

## CINEMA: MAGIA BRANCA

Daniel de Oliveira Gomes  
UFSC

Em determinado momento do filme dirigido por François Truffaut: *L'homme qui aimait les femmes*, no vidro de fundo de um automóvel, se toma visível a imagem de um acidente, uma cena que parece descartável mas que sutilmente se sugere como o desastre que o próprio protagonista, Bertrand, passará cenas depois num atropelamento. Parece que o escritor presencia sua própria morte, e com ela o vazio de uma morte que por sua vez o presencia, mas nada pode fazer, a não ser ainda mais intensificar seu gesto, sua duplicidade<sup>1</sup>. Uma das últimas palavras de Bertrand antes da patética cena acidental em que morrerá é "Quero meu livro". Tal personagem é muito solitário e tudo isso nos faz lembrar um tema blanchotiano que está intimamente associado à noção de obra: a solidão de quem escreve. Blanchot nos ensina, em seus estudos sobre o espaço literário, que o artista possui um vazio, uma ausência que o faz voltar *a por mãos à obra*, próprio da impossibilidade de jamais possuir a sua obra, ele tem o seu livro nas mãos mas não pode sequer ver sua obra acabada. O *ter algo em vista* não corresponde então para o artista com o *ver*.

Nesse sentido, a relação do artista com sua produção estipula uma disparidade entre o tátil e o visual. Escrever, tocar a palavra, fazê-la *pegar*, implica em perseguir um acabamento, mas este só é possível com a cooperação de um olhar leitor, um olhar excedente que o escritor não pode incorporar pelo fato de, a cada tentativa, sempre tocar o seu livro e estar incapacitado para livrar-se desse poder. Aquele que escreve estaria para sempre procurando sua obra, isso implica em finalidade, um ponto presente, mas o gesto dessa procura é o próprio escrever, o que envolve mobilidade, prognóstico. Podemos, junto à distinção entre *espaço* e *lugar* traçada por Michel de Certeau, dizer que o escritor estaria no tempo à procura de um *lugar* para sua escrita, entretanto sua própria intenção é espacial,

---

<sup>1</sup> Tal duplicidade pode evocar de certa maneira a proposta de Félix Guattari (ao criticar algumas apreensões categóricas de disciplinas como a arquitetura) de que espaço e corpo se coincidem. Não podemos, no entanto, identificá-la totalmente com a cena de Truffaut, pois a duplicação de Bertrand não se trata de apenas uma re-percepção espacial a partir de sensações anteriores que teriam ficado, de certo modo, latentes na subjetividade, mas sim é a duplicidade, num espaço presente, de uma percepção *futura*, que ainda não ocorreu. Enquanto a questão teórica da inseparabilidade espaço-corpo é a de uma *vivência* espacialmente evocada, no filme em questão aparece, por assim dizer, uma *vidência* vivida no espaço. A duplicação com a qual Guattari se preocupa nada tem de profética. Ver: GUATTARI, Félix, "Espaço e corporeidade" in *Caosmose: um novo paradigma estético*, trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, Editora 34, Rio de Janeiro, 2000, pp.153- 165.

uma operação que faz do lugar uma prática, e o torna obscuro quanto mais forte ela é, pois a estabilidade da obra fica anuíada quanto mais os movimentos do escritor se desdobram<sup>2</sup>. Blanchot leva esta noção de obra tão fundo que chega até mesmo a questionar se *o escritor não estaria morto a partir do momento em que a obra exist*<sup>3</sup>.

Quando Butor afirma que *enquanto a narrativa verídica tem sempre o apoio, o recurso de uma evidência exterior, o romance deve bastar para suscitar aquilo de que nos fala*<sup>4</sup>, está certamente antes de mais nada preocupado com a instituição de um domínio fenomenológico do campo da literatura, ele sustenta ainda mais o princípio de verificabilidade ao discurso histórico, em outras palavras, tal noção da obra de arte despona de um olho ingênuo. Entretanto, veremos que pela linha mais blanchotiana, a constituição de uma obra artística, literária por exemplo, exige sim uma evidência exterior, um olhar que forneça ao menos essa continuidade ao inverificável. Apontar que a obra de arte se realiza com a presença do espectador, que sua constituição é dependente de uma ação exterior ao seu processo, faz entrar em jogo a questão da visão estética, traz a tona principalmente as formulações de Bakhtin que colocam a *categoria do outro* como princípio básico do ato estético. As premissas bakhtinianas, fundamentando uma *categoria do outro* como essencial à visão estética, vão na contramão da postura usual do olhar nos séculos XIX e XX identificada com uma natureza gnosiológica, a consciência científica, onde a forma do objeto contemplado acaba por ser resultado de uma auto-expressão. Bakhtin considera a chamada *teoria expressiva*, onde se pode fornecer fundamento à forma buscando-o expresso dentro da própria matéria contemplada, como empobrecedora<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> “[...] Um lugar é uma ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do ‘próprio’: os elementos considerados se acham uns *ao lado dos outros*, cada um situado num lugar ‘próprio’ e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade [...] Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. O espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambigüidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um ‘próprio’[...]”. CERTEAU, Michel de, “Relatos de espaço” in *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*, trad. Ephraim Ferreira Alves, Vozes, Petrópolis, 2000, pp. 201-202.

<sup>3</sup> Blanchot, op.cit., p.13

<sup>4</sup> BUTOR, Michel. *Repertório*, Perspectiva, São Paulo, 1974, p.11.

<sup>5</sup> “[...] O erro fundamental da estética expressiva é ter elaborado seu princípio básico a partir de elementos estéticos ou de imagens consideradas isoladamente, no mais das vezes na natureza, e não a partir do todo da obra.[...] A estética expressiva, de uma maneira que lhe é fatal, só vê em toda parte o herói e o autor – percebido como herói ou percebido como tal em função de seu grau de coincidência com o herói. A forma é mímica e fisionômica, só expressa o sujeito para um outro, ou seja para o ouvinte-contemplador; mas este é passivo, restringe-se a perceber e, se influi na forma, é porque um eu que se enuncia leva sempre em conta o ouvinte. [...]” BAKHTIN, Mikhail. “A forma espacial do herói”, in *Estética da criação verbal*, trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira, Martins Fontes, São Paulo, 1997, p.84.

Mas, agora, seria relevante perceber uma relação temporal mais própria da solidão *incurável* do artista, ou seja, tentar pensar, no âmbito do criador para com seu feito, como historicamente sucederam-se formas de ver. Dentro de certa construção preocupada com o trato diferencial entre o pintor e o cinegrafista, por exemplo, Benjamin confronta duas práticas de cura, a primeira é por ele associada a uma impossibilidade de intervenção, um distanciamento autoritário, o pólo do mágico. Já a prática de cirurgia seria distinta por ser a renúncia do afastamento, por possuir um caráter interve ntor ao organismo *doente*<sup>6</sup>.

Em outros termos, o cinema proporcionaria um incrustamento menos superficial na realidade por parte da sua autoria, a impressão de uma derrota daquele *vago* (próprio da era do pintor: da reprodução tátil) entre realidade dada e o *si mesmo* do autor. Entretanto, podemos perceber que na forma mais intensa de reprodutibilidade onde o manual dá vez ao olho, ou seja, no processo cinematográfico, ocorre igualmente certo encontro com a magia, no sentido de levarmos em conta um outro elemento que se torna inevitável para a realização estética: o espectador.

Se, na esfera da produção, um organismo em fase de *cura* sofre diversas intervenções técnicas (cirúrgicas, digamos assim) na esfera da recepção ocorre que a pupila do observador e a objetiva do aparelho se condensam em um só olho, uma só superfície de transconência de imagens que acompanha pontos heterogêneos em formas, distâncias e velocidades. Isso é mágica. Não uma fascinação que supõe um espaço de distancia, uma força reprovada, que poderíamos entender como *magianegra* (que Blanchot observa como o único nome sério das magias<sup>7</sup>), mas um encanto admissível, uma força aprovada, que requer total encontro no tempo entre os campos visuais: *magiabranca*.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> "[...] diferentemente do mágico (do qual restam alguns traços no prático), o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com o seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele, pela operação. O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho um distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõe segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade..." BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1994, p.187

<sup>7</sup> Blanchot, op.cit., p.264.

<sup>8</sup> "[...] Alguns poderes são exercidos em nome da estrutura social; eles protegem a sociedade contra o perigo que lhe dirigem os malfeitores. Seu uso precisa ser aprovado por todos os homens bons. Supõem-se outros poderes perigosos para as sociedades e seu uso é desaprovado; aqueles que os usam são malfeitores, suas vítimas são inocentes e, todos os homens bons tentarão persegui-los – estes são feiticeiros e bruxos. Esta é a velha distinção entre magia branca e negra [...]" DOUGLAS, Mary. "Poderes e Perigos" in *Pureza e Perigo*, trad. Mônica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto, São Paulo, Perspectiva, 1976, p.123.

Além da imagem óbvia, acompanhada como uma linearidade, sempre existe no *inconsciente ótico* do espectador de cinema uma intensidade maior dos recortes ignorados no espaço assistido: das montagens resultaram também formas invisíveis, esquecidas, mas que sabemos que ali estão, que existiram mas não entraram na armação final do filme propriamente dito, são fantasmagóricas, soltam um *rastro*. O fato é que, no caso do cinema, uma certa visão acabada do representado, uma pré-estética ou sua primeira densidade formal, já foi elaborada pelos especialistas da montagem, assim como, em consequência disso, já há um percurso ocular rígido a seguir.

Evidentemente que no exercício de produção de um romance, por exemplo, ou de um quadro, sempre haverão as folhas jogadas fora, as pinceladas irrelevantes que foram retocadas, rasuras possíveis (coelhos de antemão descartados da cartola). Entretanto, na exibição de um filme, quando pula-se de uma cena para outra, por exemplo, ou quando há uma ampliação brusca de uma imagem, está muito clara a intervenção não somente no organismo da obra, mas também no próprio olho que a acompanha afobado, que se funde de certo modo com a objetiva. É como se nós estivéssemos optando, espontânea e instantaneamente, por cada passo, por cada escolha que não é nossa. Isso está próximo do que Benjamin, certamente, torna sensível na percepção do cinema ao compara-lo à pintura, quando afirma a intromissão do cirurgião. O fato da velocidade do filme ser forçosamente acompanhada pelo olho simultâneo da plateia significa uma visibilidade que no mesmo instante em que, espacialmente, é esmiuçante, fragmentária, nivela sua recepção em uma mesma duração homogênea, um único tempo de exposição.

No aglomerado distinto da plateia, o tempo de assistir não se interrompe, está sereno, por um lado (ou apenas se interrompe quando a atenção se desprende e somos os menos leais à história) o que cria uma constância, uma fixação, mas por outro, os próprios estilhaços de imagens estão o tempo todo interrompidos por si mesmos, por suas inquietudes, gerando assim uma força de dispersão, um sobrevôo<sup>9</sup>. Não se pode então controlar a velocidade da narração do filme, o desenrolar das imagens, a não ser com uma intervenção técnica, com outra espécie de cirurgia

---

<sup>9</sup> “[...]‘O vídeo não é eu vejo, mas eu vô’, explicava Nam June Paik. Com esta tecnologia, o ‘sobrevôo’ não é mais o da altitude teórica, ou seja, da escala dos planos, tornou-se antes um ‘sobrevôo’ de uma interface ótico-eletrônica funcionando em tempo real, com tudo o que isto supõe em termos de redefinição de imagem. Se a aviação – que, observemos, surgiu no mesmo ano que o cinema – determinou uma revisão do ponto de vista, uma mutação radical da percepção do mundo, as técnicas infográficas, por sua vez, irão implicar um reajuste do real e de suas representações [...]” VIRILIO, Paul, “A cidade superexposta” in *Espaço crítico e as Perspectivas do Tempo Real*. 2. ed. Trad. Paulo Roberto Pires, Editora 34, São Paulo, 1999, p.20.

proporcionada, por exemplo, pelos recursos do controle remoto de vídeo. O cinema faz, portanto, com que o espectador ptença ao risco da mesma solidão do escritor que nunca pode mirar sua obra, que tem sempre algo em vista mas no entanto não vê nada, seu olhar provém de um *não-lugar*. Vale lembrar Marc Augé quando afirma que “assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária”<sup>10</sup>. Tal tensão do olhar desencadeada pelo cinema despona, quem sabe, da mesma maneira a qual a filosofia acaba por abordar a questão do movimento. Isso explicaria um certo desprezo com o cinema por parte da filosofia.

É ao mesmo tempo que o cinema surge e que a filosofia se esforça em pensar o movimento. Mas talvez seja esta a razão pela qual a filosofia não atribui suficiente importância ao cinema; ela está demasiado ocupada em realizar por si só uma tarefa análoga ao cinema; ela quer por o movimento no pensamento, como o cinema o põe na imagem. Há uma independência nas duas pesquisas antes que haja encontro possível. Resta o fato de que os críticos de cinema, pelo menos os maiores, são filósofos na medida em que se propõe uma estética do cinema. Eles não o são de formação, mas se tomam.<sup>11</sup>

É certo que existe um determinado desencontro de pesquisas, entretanto a questão do movimento é, para a filosofia, muito antiga. Não estamos procurando contradizer totalmente o dito de que é com o desenvolvimento cinematográfico que a filosofia se esforça sobre tal assunto, mas também não podemos levar literalmente as palavras de Deleuze porque, na verdade, este empenho sempre existiu, o que se percebe é uma possível acentuação, na gênese do cinema, dos estudos sobre o movimento, ocorrendo antes a retomada do que o nascimento de um esforço. Nos primórdios do pensamento grego, desde Heráclito e, em seguida, Parmênides, por exemplo, uma das preocupações filosóficas fundamentais foi a afirmação teórica da matéria e da duração, a qual mais tarde o materialismo e mecanicismo de Demócrito procura dar melhor acabamento<sup>12</sup>. Cassirer ao assinalar que espaço e tempo são *a estrutura em que toda a realidade está contida*<sup>13</sup>, está somente repetindo a importância de algo que vem desde as primeiras formulações gregas, já relacionado à realidade, no entanto ele muito bem focaliza conceitualmente espaço e tempo em uma só estrutura primordial.

---

<sup>10</sup> AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira, Papirus, São Paulo, 1994, p. 87.

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*, trad. Peter Pál Pelbart, Rio de Janeiro: Editora 34, 1998, p.75.

<sup>12</sup> Sobre as preocupações de Heráclito, Parmênides e Demócrito ver HARTNACK, Justus, *Breve História de la Filosofia*, Catedra, Colección Teorema, Madrid, 1996.

<sup>13</sup> CASSIRER, Ernest. “O mundo humano do espaço e do tempo” in *Ensaio sobre o Homem*. Martins Fontes, São Paulo, 1997, p. 73

Se torna necessário, tal como o movimento do cinema cria uma tensão solitária do olho, onde os fragmentos espaciais turbulentos e sua duração constante, serena, viram um só imperativo, se torna necessário entender que espaço e tempo, de forma mais geral, são também uma estrutura única, marcam-se por uma inseparabilidade mútua<sup>14</sup>. A coexistência entre espaço e tempo na arte é entendida por Bakhtin como um efeito de soma, uma síntese: o *cronotopo*. Este termo, transportado das ciências matemáticas, percebe a fusão espaço-tempo como um resultado dialético, voltado para possibilitar identificações no objeto artístico-literário, ou melhor, acaba por entendê-la da mesma maneira problemática com que a filosofia por vezes questiona o movimento, como se espaço e tempo fossem, num primeiro momento, elementos concretamente desunidos.

Levando em conta a fórmula bakhtiniana, se na literatura existe possibilidades de se identificar cronotopos (como talvez possa ocorrer com a pintura: quando se observa certos desapegos de imagens, rasuras dos pincéis, ou como no caso da fotografia pode aparecer por intermédio do *inconsciente ótico*<sup>15</sup>), no movimento do cinema estamos obrigados a uma posição receptiva confusa, instaura-se uma mágica embaraçante, onde forma e duração são indissociáveis, em outras palavras, somos nós mesmos um olhar cronotópico: *o espaço do ver é o tempo de ver*. Na ficção escrita somos nós leitores quem controlamos a ocasião narrativa, nós re-originamos o tempo literário, fazemos com que o livro se escreva através de nossa impressão e da velocidade com que o lemos, proporcionamos com que a história tenha, parafraseando Blanchot, seu *retorno à origem*. Com o cinema pode ser que, em determinada parte desprezível, quando repudiamos uma violência forte, por exemplo, fechemos os olhos para então abri-los ao

---

<sup>14</sup> “Na esteira de Einstein, Minkowski e tantos outros, são muitos a falar na inseparabilidade do tempo e do espaço. A rejeição da noção de espaço absoluto e a aceitação da idéia de espaço relativo se amplia [...] Quando Amos Haeley (1950, p.288) escreve que somente podemos separar espaço e tempo em abstração, não é difícil manifestar nossa concordância (citado em Parkes & Thrift, 1980, p.320 e E. Ullmann, 1973, p. 128) [...] E. Ullmann (1973, p.126) afirma que o espaço é ‘uma dimensão mais concreta do que o tempo’. E, no entanto, sendo irreversível, está à altura de ‘medir’ o tempo e, vice-versa, de ser medido em termos de tempo. O problema está todo aí. Não se trata propriamente de apurar qual dos dois é mais concreto. A questão da medida recíproca pode ser vista como uma maneira de dizer que tempo e espaço são uma só coisa, metamorfoseando-se um no outro, em todas as circunstâncias. Mas se queremos ir além do discurso e operacionalizá-lo para que se torne um conceito eficaz, temos de *igualar* espaço e tempo, isto é, tratá-los segundo parâmetros comparáveis [...]” SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. Hucitec, São Paulo, 1997, pp.43-44.

<sup>15</sup> “[...] A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; 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 de seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional [...]” BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1994, p.94.

achamos preciso, então não vimos a cena de sangue pois o filme prossegue, ele *passa*. Mas se tentamos fazer isso com um quadro ou um livro, estamos deparados com a mesma imagem de onde paramos, uma presença que se compromete intensamente com o tecido da história, a teia maior, ou seja, são espécies distintas de rompimento, conseqüentemente, de relações receptivas espaço-tempo. Também o olhar de alguém que foi ao teatro parece diverso cronotopicamente do olhar no cinema. No teatro, o espectador observa tudo de um só ângulo, apesar de acompanhar um tempo que se desenrola sozinho, ele sabe onde está, em um lugar que não se move, ele tem seu ponto de visão de onde lhe aparece, não meramente uma tela plana onde se sequecializam imagens homogêneas a todos, mas ele observa uma experiência da qual *quase* participa porque pode vê-la de seu lugar, ele sim sente que existe um lugar, sempre tem um lado a mais do palco para si, *ver* o teatral significa que o *têm em vista*. A duração no teatro pode ser serena ou turbulenta, isso porque o movimento é autêntico<sup>16</sup>, conhecemos o tédio como algo alheio aos nossos olhos, diferentemente do caso cinematográfico onde, a maior parte das vezes, ocorre a tensão de uma *turbulência serena*, o aborrecimento acompanha a intriga. A distinção da recepção da imagem após o cinema está no surgimento sincrônico de uma magia branca.<sup>17</sup>

Na transparência de uma tela, aparecem coisas do nada, criam-se aparições: ora uma ampla paisagem, a floresta longínqua, ora a perfeição minúscula de um detalhe, o inseto complexo, ora uma grande explosão na tomada aérea, ora uma gota de suor despencando trêmula da faixa vermelha que coroa a cabeça do combatente-herói. Contudo, nessa seqüência de imagens, o poder da magia branca condiz mais globalmente com uma *desaparição*: os locais que sumiram no processo de deslocamento rápido de uma imagem para outra, os lados que ficam invisíveis,

---

<sup>16</sup> Arlindo Machado, estudando anamorfoses do cronotopo (*duplicidades de pontos de vista na construção de imagens*), explica que o cinema, diferentemente da cronofotografia, nos dá uma impressão de movimento, o que seria uma ilusão de ótica. “[...] Já é conhecida a crítica que faz Bergson da síntese cinematográfica do movimento. O cinema – afirma o autor de *L’Évolution Créatrice* – trabalha com um movimento falso, com uma ilusão do movimento, pois se o que ele faz é congelar instantes, mesmo que bastante próximos, o movimento é o que se dá entre esses instantes congelados, isso justamente que o cinema não mostra. Daí porque a ilusão cinematográfica opera com um movimento abstrato, uniforme e impessoal, um movimento que – ainda segundo Bergson – existe no aparelho e com o qual fazemos desfilar imagens (Bergson, 1939: 330) [...]” MACHADO, Arlindo, *Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem*, in PARENTE, André (org), *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, Editora 34, Rio de Janeiro, 1996, pp.101-102.

<sup>17</sup> “[...] É como o homem que perdeu a própria sombra: ou ele se tornou transparente à luz que o atravessa, ou então está iluminado de todos os lados, superexposto sem defesa a todas as fontes de luz. Estamos assim iluminados de todos os lados pelas técnicas, pelas imagens, pela informação, sem poder refratar essa luz, e estamos condenados a uma atividade branca, ao embranquecimento dos corpos como do dinheiro, do cérebro e da memória, a uma assepsia total.[...]” BAUDRILLARD, Jean. “A brancura operacional” in *A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos*, trad. Estela dos Santos Abreu, Papirus, São Paulo, 1998, pp. 51-52.

seus pontos ocultos. Em síntese, efetua-se uma *ausência de distâncias* mais subjetiva. Proximamente à Virílio, podemos entender que, tal como aboliu-se a distância entre o macro e o micro a partir da microscopia, as novas técnicas efetuadas *cirurgicamente* no elaboração de produtos imagéticos arruinaram a própria separação entre olhar receptor e fonte de recepção<sup>18</sup>. O surgimento do cinema não apenas mudou a maneira de se olhar no espaço e no tempo outras imagens como também acarretou na necessidade de se *re-ver* o cronotopo de todo um imaginário: a supremacia da técnica configurada no espaço *colante* entre obra e olho. A intervenção tecnológica entre objeto artístico e espectador, agindo como *liga*, não se restringe à forma de recepção cinematográfica, é a virtude de todo espaço virtual desencadeado depois de sua origem e que caracteriza de forma geral o que se entende por *era da informação*<sup>19</sup>.

Pela abolição da distância, do *phatos da distância*, tudo se torna irrefutável. Até no domínio da física: a demasiada proximidade do receptor e da fonte de emissão cria um efeito Larsen que confunde as ondas. A excessiva proximidade do acontecimento e de sua difusão em tempo real cria a indemonstrabilidade, a virtualidade do acontecimento que lhe retira a dimensão histórica e o subtrai à memória. Por toda parte onde opera essa promiscuidade, essa colisão dos pólos, há massificação.<sup>20</sup>

Tal *colisão dos pólos* se torna mais potente quanto mais as imagens se dão em tempo real<sup>21</sup>. Dentro dessa ordem, assumimos uma vivência ocular total, uma empatia pura, com o objeto contemplado e assim cada vez mais nos escapa a possibilidade de, primeiramente, empreender o que se chama, no princípio bakhtiniano, um *todo estético*<sup>22</sup>. Em deriva disso, nos escapa, em segundo lugar, a potenciação de compreender o quanto nosso percurso de vista, que aparentemente parece assumir mais autonomia, a maior parte das vezes está nada mais do que obedecendo uma trilha imposta, onde a capacidade de julgar o que se apreende (*re-ver* o cronotopo de todo um imaginário) se

---

<sup>18</sup> “[...] Esta súbita reversão dos limites introduz, desta vez no espaço comum, o que até o momento era da ordem da microscopia: *o pleno não existe mais*, em seu lugar uma extensão sem limites desvenda-se em uma falsa perspectiva que a emissão luminosa dos aparelhos ilumina. A partir daí o espaço construído participa de uma *topologia eletrônica* na qual o enquadramento do ponto de vista e a trama da imagem digital renovam a noção de setor urbano. À antiga ocultação *público/privado* e à diferenciação da moradia e da circulação sucede-se uma superexposição onde termina a separação entre o ‘próximo’ e o ‘distante’, da mesma forma que desaparece, na varredura eletrônica dos microscópios, a separação entre ‘micro’ e ‘macro’[...]” Virílio, op. cit., p. 10.

<sup>19</sup> “[...] Vivemos a era da informação que, em sua forma atual, é a matéria prima da revolução tecnológica [...]”

Milton Santos, op. cit., p. 146.

<sup>20</sup> BAUDRILLARD, Jean, “Tela total” in *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*, trad. Juremir Machado da Silva, Sulina, Porto Alegre, 1999, pp.145-146.

<sup>21</sup> “[...] O mundo é hoje o cenário do chamado ‘tempo real’, em que a informação se pode transmitir instantaneamente, permitindo que, não apenas no lugar escolhido, mas também na hora adequada, as ações indicadas se dêem, atribuindo maior eficácia, maior produtividade, maior rentabilidade, aos propósitos daqueles que as controlam [...]” Milton Santos, op. cit., p.179



dissolve no visco que liga a operação das imagens aos nossos olhos que as assistem. Aachamos pretenciosamente que o bem-estar ou nosso aborrecimento podem transbordar ao que estamos vendo, entretanto a magia branca nos faz confundir a noite e o dia, nos coloca em um *não-lugar* inconsciente onde tem-se a impressão de uma correspondência plena de realidade mas na verdade não há nada de verídico: apenas um abismo de imagens que nos prendem, nos conduzem a partir do ritmo que lhes convém, nos desintegram de nosso próprio tédio fundamental. Afinal, a colisão de que estamos falando postula nada mais do que, para voltar a Blanchot, *o meio indeterminado da fascinação*<sup>23</sup>

Ao pensar a era de imagens que se inicia com a videografia, a holografia e a infografia, cuja alta definição englobando o real, o eliminaria, o substituiria, Katia Maciel define o cinema como *a última imagem*:

No cinema, a imagem imagina. O cinema silencia, cria ausência, segredo, suportes para a imaginação... para a relação entre os dois. É nesse sentido que o cinema é a última imagem, porque ainda é relação entre os dois. As próximas imagens, aquelas digitalizadas, concebidas através de cálculos matemáticos de computadores, as imagens da síntese, propõem a interação em tempo real. A natureza das imagens mudou completamente.<sup>24</sup>

Aplicar ao cinema a metáfora de uma *última imagem* certamente não significa propor, categoricamente, que somente *depois* do cinema, de uma forma súbita, vivenciamos um aniquilamento colante entre obra e olho. Pois, como já mostramos, no próprio espaço cinematográfico já sucede o desenvolvimento de uma magia branca. Entretanto, dizer que um filme projetado ainda é uma imagem do real enquanto que as demais configurações tecnológicas, digitais, o englobam e o substituem, já sugere um hiato pleno entre real e virtual. Assim, não parece que nos assombra o mesmo espírito da Retórica<sup>25</sup>? Não postulamos uma análoga probabilidade de *tradução ao código simples* das imagens, uma distinção entre *sentido* e *jeito de exprimi-lo*? Genette fixa que o pensamento contemporâneo é mais espacializado, comprova uma ampliação de valor sobre o espaço o mais do que, como o fez a

---

<sup>22</sup> “[...] o todo estético não é algo para ser vivido, mas algo para ser criado[...]” Bakhtin, op.cit. nota 6, p.83.

<sup>23</sup> “[...]Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade mas ao meio indeterminado da fascinação. Meio por assim dizer absoluto. A distância não está dele excluída mas é exorbitante, consistindo na profundidade ilimitada que está por trás da imagem, profundidade não viva, não manuseável, absolutamente presente, embora não nada, onde soçobram os objetos quando se distanciam de seus respectivos sentidos, quando se desintegram em suas imagens. Esse meio da fascinação, onde o que se vê empolga a vista e a torna interminável, onde o olhar se condensa em luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa se afunda, assustadora e atraente [...]Blanchot, op.cit., pp.23-24.

<sup>24</sup> MACIEL, Kátia. “A última imagem” in PARENTE, André (org), *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, Editora 34, Rio de Janeiro, 1996, p.254.

<sup>25</sup> Ver: GENETTE, Gérard, “Figuras” in *Figuras*, São Paulo: Perspectiva, 1972, p.197.

filosofia bersonian, sobre a questão do tempo. A linguagem contemporânea estaria inclinada a se expressar puramente, cada vez mais, em termos de espaço<sup>26</sup>. Porém, esta afirmativa deixa minado o terreno que caminhamos, pois exprime que se transita historicamente do valor do tempo para o valor do espaço, como se fossem assuntos independentes, autônomos. Buscamos, portanto, uma compreensão da passagem de uma era das imagens para outra, simpatizante à maneira com que Jameson de certo modo entende o transporte do modernismo para o pós-modernismo<sup>27</sup>. A fórmula não consistiria numa inclinação do temporal para o espacial e sim na distinção entre duas maneiras de inter-relação entre espaço e o tempo de um período para o outro. Assim interpreta-se tais categorias como inseparáveis. Em suma, com o fascínio cinematográfico germina-se uma alteração espaço-temporal da recepção da imagem, uma metamorfose cronotópica que serve de fundamento para tecnicidades mais extremas.

É certo que, almejando fatores puramente econômicos, proveitosos, alguns filmes são elaborados e patrocinados na busca de uma superespacialização (aprimoram-se na sedução da exposição espacial, assimilam a sofisticação do estúdio e a conveniência anatômica dos campos de filmagem como mais relevantes que o próprio enredo). Algo oposto acontece, todavia, com filmes como *L'homme qui aimait les femmes*. O acidente de Bertrand, sua duplicação, tem a ver com uma segunda metamorfose, agindo sobre o cronotopo da imagem, que desliga obra e olho. O personagem central constitui o autor que, no mesmo instante em que se realiza, assiste seu óbito. Nada se previa até então, não há motivo algum para a cena presente. Porém é justamente neste momento descartável que simbolicamente o tempo e o espaço coexistem de outra maneira. Neste caso (como em outros que travam rixa com a geral difusão da superespacialização, principalmente norte-americana, no cinema), dentro da própria magia branca se rompe um contra-senso na recepção: somos descolados do tempo da tela, o tédio volta a ser alheio aos nossos olhos, haverá quem desgoste ou mantenha o fascínio e cada um terá sua visão pessoal restabelecida. Então sentimos um lugar consistente reaparecer, um lugar de reflexão, porque o que se experimenta derrota o *sobrevôo*, nos solicita. É quando o olhar fascinado desconfia da auto-expressão da obra, também sofre o acidente da autorização, ou seja se desmassifica, se rarefaz. Isso também é possível com um simples toque de luz.

---

<sup>26</sup> Ver: GENETTE, Gérard, "Espaço e Linguagem" in id., *ibid.*, pp. 99-106.

<sup>27</sup> Ver: JAMESON, Frederic. "O utopismo depois do fim da utopia", in *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997, p.171.

## **BIBLIOGRAFIA:**

- AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira, Papirus, São Paulo, 1994
- BAKHTIN, Mikhail. “A forma espacial do herói”, in *Estética da criação verbal*, trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira, Martins Fontes, São Paulo, 1997.
- “Formas de tempo e de cronotopo no romance” in *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*, Unesp Editora, São Paulo, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. “A brancura operacional” in *A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos*, trad. Estela dos Santos Abreu, Papirus, São Paulo, 1998.
- “Tela total” in *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*, trad. Juremir Machado da Silva, Sulina, Porto Alegre, 1999.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1994.
- “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. “A obra e a comunicação”, in *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rocco, Rio de Janeiro, 1987.
- BUTOR, Michel. *Repertório*, Perspectiva, São Paulo, 1974.
- CASSIRER, Ernest. “O mundo humano do espaço e do tempo” in *Ensaio sobre o Homem*. Martins Fontes, São Paulo, 1997.
- CERTEAU, Michel de, “Relatos de espaço” in *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*, trad. Ephraim Ferreira Alves, Vozes, Petrópolis, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*, trad. Peter Pál Pelbart, Editora 34, Rio de Janeiro, 1998.
- DOUGLAS, Mary. “Poderes e Perigos” in *Pureza e Perigo*, trad. Mônica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto, Perspectiva, São Paulo, 1976.
- GENETTE, Gérard, *Figuras*, Perspectiva, São Paulo, 1972.
- GUATTARI, Félix, “Espaço e corporeidade” in *Caosmose: um novo paradigma estético*, trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, Editora 34, Rio de Janeiro, 2000.
- HARTNACK, Justus, *Breve História de la Filosofia*, Catedra, Colección Teorema, Madrid, 1996.
- JAMESON, Frederic. “O utopismo depois do fim da utopia”, in *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevalco. Ática, São Paulo, 1997

- MACHADO, Arlindo, *Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem*, in PARENTE, André (org), *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, Editora 34, Rio de Janeiro, 1996.
- MACIEL, Kátia. “A última imagem” in PARENTE, André (org), *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, Editora 34, Rio de Janeiro, 1996
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*, Hucitec, São Paulo, 1997.
- VIRILIO, Paul, “A cidade superexposta” in *Espaço crítico e as Perspectivas do Tempo Real*. 2. ed. Trad. Paulo Roberto Pires, Editora 34, São Paulo, 1999.
- “A Imagem virtual, mental e instrumental” in PARENTE, André (org), *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.