

Cinema: entre o texto e o dispositivo

Cinema: between text and device

Felipe Muanis | muanis@mac.com

Doutor em Comunicação Social pela UFMG, com bolsa-sanduíche na Bauhaus Universität Weimar, Alemanha. É professor visitante de Medienwissenschaft na Universität Paderborn, Alemanha; diretor de arte, ilustrador e jornalista.

Resumo

A partir de discussões sobre o texto e sua materialidade, apontadas por Roger Chartier, pretende-se levantar indagações sobre como são as relações entre o texto fílmico e a materialidade dos meios que o exibem, seja o cinema ou a televisão, através de seus respectivos dispositivos. Como as diferenças impostas por novos meios interferem na leitura dos textos cinematográficos? Robert Stam, Santos Zuzunegui e Jean-Louis Baudry serão autores analisados.

Palavras-Chave: Intertextualidade, Materialidade, Leitor.

Abstract

Based on Robert Chartier's discussions on textual materiality, this study intends to question the relations between filmic text and the materiality of its media, both film and television, considering their different devices from the same analytical perspective. Besides Chartier's ideas, we will also discuss works by Robert Stam, Santos Zuzunegui and Jean-Louis Baudry.

Keywords: Intertextuality; Materiality; Author; Reader.

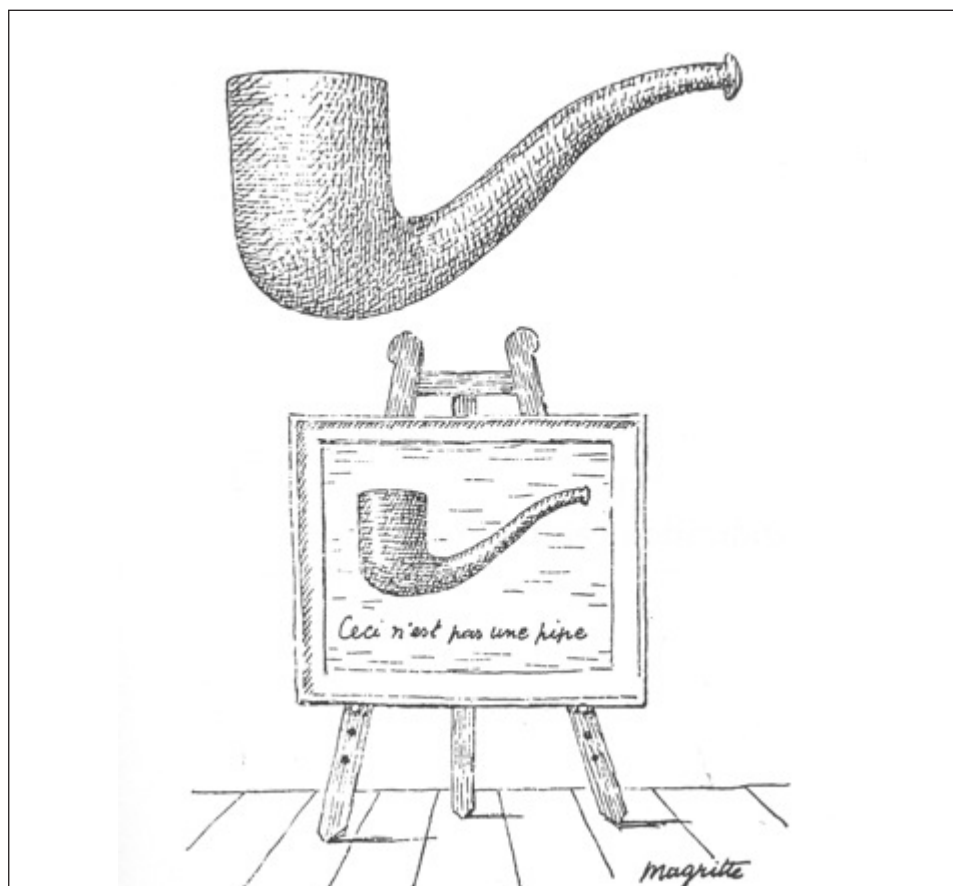
*Quando os espectadores veem um filme na televisão,
o que veem não é um filme mas a reprodução de
um filme.*

Jean-Luc Godard

*Entre essas reproduções havia "Isto não é um
cachimbo": no verso Magritte escrevera: "o título não
contradiz o desenho, ele o afirma de outro modo"*

Michel Foucault

A citação de Godard, sobre o filme visto na televisão parece fazer uma alusão clara ao pintor René Magritte e suas pinturas *Ceci n'est pas une pipe* e *Ceci n'est pas une pomme*. Em ambas, respectivamente, o pintor belga mostra um cachimbo e uma maçã, pintados de forma realista, sobre fundos claros, monocromáticos e neutros, sem qualquer profundidade, com as frases como legenda na parte inferior. Magritte evidencia um distanciamento entre o espectador do quadro e a mensagem que ele carrega. Nas pinturas quase bidimensionais, ao qual normalmente se busca uma profundidade, o pintor reafirma a imagem, seu próprio texto, como uma representação.



Em outra versão do quadro, um desenho em que um cachimbo grande paira no ar enquanto embaixo, em uma tela pequena sobre um cavalete, o mesmo desenho figura com a inscrição "Ceci n'est pas une pipe", parece metaforicamente representar a afirmação de Godard entre filme, cinema e televisão.

Não é um cachimbo mas apenas a representação da imagem da imagem de um cachimbo, conforme afirma Foucault:

O próprio cachimbo, primeiro: “O que vocês vêem aqui, essas linhas que eu formo ou que me formam, tudo isto não é um cachimbo, como vocês crêem, sem dúvida; mas um desenho que está numa relação de similitude vertical com esse outro cachimbo, real ou não, verdadeiro ou não, não tenho a menor idéia, que vocês estão vendo lá – olhem, bem em cima desse quadro onde sou, eu, uma simples e solitária similitude”. Ao que o cachimbo de cima responde (sempre no mesmo enunciado): “O que vocês vêem flutuar diante de seus olhos, fora de todo espaço, e de todo pedestal fixo, essa bruma que não repousa nem sobre uma tela nem sobre uma página, como poderia ser ela realmente um cachimbo: não se enganem, sou apenas um similar – não alguma coisa semelhante a um cachimbo, mas essa similitude nevoenta que, sem remeter a nada, percorre e faz comunicar textos como este que podem ler e desenhos como aquele que está lá embaixo”. Mas o enunciado assim articulado já duas vezes por vozes diferentes toma a palavra por sua vez para falar de si próprio: “Estas letras que me compõem e das quais vocês esperam, no momento em que empreendem sua leitura, que denominem o cachimbo, essas letras, como ousariam elas dizer que são um cachimbo, elas, que se encontram tão longe do que denominam?” (FOUCAULT, 1988, p. 65,66)

Apesar do que mais se discute seja a questão do quadro se assumir como uma representação e não como o objeto, o desenho evoca também a relação entre duas imagens e seus *suportes*. O quadro dentro do quadro passa a ser visto de forma metalinguística, não se limitando apenas a um meio que carrega um conteúdo – uma imagem – o qual aponta para a materialidade do próprio quadro e da imagem ali representada. Pode-se dizer, portanto, que se evidencia, em tais desenhos, a relação entre seus textos e suas materialidades.

O desenho de Magritte é apenas mais um exemplo de como meios de comunicação podem transcender o que seria seu conteúdo mais evidente e suas materialidades, ampliando a noção de texto e conseguindo um diálogo diferente com seu leitor. Godard com a afirmação de que o que é visto na TV não é um filme, mas a reprodução de um filme; de certa forma reatualiza a representação do pintor surrealista, levando este raciocínio para o cinema e a televisão como meio de exibição do filme. A premissa de Godard mostra como tais relações ocorrem em diferentes meios.

Nesse sentido talvez seja importante adotar a comparação entre o texto literário e o texto audiovisual. A partir de discussões sobre o texto e sua materialidade, apontadas por Roger Chartier, pretende-se levantar indagações nesse artigo, sobre como são as relações entre o texto fílmico e a materialidade do meio que o exhibe seja o cinema ou a televisão. Importante ressaltar que a internet se mostra hoje como um meio cada vez mais significativo na distribuição e exibição de filmes, que deve ser pensado e não pode ser ignorado. Ainda assim, para fins metodológicos a internet não será contemplada no texto que aqui se esboça.

Esse ensaio visa, portanto, apontar aspectos e diferenças entre o texto cinematográfico e o dispositivo cinema e o dispositivo televisão, a fim de compreender como materialidades diversas podem modificar e ampliar a noção de texto.

Texto e materialidade

Chartier, em *Os desafios da escrita*, mostra como o texto contido em um livro não está restrito ao seu conteúdo ou à mensagem que o autor quer comunicar. Na verdade o autor representaria um elo frágil do processo final de leitura por dois motivos: primeiro pelo fato de seu texto estar necessariamente suscetível às transformações físicas trazidas pela materialidade do livro, pela sua constituição tipográfica e editorial, que lhe adicionam outros sentidos. A partir dessa “intromissão” no texto inicial, é o conjunto “livro” que é absorvido e não apenas o texto em si. Tal absorção, contudo, não se dá de forma passiva pelo leitor, mas mediada por sua experiência, levando o texto a outro patamar, nem melhor nem pior do que foi proposto inicialmente por quem o escreveu, apenas diferente. Seria um nível em que o leitor tem total liberdade com o texto que por sua vez se perde definitivamente, da possibilidade de controle pelo seu autor.

O *design*, que a partir do construtivismo buscava uma funcionalidade e um engajamento para a arte e a estética, é um espaço evidente de como essa materialidade interfere nas formas de leitura. O próprio Chartier cita Jan Tschichold que desenvolveu, em detalhes, as variáveis do objeto livro: sua tipografia, suas áreas em branco, ilustrações, tipos de papel, espessura, cor, simetria. Todas estas, funcionalmente, deveriam dialogar com o texto e atender suas necessidades bem como as do leitor. Tschichold aponta não apenas uma ligação entre o texto e a diagramação, a produção editorial, que juntos transformam o ato de leitura. Uma página mais arejada é mais confortável à leitura enquanto que uma página com uma tipologia mais exótica ou muito pequena, ao contrário, cansam o leitor. Tais escolhas editoriais interferem na maneira como o leitor lida com o objeto livro e percebe o texto. Mas a relação, no caso do projeto gráfico, aqui tomado como exemplo, é mais ampla. O “conhecimento exaustivo das letras” no ato de escolha da tipografia utilizada implica em um contexto histórico dos tipos: há um texto inerente à própria formação e desenvolvimento de uma tipologia, que se agrega ao livro. O texto do autor, portanto, já foi permeado por um intertexto aparentemente imperceptível; o contexto histórico e o saber que o tipo (ou tipologia) usado no livro traz. Independente de não ser percebido de forma mais evidente, tais variáveis interferem no sentido. Chartier ressalta a importância desses aspectos da mediação editorial na composição do livro:

Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação. Nasce daí a importância reconquistada pelas disciplinas que têm como finalidade justamente a descrição rigorosa dos objetos escritos e impressos que carregam os textos: paleografia, codicologia, bibliografia. (CHARTIER, 2002, p. 62).

E complementa:

Em primeiro lugar, é contra essa desmaterialização dos textos que é preciso trazer toda essa produção escrita, seja qual for seu gênero ou estatuto, às categorias de citação de designação e de classificação de acordo com o tempo e o lugar que lhe são próprios e, ao

mesmo tempo, às formas materiais de sua inscrição e de sua transmissão. Esquecer essa dupla historicidade do escrito significa arriscar o anacronismo que impõe aos textos antigos formas e significados que lhes eram totalmente estranhos e que os desfigura, submetendo-os a categorias elaboradas pela estética pré-romântica e pela filologia erudita. (CHARTIER, 2002, p. 64).

O texto, portanto, não se limitaria a si próprio mas se encontraria em seu dispositivo e em todo espaço de uma vida social – seja do autor, do leitor, e da própria edição. Este último compreendido num sentido amplo, desde os profissionais que trabalham na confecção editorial, o que Chartier também ressalta a importância, até a historicidade dos processos gráficos. Tudo permeará o texto do autor, acrescentando-lhe outros sentidos. Se, para o autor, não é possível de distinguir o texto de sua materialidade, conclui-se que do texto, em um sentido mais amplo, também faz parte e são essenciais suas condições de leitura.

Se a materialidade e as condições ganham importância, o ato de leitura passa a ter um caráter tão vigoroso quanto o da própria autoria. Enquanto se cria a consciência de que o autor não tem controle absoluto sobre o sentido de seu próprio texto, o leitor ganha seu espaço imprimindo múltiplos sentidos ao texto lido, trazidas por diferentes ideologias, contextos e textos presentes em si próprio, e que asseguram uma saudável abertura no texto do autor. Se cada leitor é, em si, um conjunto de textos, o ato de interpretar ganha ainda mais importância pelas inúmeras possibilidades, visadas, leituras e variados sentidos que o leitor pode trazer para o texto.

Tomadas como partida, de forma análoga, pode-se considerar como essas relações entre texto/dispositivo e autor/leitor, se dão no cinema. Até que ponto as variáveis propostas por Chartier também se adequam aos filmes? O que seria o texto cinematográfico? Qual a relevância do texto fílmico e qual a influência do dispositivo cinema e televisão neste texto?

Textos cinematográficos

Para responder às indagações propostas será oportuno o diálogo com noções de texto cinematográfico desenvolvidas por Robert Stam (2003, p. 208), que aponta para uma íntima ligação entre literatura e filme. Ambos têm textos e intertextos, que possuem “o respeito conferido tradicionalmente à palavra sagrada”, ambos mantêm a noção de autor (como também a contestam) ainda que de forma diferenciada; ambos estabelecem um diálogo com seu leitor, são passíveis e costumam ser objeto de análises bem como possuem dispositivos específicos que conferem diferenças nos modos possíveis de leitura. Ainda assim parece haver uma diferença entre o texto literário e o cinematográfico: o texto literário sempre é relido, a crítica literária se faz por constantes releituras e leituras de releituras. A análise cinematográfica, por sua vez, muitas vezes fica restrita a um mero comentário jornalístico e informativo de entretenimento. Talvez a escassez de análises mais cuidadosas, restritas por vezes ao meio acadêmico, esvazie a percepção de que o filme tem a mesma necessidade de ser visto várias vezes, de ser analisado e estudado. Não é que não hajam releituras de filmes, elas apenas não são consideradas tão necessárias como na literatura:

Se a afirmação de Pauline Kael, de que jamais assistiria a um filme pela segunda vez antes de ter escrito algo sobre ele, houvesse sido feita por um crítico literário com respeito a Hamlet ou Ulisses, teria sido tomada como um sinal de preguiça ou incompetência. (STAM, 2003, p. 209).

Está em curso, contudo, uma mudança nos hábitos de consumo que favorecem também à mudança de hábito junto aos filmes e às suas releituras. Se antes o espectador ficava restrito à projeção no cinema e ao seu tempo de exibição, o DVD surge hoje como uma facilidade para o analista. Não se pode esquecer, todavia, que são experiências distintas, o cinema e a televisão, e que somente essa diferença já cria uma interferência relevante na maneira como o espectador se relaciona com o filme, como se verá posteriormente.

Para aprofundar a noção de texto no cinema, é importante fazer uma decupagem no próprio ato fílmico, em um sentido amplo, para buscar onde se encontram intertextos e extra textos que permeariam o filme acrescentando novos sentidos ao seu texto. Pode se buscar essas variáveis em três espaços: no conteúdo do texto, ou seja, na própria narrativa que o filme apresenta; nas marcas de produção do filme que envolvem o fazer cinematográfico, desde a pré-produção até as estratégias de distribuição e marketing e, por fim, nos modos de recepção a partir da distinção dos dispositivos de exibição fílmica. Esses espaços se complementam à própria experiência do espectador que é quem dá sentido à pluralidade de textos, segundo Barthes:

Sabemos agora que o texto não é uma seqüência de palavras liberando um único sentido 'teológico' (a 'mensagem' de um autor-deus), mas um espaço multidimensional em que uma diversidade de escrituras, nenhuma delas original, funde-se e entra em conflito. (BARTHES, 1977, p. 146)¹

Tal diversidade de escrituras, apontadas por Barthes é mais do que uma simples articulação linguística. Por um lado, como escreveu Ricoeur, o texto é algo que acontece a partir de condições sociais específicas. Como todo o ato de fala é uma construção de mundo, a fala ou o texto é sempre mediado pela forma como o falante vê e se posiciona fenomenologicamente em seu contexto. Há uma constante fabricação de mundo nos atos de fala o que faz com que se perca o referencial dos textos e que se possibilite as diversas intertextualidades.

No texto que o filme apresenta, sob forma de narrativa, está presente uma série de intertextos, seja pela própria natureza dos atos de fala, como apontou Ricoeur, seja pela intencionalidade do realizador de misturar diferentes textos, criando algo novo. Foi o que aconteceu, e de certa forma continua a ocorrer, com o cinema de gêneros do cinema de estúdios norte-americanos. Eles mantêm determinadas características mas, em função das necessidades de uma nova condição social que movimenta a realidade e os gostos do espectador, acaba por absorver hibridizações constantes.

Tomando como exemplo o cinema de gângster dos anos 30, que era violento e machista, o homem era o estereótipo do vilão misógino e a mulher se limitava a um personagem secundário. Já nos anos 40, como o fim da Lei-

Seca e das histórias de contrabando, o gênero se transforma para as histórias de detetive que faziam sucesso nos livros de Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Os personagens se humanizam, o herói absorve a mudança comportamental que os torna menos estereotipados e mais densos, transformando-se em um anti-herói. Já a mulher passa a ser tão perigosa quanto o homem, adquirindo um caráter de sedução e deixando de ser a vítima pueril, e muitas vezes virginal, vista anteriormente. Os personagens de herói, vilão e mocinha, como conhecidos, com suas identidades exageradamente marcadas, já não tinham apelo junto ao público que buscavam personagens mais dúbios e mais sexualizados. Essa transformação se radicaliza nos anos 50 quando as histórias se interiorizam para o lar: o grande medo da sociedade não era mais o bandidismo urbano, mas sim a ameaça ao núcleo familiar. O filme de gângster, que transformou-se em filmes de detetive, agora se transformava em filmes de delinquência juvenil. O grande vilão histriônico e misógino de 30 tem seu contraponto simbólico, nos anos 50, em um anti-herói sexualizado e sedutor que interfere e cria riscos de desarticulação do seio familiar.

Em três décadas, portanto, o gênero de gângster se reatualizou absorvendo, assim como todos os outros, uma série de textos da própria sociedade, mantendo seu diálogo com ela. Filmes como *Scarface*, *O Falcão Maltês*, *Juventude Transviada* e, acrescentando ainda na década de 60, um filme como *Amor sublime amor*, que mistura o teatro de Shakespeare com a delinquência juvenil e o filme musical, demonstram que o cinema é naturalmente intertextual. É formado por uma tessitura de textos, não apenas os intencionais presentes na sua forma narrativa, mas pelos diversos textos que permeiam a sociedade na qual o texto, o filme, se produz.

Outro caminho de permeabilidade textual se dá através do dispositivo, que se divide em dois caminhos: o primeiro pela técnica e mecânica do fazer cinema e a segunda pelas suas possibilidades de exibição. Ambas colaboram para a percepção de novos textos por parte do espectador. Importante ressaltar que o conceito de dispositivo aqui utilizado é o de Jean-Louis Baudry que já apontava a própria materialidade do cinema, o seu aparato, especialmente o aparelho que fornece as condições de percepção, independentemente do filme exibido, como fator determinante para a ilusão e a impressão de realidade que o cinema transmite:

Centrando na relação que se cria entre a sucessão de fotogramas inscritos pela câmera, cabe afirmar que a projeção – e esta seria a segunda fase da operação – restabelece sobre a tela, a partir de imagens fixas e sucessivas, a continuidade do movimento e a sucessão do tempo. Este restabelecimento está baseado em uma série de elipses que ocultam a descontinuidade da filmagem, apagando seus procedimentos que a produziram. Com ela o espectador não verá nunca o significante cinematográfico (Gheude, 1970), sendo esta invisibilidade a que permitirá a produção posterior do efeito de sentido de todo o filme. Daqui que a relação com a imagem cinematográfica se articule para o sujeito espectador através de dois aspectos: como continuidade formal (a partir da negação das diferenças que existem entre os fotogramas) e como continuidade narrativa do espaço filmico. (ZUNZUNEGUI, 2003, p. 148)²

Um primeiro ponto do dispositivo a ser abordado é justamente a primeira fase de operação, que é a produção, a captação, ou o momento em que se decompõe e se fixa o movimento encenado em fotogramas – imagens estáticas e descontínuas. Na fase dos procedimentos de produção, que a exibição final do filme oculta, mais textos se constituem. O filme acabado aponta para uma suposta autoria que o próprio momento de produção, do fazer fílmico, já contradiz. Pelo filme tomar forma através de diversos profissionais que, a partir do seu modo de interpretar o texto do filme e o próprio mundo em que vivem, transformam a narrativa e impossibilitam um conceito pleno de autoria absoluta. Desses profissionais vêm outros textos que permeariam o filme durante seu processo de produção.

Ainda na produção, percebem-se outras variáveis que modificam a percepção do espectador: a história e a própria evolução técnica do cinema que modificam a forma do espectador se relacionar com o filme. Para voltar ao gênero de gângster, por exemplo, os filmes de detetives dos anos 40, reconhecidos pelo nome de cinema *noir*, foram diretamente influenciado não só por um contexto, pela literatura e pelos anseios dos espectadores, mas também se caracterizaram visualmente pelo uso de luz e sombra contrastadas, influência dos técnicos expressionistas alemães que fugiam da guerra para os EUA. Importante lembrar que o próprio expressionismo era um texto moldado pelas condições de vida do povo alemão e que, no cinema americano, torna-se um intertexto imprescindível ao cinema *noir*. Se tal ligação é mais associada a um saber técnico e a uma visão de mundo específica do povo alemão, o que não faltam, contudo, são momentos na história do cinema em que o avanço tecnológico modificou a linguagem e suas possibilidades, interferindo nos seus textos: o som, a cor, a câmera portátil, a tecnologia digital são aprimoramentos técnicos que trazem para o cinema novas possibilidades, fazendo com que o cinema constantemente ofereça novas possibilidades imagéticas.

De todas essas variáveis que transformaram o cinema, é válido voltar a questão dos textos que se escrevem sobre os filmes e ressaltar a importância da própria mídia, em torno do cinema, como um texto que interfere na recepção de um filme. À sugestão de Stam sobre o espaço da crítica como um lugar diferenciado, deve ser acrescentado o espaço jornalístico e publicitário. Seus textos, independente de sua qualidade ou não, no período de lançamento de um filme, seja em cinema, DVD ou televisão, modificam a expectativa que se tem com relação ao que irá se assistir. O espectador, munido de diferentes discursos, vai ver o filme a partir de outros textos anteriores que falam, de formas diferentes, sobre o filme, interferindo nele.

No jornalismo tanto o espaço de uma crítica mais elaborada quanto uma crítica menos profunda, de entretenimento, ou mesmo as publicações que veiculam matérias sobre a filmagem ou sobre os bastidores da vida dos artistas (artifício recorrente desde o início do cinema americano com o *star-system*), criam uma relação *meta textual* pois são, para Zunzunegui (2003, p.92), “comentários que ligam um texto com outro”. Uma revista ou um jornal que

apresente notícias ou simples curiosidades sobre um filme, sobre seus bastidores, reativa a percepção dos procedimentos, as marcas do fazer fílmico que o filme apaga. O espectador ao ler uma matéria e posteriormente associá-la com a cena no momento da projeção, se remete ao procedimento que sem a revista não teria como identificar. E tais matérias são cada vez mais frequentes. A espetacularização dos modos, tecnologia, custos, curiosidades e dificuldades dos filmes se transformou no tipo de leitura mais habitual e cotidiana sobre o cinema.

Zuzunegui (2003, p.92) aponta também a *paratextualidade* como outro espaço importante. Justamente o espaço de publicidade, *outdoors*, *trailers* e *teasers*, prolifera textos ou “modelos de consumo do texto” que criam uma expectativa junto às matérias jornalísticas, para que se veja o filme. Se este, contudo, não atender as altas expectativas proporcionadas por esses textos, o filme tende a decepcionar seu público. Por outro lado, se a divulgação gera pouca expectativa mas o filme surpreende na bilheteria, um novo texto jornalístico é gerado e talvez, a partir daí, surja um outro filme como sequência.

Todas essas trocas são relevantes para analisar o texto fílmico, que nunca está restrito apenas ao conteúdo narrativo do filme:

O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. (STAM, 2003, p. 225, 226).

Ainda assim é necessário entender que o lugar para onde esses tecidos convergem não é o filme mas sim, o espectador. É ele, a partir de sua experiência e modo de recepção que vai reunir todos esses textos e concretizar a experiência fílmica. Essas diversas possibilidades de interferências no texto do filme acontecem também na televisão.

Espectador, sala escura e TV

Ao falar de espectador, portanto, deve-se atentar para o fato de que agora o foco do texto está no leitor e menos na intencionalidade de um suposto autor. É no ato de ver o filme que se encontra a experiência fílmica e não no objeto em si. É na experiência de contato com o texto que o seu leitor elabora um diálogo da sua percepção de mundo com o filme e os textos que o permeiam. Tais relações corroboram a afirmação de Barthes, da morte do autor e do nascimento do leitor. Se o foco da experiência de leitura está deslocada para o ato de ler e para o leitor, o filme, com suas diversas formas de leitura através da materialidade de seus mecanismos de exibição, possibilita experiências que proporcionam textos distintos para o seu espectador. A diferença entre os dispositivos de exibição é, portanto, fundamental. Ver um filme no cinema difere de um filme visto em casa na programação televisiva ou em DVD.

O espaço da sala escura, associado por Baudry à Caverna de Platão é uma experiência que se difere por se realizar em um espaço específico, para haver um desligamento da realidade própria e um mergulho na realidade da narrativa que se desenrola na tela. Para Baudry (1978, p. 30), “O prisioneiro

de Platão é a vítima de uma ilusão de realidade, quer dizer precisamente que nos exige uma alucinação ao estado de vigília dentro do sonho; ele é a presa da *impressão, de uma impressão, de realidade*.³ A tela, por ser grande e ser o único ponto iluminado da sala escura, reativa a metáfora das pessoas que, imobilizadas, não podiam desviar o olhar da caverna e tentar enxergar a realidade do lado do fora. Ao mesmo tempo, mergulham não em outra realidade dentro da sala, mas em uma impressão de realidade. No cinema a *imobilização* se dá também, fisicamente, pela própria relação de posição entre a tela e as poltronas, que são parte do dispositivo e colaboram para criar uma ideia de realidade

*Baudry não deixa de sublinhar que a ilusão se cria pelo dispositivo, não por seu maior ou menor grau de imitação da realidade. De tal maneira que ainda existindo a impressão de realidade – e todos os aperfeiçoamentos técnicos contribuem para a tornar mais efetiva – o que conta, no fundo, é a repetição de um certo estado, a produção de um efeito de sujeito, materialização de um desejo inerente à estruturação do psiquismo humano da qual a impressão de realidade parece ser a chave.*⁴ (ZUNZUNEGUI, 2003, p.148,149)

Os aperfeiçoamentos técnicos estão na tecnologia de produção e exibição. A *opressividade* do som e das gigantescas imagem que se movimentam em um lugar confortável, escuro e *blindado* do seu exterior, fazem da sala de cinema, portanto, um espaço favorável para que o espectador se detenha e relacione o filme, em seu sentido amplo, com seus próprios textos de formação.

Tão importante quanto esses mecanismos é a experiência de contato com a plateia e suas reações. Por mais que haja um certo desligamento da realidade e do corpo quando se vê um filme no cinema, a experiência na sala escura ainda é coletiva na qual o público emite voluntariamente emoções e comentários. Assistir a um filme no cinema é assistir também às reações da plateia, o que também possibilita novos caminhos de sentido ao espectador.

A televisão é outro dispositivo que mantém parte desses mecanismos, mas de forma diferente. E ela será tratada, neste ensaio, apenas pelo viés de um dispositivo em que um filme é exibido. Inerente à televisão, ao contrário da sala de cinema, é o fato da televisão estar inserida no cotidiano e não se desprender da realidade. Claridade, imagens e sons externos interferem continuamente e imprevisivelmente sobre a experiência fílmica na TV. Não há uma preponderância do som ou da imagem sobre a realidade, o que cria uma dispersão e traz novos dados que mudam a forma dele se relacionar com o que está sendo exibido. Com relação à plateia, ao contrário do cinema, ver um filme na televisão pode ser uma experiência solitária. Quando não é, ainda assim, se perde a influência de um espectador impessoal que é típica e enriquece a experiência da sala escura.

Outra diferença importante é o poder de controle do filme pelo espectador, “personificado” pelo próprio controle remoto. Poder parar, acelerar ou voltar um filme na televisão é um recurso que o cinema não permite. Recursos específicos dos modernos aparelhos de televisão e DVD permitem, por exemplo, uma aproximação em setores da imagem para investigá-la com mais precisão, o que soa quase como uma *autocrítica* da própria televisão

quanto sua incapacidade em proporcionar um tamanho de imagem que atenda às necessidades do seu espectador. As possibilidades de controle da imagem na televisão criam uma nova relação e uma nova forma de diálogo. A fugidia imagem do filme, presa no tempo de sua exibição no cinema, ganha uma materialidade, passa a ser controlada e manipulada de acordo com os desejos do seu leitor. Tal materialidade amplia as possibilidades da releitura do filme, como na literatura, pois o filme vira um objeto portátil que é colocado na prateleira e que pode ser retirado a qualquer momento, seja para vê-lo inteiro ou ver apenas uma passagem.

O principal com relação às intertextualidades no dispositivo da televisão se dá, de formas diferentes, tanto no DVD quanto na programação transmitida em uma grade. O material que acompanha o filme em DVD, trazendo informações e imagens sobre o filme, reativa e torna aparente, de forma mais contundente que as matérias em jornais, os mesmos procedimentos do fazer que o filme se esforça por apagar e que não exhibe na sala escura. Tais elementos passaram a ser determinantes para a escolha de um filme e não são poucos os que adquirem um DVD mais pelos extras do que pelo filme em si, pelo ineditismo e variedade desse material.

Já na transmissão televisiva, a relação com outros textos é óbvia. O filme é interrompido algumas vezes em função dos intervalos comerciais, que dialogam com o filme, da mesma forma que com outros programas e vinhetas da grade de programação, estabelecendo um fluxo contínuo de textos em constante diálogo entre si. Raymond William constatou com relação a transmissão de filmes na televisão:

E com a eventual unificação dessas duas ou três sequências, um novo tipo de fenômeno de comunicação precisa ser reconhecido. É evidente que muitas pessoas que veem televisão consideram esses itens como 'interrupções'. (...) Com intervalos apropriados para a publicidade e para a venda planejada de petiscos, começam a levar o cinema para novo tipo de fluxo planejado. Normalmente recebemos vinte ou vinte e cinco minutos de filme, para nos mantermos interessados nele, depois quatro minutos de comerciais, depois mais quinze minutos de filme, novamente alguns comerciais, e assim continuamente decrescendo os comprimentos de filme, com comerciais entre eles, a partir desse momento admite-se que estamos interessados e que veremos o filme até o final.⁵ (WILLIAMS, 1992, p. 85).

A programação contínua e as interrupções transformariam o texto fílmico criando uma nova forma do seu leitor se relacionar com ele. Com o texto e com o meio. A fragmentação que surge na neo-televisão, as meta imagens, o zapping, proporcionam uma forma do espectador lidar com a televisão que é mais presencial do que contudística o que, contudo, não elimina a busca por textos na televisão. Se o texto se efetiva através de suas condições de leitura, as imposições trazidas pela materialidade da televisão modificam inteiramente o texto do filme, assim como um filme em DVD também se afasta muito da experiência fílmica do cinema.

A televisão, para Oliver Fahle⁶, funciona de forma diferente do cinema porque o dispositivo é diferente: criam se mais opções, possibilidades e formas

abertas. A televisão, assim, abre para uma nova forma de percepção, além da textual tradicional, fruto da interação entre texto e dispositivo. Se a experiência de leitura está focada no leitor, talvez ao invés de pensar em alguma supremacia entre fluxo ou texto na televisão, seja melhor entender como se estabelece uma relação de complementaridade entre as duas experiências, na forma do espectador buscar na televisão o texto ou o fluxo – este pensado como ausência de texto ou, ao contrário, como uma profusão de textos mas ausência de sentidos. Independente da relação que o espectador estabeleça com o filme na televisão, as características do meio já transformam o texto fílmico. Talvez os conceitos de paleo e neo-televisão, propostos por Umberto Eco, mais do que fases, sejam modos de atenção televisivas.

Se quando um filme estava restrito às salas escuras ele já merecia receber releituras constantes por sua própria natureza enquanto texto, agora em função das múltiplas possibilidades de se exibir um filme, essa necessidade é ainda maior. Mas é importante ter consciência das diferenças entre dispositivos, que resultam em novas formas de leitura. Tais discussões remetem novamente à epígrafe desse artigo. Ao dizer que quando os espectadores veem um filme na televisão, o que veem não é um filme mas a reprodução de um filme, Godard está correto em parte. De fato não é o mesmo filme, por serem outras condições de diálogo que o público estabelece com ele nos dois diferentes meios. Mas ao mesmo tempo a materialidade dos meios muda a maneira de se perceber um filme, e essa materialidade está em constante mutação pelos seus diferentes aspectos aqui apontados. A televisão hoje influencia o filme não apenas esteticamente, mas a própria forma do espectador lidar com o cinema e com a sala escura, transformando sua experiência. Como dizer que o que passa na televisão não é um filme mas apenas sua reprodução, no momento que o que a televisão faz é abrir mais um caminho de percepção e uma nova forma de ler um filme, trazendo a ele novas possibilidades textuais? Nesse sentido a melhor resposta a Godard seria mesmo o desenho e uma paráfrase da citação de René Magritte: a televisão talvez não contradiga o filme ou a sala escura, mas talvez ela o reafirme de outro modo.

Notas

¹ *Apud* STAM, 2003: 209.

² Tradução livre, grifos do autor.

³ Tradução própria, grifos do autor.

⁴ Tradução própria, grifos do autor.

⁵ *Idem.*

⁶ Em curso ministrado no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social na UFMG em outubro de 2006.

Referências Bibliográficas

- BAUDRY, Jean-Louis. *L'effet Cinema*. Paris: Albatroz, 1978.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Unesp, 2002.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.
- FAHLE, Oliver. Estética da televisão. Escritos sobre uma teoria das imagens televisivas. In: César Guimarães, Bruno Souza Leal, Carlos Camargos Mendoza (org.): *Comunicação e Experiência estética*, Belo Horizonte, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- TSCHICHOLD, Jan. *The form of the book: essays on the morality of good design*. Washington: Hartley & Marks, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. London: Wesleyan, 1992.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Catedra/ Universidad del Pais Vasco, 2003.