. Numa resenha do seu livro *Máquina e imaginário – o desafio das poéticas tecnológicas* (O Estado de São Paulo, São Paulo, 28 set 1993, Jornal da Tarde, p. 2A), Arlindo Machado coloca isto em entrevista. A distinção entre *apocalípticos* e *integrados* é de Umberto Eco, tendo sido utilizada por Antonio Candido na segunda parte de um de seus mais conhecidos textos, “Literatura e subdesenvolvimento”. Aos “entusiasmados” de Arlindo Machado correspondem os “integrados” de Umberto Eco.

3. “[...] uma afirmação da cultura de massa e das novas tecnologias através das quais esta se dissemina [...] da experiência tecnologicamente mediada [...]” (BUCK-MORSS, 1996: p. 11).

4. “A introdução da informática no trabalho de produção de filmes deverá mudar substancialmente a natureza do cinema, a mérida [sic] que os recursos de sintetização de imagens e de sons forem se tornando acessíveis a produções mais modestas e a talentos não necessariamente técnicos.” (MACHADO, 12 jan. 1989: p. E-5)

5. “O Museu da Imagem e do Som dá início hoje ao projeto Radical Vídeo, que pretende trazer a São Paulo o que se produz de fundante e de mais vital com meios eletrônicos em todo o mundo [...] O público de São Paulo poderá agora contar com um espaço permanente não apenas para acompanhar a evolução do vídeo como forma de expressão artística, como também pra discutir a inserção das novas tecnologias na produção da cultura contemporânea.” (MACHADO, 15 set. 1993: p. 2)

6. Estas palestras foram reunidas, resultando no livro *O cinema no século* (XAVIER, 1996: p. 162-184).

7. brasildigital.org, acessado em janeiro de 2001. Este Festival se constituiu de 40 trabalhos exibidos pela WEB brasileira, trabalhos estes que foram assistidos por dez mil internautas. O Festival teve como início do período de competição o dia 16 de novembro de 2000, e o resultado foi divulgado no dia 20 de dezembro do mesmo ano.

8. “Se é realmente uma questão de “politizarmos a arte” da maneira radical que ele [Benjamin] sugere, a arte deixaria de ser arte tal como a conhecemos. Outrossim, o termo fulcral “estética” teria o seu sentido alterado em cento e oitenta graus. A “estética” seria transformada, de fato redimida, de maneira que, ironicamente (ou dialeticamente) *ela* haveria de descrever o campo em que o antídoto do fascismo é apresentado como uma resposta política.” (BUCK-MORSS, 1996: p. 13).

9. “Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade.” (BENJAMIN, 1996: p. 104).

10. Posse da imagem enquanto propulsora do inconsciente ótico (ver penúltima citação - BENJAMIN, 1996: p. 94) e enquanto “parte do mundo das mercadorias” (BUCK-MORSS, 1996: p. 28).

11. “[...] diz Brecht, a situação “ se complica pelo fato de que menos que nunca a simples *reprodução da realidade* consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas - numa fábrica, por exemplo -, não mais se manifestam. É preciso, pois, *construir* alguma coisa, algo de *artificial*, de *fabricado*.”” (BENJAMIN, 1996: p. 106).

12. Com este termo estou falando tanto do videocassete como do DVD, desprezando as diferenças entre eles. O aperfeiçoamento técnico do congelamento da imagem com absoluta nitidez, proporcionado pelo DVD, não constitui necessariamente modificação substancial para a minha análise. Estou ciente, no entanto, de que a possibilidade de congelamento da imagem trazida pelo videocassete só se abre irrestritamente com a entrada do DVD no mercado.

13. Em levantamento realizado nos jornais *O Estado de São Paulo* e *A Folha de São Paulo*, no período de 1º de janeiro de 1976 a 31 de dezembro de 2000, constatei, entre três estudiosos pesquisados, que a abordagem de temas relacionados às novas tecnologias aparece somente no final da década de noventa do século XX (excetuando-se Arlindo Machado). Jean-Claude Bernardet, por exemplo, escreve um artigo sobre novas tecnologias (computação gráfica e imagens eletrônicas) para o jornal *O Estado de São Paulo*, que é publicado no dia 11 de agosto de 1996.

14. Em “A imagem de Proust” (BENJAMIN, 1996: p. 36-49), Benjamin diz que “O procedimento de Proust não é a reflexão, e sim a consciência” (p. 46).

15. “O videocassete possibilita às novas gerações - aquelas que já nasceram pensando no cinema como realidade autônoma e cotidiana - perceber uma relação óbvia (verdadeiramente “etimológica”) que o aperfeiçoamento técnico apagou. Daí também a importância de estudar o videocassete como ferramenta crítica ou como modo legítimo de veiculação de filmes feitos para tela grande.” (comentário realizado, sobre leitura informal deste artigo, por Fabiano Fernandes, doutorando do curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina)

16. Eu saliento aqui, propositadamente, a recepção. Observo que a não disponibilidade de textos discutindo o videocassete, entre os estudiosos de cinema, pode ter sido gerada pela possibilidade que estes estudiosos já tinham, antes mesmo da existência do videocassete, de realizarem os mesmos procedimentos de análise através da moviola. A preocupação de Bellour com o videocassete, mesmo que *en passant* (o livro de Bellour, como todo livro que trata mais especificamente do vídeo, discute, soberanamente, o vídeo como filme realizado com meio eletrônico, com preocupação de constituir linguagem própria), é louvável na medida em que trata desta tecnologia como projeção de possibilidades, tanto de modificações na linguagem do cinema quanto de modificações no modo de percepção do espectador. Tendo como referência longínqua a *estética da recepção*, tentarei salientar a recepção não nos moldes da *teoria do espectador* (como ela

tem sido tratada pelos *Estudos Culturais*), mas sob os moldes até agora delineados.

17. “La visión imaginaria no es una visión óptica, sino el intento de representarse lo que no se puede ver. El carácter particular de tales imágenes consiste en hacer aparecer aspectos que no habían podido imponerse en la percepción directa. La imaginación visual presupone la ausencia material de lo que aparece en la imagen. De este modo distinguimos la percepción de la representación como dos modos diferentes de acceso al mundo. La percepción implica la preexistencia de un objeto dado, mientras que la representación consiste constitutivamente en su relación com algo no dado o ausente [nota: ver J. P. Sartre, *Das Imaginäre Phänomenologische Psychologie der Embildungskraft*, trad. De H. Schönberg, Hamburgo 1971, p. 281]. Al leer un texto literario debemos formar siempre imágenes mentales o representaciones, porque los “aspectos esquemáticos” del texto se limitan a hacernos saber en que condiciones debe ser constituido el objeto imaginario. Son las implicaciones no manifestadas lingüísticamente en el texto, así como sus indeterminaciones y vacíos las que movilizam la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa.

Tal estructura se puede explicar bien en el caso de la versión filmada de una novela que hemos leído. [...] Los objetos tienen, en comparación con las imágenes mentales, un grado superior de determinación. Y es precisamente esta determinación la que se recibe como una decepción, incluso como un empobrecimiento. [...] Si me pregunto si mi Tom Jones imaginario es grande o pequeño, si tiene ojos azules o pelo negro, me doy cuenta de la pobreza óptica de este tipo de representación imaginativa. En efecto, nuestras imágenes mentales no tienden a crear, a hacer vivir físicamente a nuestros ojos personajes de novela; su pobreza óptica se traduce en no hacer aparecer al personaje como objeto, sino más bien como portador de una significación. Lo cual sigue siendo verdad aun cuando en la novela se nos describe al personaje de manera detallada, pues en general no leemos la descripción en tanto que descripción pura y simples del personaje, sino que nos preguntamos lo que tal representación puede significar. (ISER, 1975: p. 154-155)

18. Arlindo Machado coloca Godard e Antonioni como “os dois cineastas que mais longe iriam levar o diálogo entre cinema e meios eletrônicos, correndo todos os riscos de uma experiência que era vista, a princípio, com bastante ceticismo pela comunidade cinematográfica”. (O diálogo entre cinema e vídeo, MACHADO, 1997: p. 202-219, p. 204).

19. Bellour exemplifica, com Godard e o filme *Salve-se quem puder – a vida*, o que ele diz ser “um estado do tempo que Gilles Deleuze não leva em conta em sua taxionomia ativa das imagens: a interrupção do movimento”. (A interrupção; o instante, BELLOUR, 1997: p. 126-155, p. 127). Entre um fotograma de movimento aparente congelado e outro existe um espaço e se, por um lado, “a abordagem de Deleuze capta em seu ponto mais intenso uma mudança geral de perspectiva” (na passagem da imagem-movimento à imagem-tempo), por outro lado “não elimina a brecha aberta pela matéria imóvel e a interrupção do movimento nessa apreensão

generalizada do tempo” (p. 129).

20. Nos Estados Unidos, no início da década de 80, vários processos foram abertos, visando limitar o alcance do videocassete, principalmente quanto à gravação de programas televisivos sem o pagamento de direitos autorais às redes de televisões. O centro da discussão residia, na realidade, menos nas preocupações com direitos autorais e mais na competição entre as redes de comunicação e as distribuidoras de filmes, sobre a ocupação do novo mercado que estava se abrindo. “1984 The U. S. Supreme Court overturns the lower court ruling in *Universal vs. Sony* concluding that VCRs do not violate copyright.” (LEVY, 1989: p. 24)

21. Lembrando que etimologicamente *denúncia* vem do latim *denuntio*, que significa anúncio.

22. “O sistema de projeções frontais de diapositivos inventado por Syberberg [...] é um aperfeiçoamento invertido do velho sistema denominado *back projection* [...]” Atento à relação forma/conteúdo, Arlindo Machado fala que este sistema inventado por Syberberg tem uma função discursiva: “Através desse processo desenvolvido por Syberberg [...] a imagem revela uma contradição entre o primeiro plano [...] e o plano de fundo [...] Quando o servidor do Fuhrer entra na chancelaria do Reich, por exemplo, o escritório de Hitler e os guardas que o vigiam parecem monumentais, várias vezes maiores que o primeiro, muito embora eles estejam no fundo da cena. [...] A velha terminologia do cinema narrativo – aquela que distingue o **plano de frente** do **plano de fundo** na profundidade de campo e o **primeiro plano** do **plano geral** no recorte do quadro – deixa de ter sentido. É como se, deslocada a hegemonia da perspectiva monocular do Renascimento, o filme reclamasse uma outra organização espacial, talvez aquela dos egípcios, segundo a qual o tamanho dos seres deveria ser função do seu poder na sociedade: maior o faraó (o Fuhrer), menores os servos e subordinados.”

23. “Nenhum desses meios [campo sem contracampo de Godard, aceleração-deformação da linguagem de Gary Hill, tempo em câmera lenta e cíclico, decomposto-composto em Juan Downey] possui um valor absoluto em si mesmo (ainda que seja uma tendência historicamente privilegiada, hoje, diante da aceleração geral do tempo, seja a de privilegiar a lentidão).” (O vídeo utopia, BELLOUR, 1997: p. 58-73, p. 69). Na análise que faz do filme “La terra trema”, André Bazin, em 1948, observa a inacessibilidade do grande público no projeto (até mesmo político) de Luchino Visconti, posto que a duração de *mais de três horas* (“para uma ação extremamente reduzida”) torna o filme austero e de pouco valor comercial. (La terra trema, BAZIN, 1991: p. 258-263).

24. “O tempo no cinema se torna a base das bases, tal como o som na música, a cor na pintura. [...] A montagem está longe de oferecer uma nova qualidade [...]” (TARKOVSKY, “De la figure cinématographique”, in: *Positif*, n° 249, dez. 1981, apud DELEUZE, “Recapitulação das imagens e dos signos”, DELEUZE, 1990: p. 57). “[...] não é o movimento que define o cinema de forma mais profunda (Peter Wollen tinha razão, ao lembrá-lo recentemente), mas o tempo.” (O espectador pensativo, BELLOUR, 1997: p. 83-94, p. 92).

25. “[...] essa lembrança que não se lembra de nada é a lembrança mais forte”. (CAMPANA apud AGAMBEN, 1998: p. 93)

26. A “acédia” ou “acidia” é a palavra reconstituída etimologicamente por Agamben, no primeiro capítulo da primeira parte do seu livro “Estancias...”. Ele filologicamente recupera vários textos da Idade Média, a partir dos sete pecados capitais, chegando até a “acidia”, que vem a ser o pecado da preguiça; percebe nos sintomas do “mal du siècle” e do “dandy”, e na obra de Baudelaire uma “tentativa de inverter [a acidia] em algo positivo”. No caso de “Estancias...”, tal noção é utilizada para recuperar a identidade entre amor e melancolia existente na Idade Média; no caso de “L’image immémoriale”, Agamben a aproxima de Nietzsche, a fim de trazer à tona a validade da *potência passiva*, apesar dela não ser habitual no nosso pensamento. “Acidia” é “indiferença, torpor, abatimento”. A “acidia” pode constituir a potência passiva da *flanerie* ou da *deriva* (a não interferência, a possibilidade de não produção de um relato sobre o lugar escolhido, observado, andado - potência ativa).

27. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (Sobre o conceito da história, Tese 6, BENJAMIN, 1996: p. 224-225, p. 224)

28. “Esses congelamentos da imagem em cadeias mais ou menos desenvolvidas não têm causalidade realmente determinada. Sua virtualidade, sua força, rítmica, passional, é a de estarem ligadas à quase neutralidade do próprio olhar.” (“Eu sou uma imagem”, BELLOUR, 1997: p. 115-123, p. 121).

29. O livro Imagem-máquina traz uma série de textos que tratam das novas tecnologias, todos textos de autores das mais diferentes formações (Edmond Couchot, Philippe Quéau, Arlindo Machado, Paul Virilio, Serge Dentin - músico e Doutor em física teórica [para citar um exemplo de um estudioso de formação diferida], Jean-Luis Weissberg, Jean Baudrillard, Félix Guattari, Raymond Bellour, entre outros).

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995.

_____ Le cinéma de Guy Debord; L’image immémoriale.

In: *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998. p. 65-93.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____ *L'analyse du film*. Paris: Editions Albatros, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas, volume 1*. 10. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia*, Ilha de Santa Catarina, n. 33, p. 11-41, ago./dez., 1996.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ISER, Wolfgang. El proceso de lectura: una perspectiva fenomenológica. In: WARNING, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Barcelona: Visor, versão original de 1975. p. 149-164.

JAMESON, Fredric. “Imergir no elemento destrutivo”: Hans Jürgen Syberberg e a revolução cultural. In: *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 65-83.

KAEL, Pauline. *1001 noites no cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LEVY, Mark R. (edited by). *The vcr age: home video and mass communication*. London: Sage, 1989.

LYOTARD, Jean-François. Algo assim como: comunicação...sem comunicação. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 258-266.

MACHADO, Arlindo. Donasci e suas video-criaturas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1985. Ilustrada, p. 49.

_____ MIS exhibe experiências radicais do vídeo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 set. 1993. Especial, p. 2.

_____ Neotecnologias subvertem campo estético. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 29 abr. 1995. Cultura, p. 1.

_____ A odisséia “Tron” prenuncia o futuro do cinema. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jan. 1989. Ilustrada, p. 5.

_____ *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____ Realizadores comemoram 20 anos de produção. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1994. Domingo, p. 4.

_____ Syberberg, um cineasta da Alemanha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 maio 1984. Folhetim, p. 6-9.

_____ Texto e imagem são anárquicos e contraditórios. *O Estado de São Paulo*, 28 jun. 1997. Caderno 2, p. 15.

MELLO, Maria Beatriz Figueira de. Rádios piratas - um livro. E uma discussão sobre seu significado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 fev. 1986. Jornal da Tarde, p. 16.

XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

