

O espectador da imagem digital em *Death 24x a Second*, de Laura Mulvey

MULVEY, L. 2006. *Death 24x a Second – Stillness and the Moving Image*. London, Reaktion Books, 216 p.

Marco Toledo de Assis Bastos¹

I

Em *Death 24x a Second*, Laura Mulvey visita autores e filmes para iluminar o estatuto da imagem digital e as condições de espetaculosidade que as novas tecnologias alteram. Basicamente, é como se as tecnologias digitais para exibição doméstica de filmes implicassem novas maneiras de ver e sentir a imagem.

Guiada pelos conceitos de imagem tempo e imagem movimento, tal como traçados por Gilles Deleuze, Mulvey desfaz a oposição entre o cinema industrial norte-americano e cinema de arte europeu, tão usual nos anos setenta. Essa distinção só era possível diante de um espectador passivo e *voyeur*. Com o formato DVD, abrem-se possibilidades de manipulação que oferecem ao espectador um papel ativo. É então possível deitar-se sobre detalhes fílmicos imperceptíveis ao andamento normal do filme. O congelamento do fotograma coloca a fotografia em cena, e o movimento lento (*slow motion*) recodifica a imagem em camadas de sentido que não foram previamente estabelecidas. É como se o controle sobre o movimento, a possibilidade de interrompê-lo ou multiplicá-lo, permitisse ver filmes “de ação” como filmes “de reflexão”.

Mais precisamente, é como se as tecnologias dessem ao espectador o controle sobre a imagem e a história. Quando um filme produzido para ser visto de maneira linear e consecutiva passa a ser estriado, cortado ou assistido em velocidade diferente, sentidos não intencionados nem previstos emergem. Os fotogramas individuais, detalhes da produção, fácil acesso à repetição, câmera lenta e congelamento da imagem são já recursos prosaicos; ao passivo e *voyeur* espectador tradicional opõe-se o fetichista e participativo espectador da era digital. Submersa a certa narrativa linear, emergem estruturas imprevistas de sentidos variáveis.

Essa possibilidade que o digital nos brinda fica clara na análise do filme de Douglas Sirk, *Imitação da Vida*. Mulvey desmonta a primeira tomada do filme, congelando fotogramas e focando objetos ou personagens periféricos. Desvelam-se então as relações sociais e étnicas

¹ Universidade de São Paulo. E-mail: herrcafe@uol.com.br.

da época, inconscientemente formadas e de difícil apreensão no andamento normal do filme. Quando o espectador tem controle sobre a exibição, outra relação de percepção das imagens se forma. Mas a compleição desse espectador fica mais clara na obra de Douglas Gordon, *24-Hour Psycho*: uma projeção do filme *Psycho* de Alfred Hitchcock, com a velocidade reduzida a dois quadros por segundo. A instalação trabalha a seqüência como um arranjo de luz e sombra, criando no espectador sensações alienígenas ao filme original. Segundo Mulvey, *24-Hour Psycho* representa um ponto de ruptura na história do cinema, pois passamos de uma telespecção² coletiva e passiva para uma percepção obsessiva e detalhada, onde o fetichismo substitui o voyeurismo.

No curta-metragem *Pièce touchée*, de 1989, Martin Arnold usa uma seqüência de 18 segundos típica dos anos 50. Uma mulher está sentada numa poltrona esperando o marido, que abre a porta, beija-a e então se move para fora do quadro, movimento que acompanhamos por uma panorâmica. Na edição de Arnold a seqüência fica com 16 minutos, pois os fotogramas são freneticamente repetidos, criando uma outra narrativa. A fração de segundo em que o marido abre a porta transforma-se num jogo neurótico de expectativa e intenção. A montagem de Arnold repete quadro a quadro de maneira circular, criando um circuito em que novas decupagens são então possíveis.

É nesse feixe conceitual que Mulvey aplica a idéia de Cinema Lento (*Delayed Cinema*), que consiste em diminuir a velocidade de exibição do filme para que detalhes esquecidos venham à tona. É como se houvesse detalhes esperando para serem notados, pois para Mulvey a prática de retardar ou adiar excertos do filme corresponde ao *Nachträglichkeit*³ freudiano. *Delayed Cinema* e *Deferred Action* seriam operações de voltar-se para dentro de imagens agora congeladas, acordando dramas adormecidos. Antonioni já havia sinalizado em seu *Além das Nuvens*⁴ que a mágica do cinema consiste em imagens “negligenciadas” pelo espectador, para as quais nos voltamos mais tarde. O que Mulvey propõe é que o espectador da era digital tem acesso a essa operação continuamente.

O argumento provocativo de Mulvey fica mais claro quando se tem em mente o pensamento de Gilles Deleuze. Para este, as coisas são imagens. Essas imagens não estão no cérebro, que é em si apenas outra imagem. A relação entre imagens e coisas é encadeada pelo

² Telespecção, termo não dicionarizado, é um conceito que essa resenha arrisca. Foi a opção encontrada para a tradução do termo *spectatorship*, que não deveria ser vertido por “espectador” apenas, posto que o sufixo *ship* substantiva uma segunda vez o já substantivo “espectador” (*spectator*), conferindo maior espessura ao termo. Paralelamente, seria como ignorar a diferença entre “fellowship” (companhia; sociedade) e “fellow” (parceiro). O termo aqui utilizado não está em consonância com as teorias do espectador e receberá contornos mais definidos na parte final do texto.

³ O conceito freudiano de *Nachträglichkeit* foi traduzido pelos psicanalistas franceses por *après-coup*. Os psicanalistas portugueses traduzem o termo para “só-depois” ou “no relance”. Termo de difícil tradução, *deferred action* foi a escolha de James Strachey para a versão inglesa, a que Laura Mulvey faz referência. O psicanalista espanhol Luis Etcheverry o traduziu por *efecto retardado*, enquanto os psicanalistas brasileiros normalmente o vertem para “a posteriori”, simplesmente. O *Vocabulário da psicanálise* acrescenta ainda as acepções de *posteridad*, *posterior* e *posteriormente*, no espanhol; *posteriore* e *posteriormente*, no italiano. Mulvey explica rapidamente o conceito nas páginas 8 e 9 do seu livro, retomando-o ao longo da obra. Basicamente, o conceito aparece já nos casos clínicos de Freud e é posteriormente ressignificado. Um mapeamento conceitual da psicanálise localizaria o termo nas flutuações que Freud faz entre uma explicação retrospectiva e prospectiva da neurose ou da vida psíquica em geral. Ver a esse respeito, Etchegoyen (1998). Para o *Vocabulário da psicanálise*, o termo diz respeito à temporalidade e causalidades psíquicas. São experiências ou impressões que se remodelam em função de experiências novas, quando então lhes é conferida um novo sentido (Laplanche e Pontalis, 1998, p. 33-36).

⁴ A esse respeito, ver a nota de rodapé número 7.

Movimento, categoria ao mesmo tempo relacional e central. Remetendo-se a Henri Bergson⁵, Deleuze vê o cinema como o cruzamento entre movimento e tempo, mas um tempo bergsoniano, onde coexistem todos os níveis de duração⁶. Em Bergson, matéria e imagem são instâncias de um mesmo elemento: energia. Isso quer dizer que a diferença entre imagem e matéria é apenas de grau, não de natureza. Não há então um modelo perene às imagens nem uma referência transcendental, tais imagens nem mesmo se formam na consciência.

Imagem-movimento e imagem-tempo, na taxionomia deleuzeana, evitam a utilização de conceitos de outras ciências transpostos para o cinema. As imagens não são “lidas” ou “interpretadas” à luz da psicologia ou da sociologia, desfazendo assim uma série de conceitos usuais ao exame filmico. Imagens são fluxos dispostos por tempo e movimento. Deste modo, a imagem do cinema compõe-se de múltiplas camadas, certo diagrama em que há o que se ver *na imagem* e o que ser visto *por detrás da imagem*⁷. Imagem, então, é já um pensamento pois encadeia infinitas dimensões de realidade.

A imagem-movimento deleuzeana se forma pelo encadeamento de imagens-percepção, pela sinergia da ação e pela dinâmica do afeto. Há uma presença sgnica exterior, objetiva e ligada à matéria. Predomina nessa composição a lógica do mundo sensível e a plasticidade de elementos em atividade. Funciona como um platô de conexões infinitas, que ingenuamente se atrela às produções americanas.

A imagem-tempo se pauta por uma outra lógica. Em composições dessa natureza, o tempo se desdobra sobre si mesmo, ou seja, o tempo da imagem contém em si todos os tempos possíveis. Imperam a dimensão subjetiva e o andamento reflexivo. No universo da imagem-tempo, as obras se ligam a um ponto de vista particular, um mundo interior, único e abismal. É grosseiramente identificada à estética europeia de produção cinematográfica.

⁵ Diferentemente de Laura Mulvey, e aliás de toda a tradição de crítica cinematográfica, para Bergson seria absurdo dizer que o movimento é feito de imobilidades. Ou seja, o filme não se reduz aos seus fotogramas, que são em si outra coisa, com outra natureza. O filme seria apenas e tão-somente o fluxo de fotogramas em determinada velocidade, exclusivamente o movimento gerado. No exemplo didaticamente difundido, Bergson explica que se pudéssemos congelar um jato d'água no ar e fatiá-lo, teríamos não partes do jato d'água, mas gotas d'água tão-somente. A divisão das partes do jato d'água não é um jato, até porque um jato de água congelado, sem movimento, é outra coisa e não mais um jato. Paralelamente, um filme congelado ou reduzido às suas partes elementares, aos seus fotogramas, é já outra coisa que não o filme de onde essas imagens surgiram. A esse respeito, ver Bergson (2006).

⁶ “Voltar ou repetir um filme requer que seu fluxo seja necessariamente interrompido, atrasando o andamento e, neste processo, desvelando a complexa relação do cinema com o tempo”. No original: “Return and repetition necessarily involve interrupting the flow of film, delaying its progress, and, in the process, discovering the cinema’s complex relation to time” (Mulvey, 2006, p. 8). Mulvey faz uma referência mais clara ao conceito bergsoniano de “duração” nas páginas 100 e 101.

⁷ Um entendimento do cinema nestes termos é também apresentado alhures por Michelangelo Antonioni, inclusive em seu *Al di là delle nuvole* (*Além das Nuvens*), filmado em 1995 em parceria com Wim Wenders. Em uma belíssima seqüência, Antonioni filma a si mesmo no papel de John Malkovich, que interpreta um diretor de cinema em busca de inspiração. O cinema é ali descrito como fotogramas sucessivos cujo sentido está além dessas imagens. Isto é, no cinema, cada fotograma remete a um outro fotograma por detrás daquele, e assim sucessivamente até o infinito. O excerto diz “Mas atrás de cada imagem revelada existe outra mais fiel à realidade. E no fundo dessa imagem, há outra e mais outra atrás da última e assim por diante, até a verdadeira imagem daquela realidade misteriosa, absoluta e que ninguém jamais verá”. O interesse de Antonioni pelos fundamentos e pela verdade da imagem fotográfica é bastante antigo. Esta formulação é na verdade de 1964 quando, escrevendo sobre um poste de luz num beco escuro, especula que a imagem a tudo registra, mas nossa técnica de registro não permite desvelar o que tão facilmente registramos. Ver a esse respeito, Amengual (1973, p.172, 1971, p. 53).

O fato é que a imagem-movimento e a imagem-tempo coexistem em todos os filmes⁸. Mas a preponderância de uma sobre a outra identifica um estilo ou obra e, por extensão, condiciona uma recepção particular no espectador, uma telespecção. A imagem-tempo, normalmente relacionada com o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa, encontra-se hoje amplamente presente no cinema iraniano. A imagem-movimento, que enfatiza a ação e é especialidade do cinema clássico hollywoodiano, é hoje a quintessência de séries televisivas e filmes hiper-realistas produzidos mundialmente.

O universo tecnológico pode ser identificado como a principal força deste cinema acima descrito, pois as constantes invenções de ângulos, tomadas e montagem possibilitaram a constante reinvenção do formato⁹. Os efeitos especiais, de breves e excepcionais (especiais, afinal) intervenções se tornam mais uma técnica de composição. A novidade apresentada por Laura Mulvey¹⁰ é que essa tecnologia digital está agora trabalhando também em prol da imagem-tempo. O formato digital permite a intervenção do espectador passivo sobre a velocidade lancinante do cinema de ação. Um outro espectador surge, uma nova telespecção é criada.

II

A ruptura que os meios digitais proporcionam opera tanto nos efeitos da superfície quanto nas estruturas primárias da produção imagética, no próprio instrumental basilar da filmagem. Do celulóide para fotodiodos e fototransistores, a codificação da luz e da sombra é então numérica e não mais química, rompendo a relação privilegiada da câmera com o mundo material. Coincidindo com o centenário do cinema, que por si só já nos dá uma sensação de limite ultrapassado, a narrativa cinematográfica entrou numa espiral sem fim no reino do simulacro. Os capítulos finais do livro de Mulvey tratam de debater o efeito das mídias digitais na experiência do espectador, onde o formato DVD parece margear as reflexões da autora.

Um tema repetido à exaustão ao longo da obra é o paradoxo da imobilidade e do movimento no cinema, ou seja, o fato do cinema ser um movimento feito de imobilidades (fotogramas), contraposição que Mulvey entende como a encarnação dos estados “vivo” e “morto”;

⁸ Ver Deleuze (2005).

⁹ São imagens-sensação potencializadas em imagens sensacionais. Corpos dilacerados, explosões violentas e ataques bélicos são orquestrados por uma montagem intermitente. De Gene Kelly a Jackie Chan, golpes impraticáveis e brigas fantásticas são coreografados magicamente, substituindo os sapateados clássicos. Sons são minuciosamente editados, possibilitando efeitos de sentido inauditos. Uma simples batida de porta pode exigir a edição de cerca de 250 sons. Holtzman vê na MTV o surgimento de uma sintaxe radical, onde se apresentam simultaneamente diferentes histórias, justapostas por cortes curtos digitalmente editados. Essa imagem-sensação desafiou nossa capacidade sensorial com cortes rápidos e edição sonora intensa. Antes da MTV, pensava-se que ninguém seria capaz de entender um corte menor que dois segundos. Hoje é comum os vídeos usarem cortes de um terço ou um quarto de segundo. Ver Holtzman (1997).

¹⁰ A autora chega a sugerir que a repetição particularizada de quadros do filme, possibilitada pelo formato digital, reinstala a dimensão aurática da obra de arte, que, segundo Benjamin, teria se perdido com a reprodução mecânica. Entende também que as novas tecnologias fazem de todos nós críticos de cinema, tal como na página 194: “new technology that makes critics of us all” (Mulvey, 2006).

pulsão de vida e pulsão de morte¹¹. Aqui, o advento do vídeo e do DVD amplifica as possibilidades de repetição e aceleração, cuja tradução psicanalítica seria a paralisia da morte e o movimento do vivo¹². O digital ofereceria ao telespectador a chance de reduzir o fluxo fílmico a seus irredutíveis fotogramas, localizando, assim, elementos estranhos e encobertos pelo andamento da narrativa. O DVD permitiria uma análise particularizada, exemplificada pelo escrutínio da autora nos filmes *Imitação da Vida* e *Viagem à Itália*: certa leitura focada em aspectos não evidentes da imagem.

Esses aspectos submersos na imagem se revelariam não pela intenção da obra, mas pela intenção do espectador. Diferentemente dos filmes *24-Hour Psycho* e *Pièce touchée*, onde o autor faz uma releitura de determinados excertos fílmicos, é agora o espectador quem age sobre o material cinematográfico. É como se a digitalização do material fílmico trouxesse dentro de si as ferramentas para o Cinema Lento, permitindo o surgimento desse espectador contemplativo e fetichista. Um processo de desmistificação e reencantamento da imagem, onde o signo representado é liberado de seu referente para em seguida ser reintegrado dentro de novos códigos e estruturas de pensamento.

A diferença entre o espectador contemplativo e o passivo, que emerge com o cinema lento, se vincula à reflexão sobre a visibilidade do tempo no cinema e perfaz o âmbito da imagem-tempo deleuzeana. Cabe ao espectador contemplativo um desejo fetichista pela imagem do corpo humano, lembrando o estruturalismo de Christian Metz e suas ponderações sobre o espectador intelectual.

A idéia de um espectador contemplativo é, na verdade, originária de Raymond Bellour, que sugere que um ponto de interrupção na narrativa em movimento cria também um ponto de reflexão, um espectador reflexivo ou pensativo (contemplativo). Para Mulvey, o congelamento de uma cena traz a imaginação fotográfica à tona, e, nos termos de Roland Barthes, a associação com a morte que o movimento do filme normalmente esconde.

Em Mulvey (2006), a tecnologia digital que permite ao espectador congelar o filme evoca a presença fantasmática do um fotograma individual, um anacronismo técnico que só se explica pela fantasia de um celulóide que já não está lá. Imaginando essa estrutura ausente, o filme fluiria por múltiplos canais, de memórias pessoais a análises históricas, abrindo o espectador para um passado de escavações cinematográficas¹³.

¹¹ Tal como na página 155: “A dualidade essencial do cinema: sua tensão entre movimento e imobilidade”. No original: “Cinema’s essential duality: its tension between movement and stillness”. O próprio título do livro é uma paráfrase de Jean-Luc Godard em seu *Le Petit Soldat*, onde a pergunta “o que é o cinema” é respondida com “a verdade 24 vezes por segundo”. Em seu “morte 24 vezes por segundo”, Mulvey explora extensivamente essa relação entre estase e movimento, onde cada quadro compreenderia um instante congelado de ação. Os filmes, então, não apenas registrariam o que se passa diante das câmeras, mas fixariam essa vida com uma técnica de congelamento que é posteriormente reanimada por um feixe de luz, a exibição.

¹² Entendimento esse dissonante à ontologia da imagem fotográfica de André Bazin, autor a que Mulvey recorre com frequência e para o qual a imagem das coisas é também a imagem de sua duração, um movimento mumificado em sua efemeridade.

¹³ O *insight* fundamental que coordena o livro, qual seja, o de que o andamento lento de um filme produz um outro filme, parece ter sido retirado do romance de W. G. Sebald (2001), *Austerlitz*, onde o protagonista procura sua mãe nas propagandas nazistas sobre o gueto de Theresienstadt. Mulvey (2006) cita o livro à página 195: “No final, a impossibilidade de ver naquelas figuras qualquer coisa com mais clareza, que pareciam se dissolver tão logo apareciam – disse Austerlitz – deu-me a idéia de fazer um filme em câmera lenta com aquele pedaço de filme sobre Theresienstadt, durando toda uma hora. De fato, uma vez que o excerto foi multiplicado por quatro vezes a sua duração original, ele revelou pessoas e objetos que antes estavam escondidos, criando logo um filme inteiramente diferente, que desde então eu tenho assistido repetidas vezes”. No original: “In the end the impossibility of seeing anything more closely in those pictures, which seemed to dissolve even as they appeared, said Austerlitz, gave me the idea of having a slow motion picture of this fragment from Theresienstadt made, one which would last a whole hour, and indeed once the fragment was extended to four times its original length, it did reveal previously hidden objects and people, creating, by default as it were, a different sort of film altogether, which I have since watched over and over again”.

Nesse diálogo entre o novo e o velho, o passado e o presente, a oposição entre filme e novas tecnologias se rompe e os novos modelos de telespeção (spectatorship) iluminam aspectos do cinema que, como a cena congelada, estavam escondidos do espectador [...]. O espectador eletrônico ou digital de hoje consegue achar esses sentidos perdidos (deferred meanings) que esperaram décadas para serem vistos (Mulvey, 2006, p. 27, 147).¹⁴

A cadeia de sentido que emana da tela se altera, pois esse espectador perambula entre canais e fluxos de imagens, que zapeia esquizofrenicamente. Esse zapeador vê o cinema de outra maneira, pois a atividade comum ao grupo surrealista, de pular de cinema para cinema criando uma seqüência arbitrária e justaposta, é agora banal. A mais rotineira e trivial prática de zapear filmes na televisão oferece o equivalente sedentário para a deriva dos surrealistas. Nos termos da autora, *assistir a filmes digitalmente contribuiu para uma sensação de desintegração narrativa*.¹⁵

No capítulo dedicado ao Cinema Lento (*Delaying Cinema*), a autora explicita a idéia:

Uma cena é congelada e extraída do contexto mais amplo do andamento da narrativa; a seqüência é repartida em fotos e fotogramas selecionados para então se prolongar, repetir e retornar. Durante o processo podem ser encontrados sentidos inesperados na seqüência, como se o demorar-se sobre eles fizesse o espírito crítico aparecer. Com o avanço das tecnologias digitais, torna-se simples pôr em prática esse tipo de fragmentação do filme. Nesse contexto, análises textuais não ficam mais restritas a práticas acadêmicas e retornam ao mundo da cinefilia, ao amor pelo cinema, que possivelmente é a sua origem (Mulvey, 2006, p. 144).¹⁶

O entendimento de Mulvey é que ocorreu uma inegável transformação no estatuto do espectador. A alteração seria tão profunda que afetaria inclusive o enquadramento da câmera e a materialidade do espaço e do tempo, já que essas categorias são funcionalizadas pelo espectador. Para Mulvey, o olhar desse espectador é interativo e se separa da anterior audiência coletiva. Ele procura pelo contracampo da câmera como quem afirma seu poder sobre o processo de produção de imaginários.

III

Ao desmantelamento de uma audiência pública segue o florescer de uma multidão de espectadores pulverizados, atomizados diante de suas telas de TV particulares. Mulvey não se

¹⁴ No original: "In this dialogue between old and new, past and present, the opposition between film and new technologies begins to break down and the new modes of spectatorship illuminate aspects of cinema that, like the still frame, have been hidden from view" (Mulvey, 2006, p. 27); "Today's electronic or digital spectator can find these deferred meanings that have been waiting through the decades to be seen" (Mulvey, 2006, p. 147).

¹⁵ No original: "watching films digitally has contributed to a sense of narrative disintegration" (Mulvey, 2006, p. 29).

¹⁶ No original: "The flow of a scene is halted and extracted from the wider flow of narrative development; the scene is broken down into shots and selected frames and further subjected to delay, to repetition and return. In the course of this process, hitherto unexpected meanings can be found hidden in the sequence, as it were, deferred to a point of time in the future when the critic's desire may unearth them. With the spread of digital technologies this kind of fragmentation of film has become easier to put into practice. In this context, textual analysis ceases to be a restricted academic practice and returns, perhaps, to its origins as a word of cinephilia, of love of the cinema" (Mulvey, 2006, p. 144).

detém especialmente sobre as dimensões deste espectador, exceção feita a suas categorias de espectador contemplativo e espectador passivo. Mas, embora a questão não figure no centro da sua narrativa, ela levanta o problema da telespecção na imagem digital e seus sucessivos golpes contra o espectador coletivo. O que o DVD, a Internet e os demais meios eletrônicos terão por destino cumprir é apenas acelerar esse processo de complexificação dos universos do ver¹⁷.

A *Teoria do Spectatorship* atribui à própria categoria elementos de passividade e certa sensação de vulnerabilidade. Não são incomuns as tentativas de teorização que contrapõem à categoria de *spectatorship* um determinado conceito com atributos ativos e enérgicos. Um espectador ativo, assim, que serviria politicamente ao propósito de repensar a experiência cinematográfica, procurando elementos que retirassem o espectador de sua estase mortífera¹⁸. O entendimento que aqui adotamos para o termo é já outro. Desmistificadas as polarizações de gênero e os projetos políticos, entendemos a telespecção (*spectatorship*) como o conceito que resguarda as diferentes modalidades de consumo imagético, as múltiplas maneiras de se ver filmes ou experimentar o produto imagético, relacionando-as com os diversos suportes e mídias de reprodução e difusão.

É por isso uma categoria central. Os meios se encavalam num cenário de convergência¹⁹ digital: televisão, cinema, computadores e celulares seguem se fundindo em produtos multitarefa, mas as diferenças na experimentação dessas imagens não vêm sendo adequadamente consideradas. E elas são muitas.

São diferenças de natureza entre as modalidades do ver. A imagem aberta e chapada do jornal televisivo tem o afã de tudo mostrar, de fazer tudo caber no enquadramento do vídeo. Como mentor de realidade²⁰, quer se fazer imparcial, provar que as lentes mostram

¹⁷ É ao mesmo tempo curioso e preocupante a falta de interesse dos comunicólogos pelos objetos técnicos produtores de informação. A informação é entendida como valor em si, uma função que poderia prescindir de variáveis como agente e meio. E quando o receptor se faz presente, o necessário entrelaçamento homem-máquina aparece emagrecido, para desespero de McLuhan. Mas não há informação que circule descolada de uma particular relação entre receptor e meio; trata-se mesmo de uma relação condicionante. A diferença no consumo de textos e imagens do tubo catódico para a tela de cristal líquido traz, para nós comunicólogos, uma mudança insuspeita. É curioso porque as pesquisas comunicacionais repetem em uníssono a importância da mediação. E é preocupante porque parecem não entender que é precisamente disso que os meios técnicos de difusão tratam.

¹⁸ Preocupação que norteia também o trabalho de Laura Mulvey, que se sente desconfortável com a posição passiva do espectador (Borne, 2006). Curiosamente, a autora parte do pressuposto que o olhar do espectador de cinema é um olhar masculino, voyeurístico, tal como debatido em seu afamado artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). É algo absurdo que a *spectatorship* corresponda a certo olhar passivo e vulnerável, mas, ao mesmo tempo, seja refém da lógica masculina. No artigo de 1975, Mulvey argumenta que o prazer da narrativa se vincula à contemplação da câmera e do espectador, que, assim como o próprio olhar dos personagens no filme, se pautaria por uma mecânica de observação da mulher como objeto de desejo. Essa passividade seria posta em cheque pelos meios digitais, pois o interromper do fluxo da narrativa gera um espectador que sai da hipnose da observação para a contemplação da imagem. O binarismo da análise de gênero também não dá conta do fenômeno Rudolph Valentino, que inverte as prerrogativas do olhar masculino, como a própria autora pontua. Para uma crítica aos estreitos limites de uma análise de gênero, ver Baudrillard (1992).

¹⁹ Convergência é o nome dado ao processo em que muitos media se fundem na criação de um novo meio, numa junção aparentemente sem limites. Televisão e computador, telefone e videogame, todos os dispositivos técnicos se fundiriam em um tabernáculo digital. Em última instância, a idéia é fazer com que todas as mídias se interliguem, criando uma super-rede eletrônica sem fim nem propósito definido. Uma nova realidade de entretenimento, uma nova realidade comunicativa.

²⁰ Enquanto a crítica ortodoxa entendia os espectadores da televisão como passivos e manipulados, as modalidades de viver a televisão penetravam o tecido social, comungadas por um dinâmico prazer compensatório que redesenhou o século passado. Umberto Eco analisou a importância da TV no período, investigando os circuitos de produção de sentido televisivo e diagnosticando a penetração deste imaginário na materialidade social. Durante o processo, a TV passou de informante da realidade para produtora de realidade. A esse respeito, ver Eco (1984).

tudo, que a elas nada escapa. Mas a sede de tudo mostrar produz uma imagem que mostra muito pouco.

O plano geral do cinema pode remeter a si mesmo. Os pontos de fuga, os enquadramentos impensados e as possibilidades da fotografia remontam a outra ordem de produção imagética. A própria interpretação do ator cinematográfico é pautada pelo comedimento, num universo em que deixar de fazer e dar a entender tem mais força que o desespero pelo registro.

A imagem televisiva tem peculiaridades técnicas opostas à cinematográfica. A pouca definição em comparação à película é fundamental, apesar dos recentes avanços em TVs de plasma e cristal líquido. Dos cerca de três milhões de pontos reluzentes que a TV emana, o telespectador escolhe alguns ao acaso, se assim o desejar, para formar um retrato naturalmente precário. Assim se formam as imagens televisivas, na lógica de imagens pobres de dados, geradas por um conjunto de pixels que em nada lembra uma fotografia.

Já os fotogramas do cinema são legítimas fotos. Em termos mcluhanianos, a diferença é entre meio quente e meio frio. Os meios quentes, como o cinema, se pautam por um sentido único e absorvente. Com um alto poder de definição que satura a percepção do receptor, a teleselecção dos meios quentes faz o espectador imergir numa torrente de informações e se fechar em pontos precisos e determinados.

Já meios frios, como a televisão, fornecem informações pouco definidas. O receptor preenche o vazio nos canais de informação com sua imaginação, numa cooperação fantasiosa que o toma por inteiro. A experiência de ver TV é interessante porque a tela é pequena e o som pouco definido, permitindo que a atenção flutue livremente. Atendendo a demandas de entretenimento e relaxamento, o espectador da TV se socializa nesse espaço social e midiático.

Com o computador ou o celular, as diferenças são ainda mais gritantes. A interatividade permitida pelo computador não pode, nem forçosamente, ser reproduzida nos demais meios, sob o custo de se tornarem outra coisa. O celular é um aparato de comunicação que comporta uma unidade de processamento audiovisual, mas sua constituição é a de um aparelho que não se desvincula das interações sociais, de trocas sociais complexas.

Que cinema será esse onde não há audiência, mas telespectadores? Que cinema será esse onde o espectador controla o fluxo do espetáculo? E se cabe a ele desvelar sentidos perdidos no filme, qual é exatamente o estatuto do autor nesse panorama? Piorando, se um espectador hipotético pode ver um filme de ação como um filme de reflexão, qual é então o estatuto do cinema como arte neste novo século?

E que televisão será essa onde veremos filmes em alta-definição? Ou que relações sociais serão essas onde cada unidade de conversação exhibe filmes ou peças publicitárias? Que computadores são esses que reúnem essas características todas, e que porventura podem ser móveis e pequenos?

São teleselecções diferentes demais, que a era digital está fundindo sem que possamos perceber com clareza o desenho do processo. Como imaginar um cinema individual, tal qual delineado pela tipologia do novo espectador de Laura Mulvey? Será que o evento cinematográfico pode ser entendido nos mesmos termos com que o vivenciamos no século XX, com uma massa de espectadores e uma produção fabril de obras?

A pergunta é boba e inteiramente pessimista: sobreviverá o cinema ao século XXI?

Referências

- AMENGUAL, B. 1973. *Chaves do cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 172 p.
AMENGUAL, B. 1971. *Clefs pour le cinema*. Paris, Editions Seghers, 206 p.

- BAUDRILLARD, J. 1992. *Da sedução*. Campinas, Papirus, 207 p.
- BORNE, E. 2006. Feminist film theorist Mulvey challenges stereotypes on screen. *The Wellesley News*. Acessado em 12/04/2006, disponível em: <http://www.wellesley.edu/Newspaper/4-12-06/features1.html>.
- BERGSON, H. 2006. *O pensamento e o movente*. São Paulo, Martins Fontes, 297 p.
- DELEUZE, G. 2005. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 338 p.
- ECO, U. 1984. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 353 p.
- ETCHEGOYEN, R. H. 1998. Significação ou ressignificação da experiência infantil. *Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre*, 234 p.
- HOLTZMAN, S. 1997. *Digital mosaics: The aesthetics of cyberspace*. New York, Simon & Schuster, 206 p.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. B. 1998. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 552 p.
- MULVEY, L. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3):6-27.
- SEBALD, W.G. 2001. *Austerlitz*. London, Hamish Hamilton Ltd., 415 p.

Referências complementares

- DELEUZE, G. 1985. *A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 266 p.
- DELEUZE, G. 1995. *O bergsonismo*. São Paulo, Ed. 34, 141 p.
- REGO, A.S. 2002. Cinema na carne. *Pré-Texto*. Acessado em 09/04/2006, disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/pretexto/sociais/soc7.htm>.
- WOOD, T. 2006. Celluloid and Plasma – A review on Laura Mulvey's *Death 24x a Second*. *New Left Review*, n. 39. Acessado em 19/05/2006, disponível em: <http://www.newleftreview.org/?view=2621>.

Submetido em: 06/09/2007

Aceito em: 25/10/2007