

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

ELIANA SIMÕES COSTA

**O CINEMA, A COMUNICAÇÃO E O
ACONTECIMENTO COMUNICACIONAL**

**SÃO PAULO
2009**

ELIANA SIMÕES COSTA

**O CINEMA, A COMUNICAÇÃO E O
ACONTECIMENTO COMUNICACIONAL**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno.

**SÃO PAULO
2009**

ELIANA SIMÕES COSTA

**O CINEMA, A COMUNICAÇÃO E O
ACONTECIMENTO COMUNICACIONAL**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno.

Aprovado em 09/04/2009

Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

Profa. Dra. Tarcyanie Cajueiro

C871 Costa, Eliana Simões
O cinema, a comunicação e o acontecimento comunicacional / Eliana Simões Costa. – 2009.
72f.: il.; 30 cm.

Orientador: Maria Ignes Carlos Magno.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) –
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009.
Bibliografia: f.71-72.

1. Comunicação. 2. Meios de comunicação. 3.
Nova teoria da comunicação. 4. Cinema. I. Título.

CDD 302.2

AGRADECIMENTOS

À Maria Leonor Barros Saad por todo o apoio e ao Grupo Bandeirantes de Comunicação pela concessão da bolsa de estudos. Aos amigos e colegas da Band pelo apoio.

Ao Prof. Ciro Marcondes Filho, pelo estímulo, orientação e paciência; por me acolher junto ao FiloCom; pela inspiração através de suas obras.

À minha orientadora, Profa. Maria Ignês Carlos Magno, pela incansável dedicação, pelo exemplo de profissionalismo, pela alegria e pelo empenho em entender a proposta de meu trabalho.

Ao Prof. Rogério Ferraraz que igualmente demonstrou empenho e atenção, me apontando caminhos, me incentivando.

À Profa. Tarcyanie Cajueiro pelas sugestões e palavras de incentivo.

Aos meus amigos e amigas que acompanharam, mesmo que distante, o desenvolvimento deste trabalho. A Nabil Sleiman Almeida Ali, pelo incansável incentivo e palavras alentadoras. À Carla Bartz pelas conversas quando o mestrado era apenas um sonho. À Elisa Ayub, pela lembrança inicial.

Às minhas irmãs, sobrinho, sobrinhas, cunhados e demais familiares, por todo apoio e compreensão, principalmente nos períodos de minha ausência, todo meu afeto.

Aos meus pais, pela dedicação, amor e paciência durante todos os anos de minha vida, minha eterna gratidão e amor.

A Denis Keith Sato pelo incansável apoio, pela dedicação em me ajudar, pelo amor e infinita paciência. Meu amor e minha gratidão.

RESUMO

O cinema é um meio de comunicação único, que há mais de um século encanta e influencia pessoas de todas as partes. O objetivo deste trabalho é analisar a relação cinema/espectador e as características que lhe conferem um poder comunicacional que se destaca perante os outros meios. Nossa investigação foi realizada tendo como fio condutor o conceito de comunicação proposto pela Nova Teoria da Comunicação (NTC), pesquisada e consolidada no Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes (ECA) – da USP. Para a NTC a comunicação vai além da mera emissão e recepção de sinais, que no geral, os meios de comunicação massivos promovem. Ela acontece em momentos raros, quando vários fatores entram em sintonia, realizando o chamado “acontecimento comunicacional”. Dentro deste contexto, abordamos algumas das características singulares que conferem ao cinema este potencial de comunicabilidade mediática; os mecanismos que desencadeia no receptor no momento em que este entra em contato com o filme; enfim, os aspectos de sua relação com o espectador que fazem com que seja um meio capaz de promover o acontecimento comunicacional. Observamos que as reflexões de alguns teóricos do cinema dialogam com esta forma de compreender a comunicação e o acontecimento, embasando nossas associações. A força da imagem cinematográfica e a maneira como nos impacta; o modo de percebermos o filme; a mágica envolvida no processo de recepção; o poder da narrativa são aspectos levantados por pensadores que talvez não nos tragam respostas definitivas, mas podem nos ajudar na compreensão do singular poder comunicacional do cinema dentro do universo mediático.

Palavras-chave: Cinema. Comunicação. Acontecimento Comunicacional. Nova Teoria da Comunicação. Recepção.

ABSTRACT

Cinema is a unique means of communication, which has enchanted and influenced people from all around the world for more than a century. The purpose of this paper is to analyze the relation between cinema and spectator and the characteristics which give it communication power to highlight it among other means. Our investigation was carried out based on the concept of communication proposed by The New Theory of Communication (NTC), researched and consolidated in the Núcleo de Estudos Filosóficos of the Escola de Comunicações e Artes (ECA) – USP (University of São Paulo – Brazil). For NTC, communication goes beyond mere emission and reception of signals generally promoted by mass communication means. It happens at rare moments when several factors are in tune, performing the so called “communicational event”. In this context we approached some of the unique characteristics which give cinema this media communicability potential; the mechanisms it triggers in the spectator at the moment this person is in contact with the movie; in short, the aspects of its relation with the spectator which make cinema a means capable to promote a communicational event. We observe that reflections by some cinema theoretical ones are compatible with this way of understanding communication, supporting our associations. The cinematographic image’s power and the way it impacts us; the manner how we perceive the movie; the magic involved in the reception process; the power of narrative are aspects raised by thinkers who may not bring us definitive answers, but can help us with the comprehension of the unique communicational power of the cinema in the media world.

Key-words: Cinema. Communication. Communicational event. New Theory of Communication. Reception.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ECA – Escola de Comunicações e Artes

FILOCOM – Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação

NTC – Nova Teoria da Comunicação

USP- Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 – PROJETO NOVA TEORIA DA COMUNICAÇÃO	13
1.1 A comunicação segundo a Nova Teoria	13
1.2 As correntes clássicas da comunicação - um resumo	15
1.3 A comunicação pelo olhar da Nova Teoria	16
1.4 O cinema e o novo conceito - breves associações	18
1.5 Comunicação como intencionalidade, o extralinguístico, a transformação e o diálogo. Associações com o cinema	19
CAPÍTULO 2 – O ACONTECIMENTO COMUNICACIONAL	27
CAPÍTULO 3 – O CINEMA, SUA ESSÊNCIA E PRIMEIROS PENSADORES	35
3.1 O início	36
3.2 Seus traços essenciais	39
3.3. Primeiros pensadores – um recorte	42
CAPÍTULO 4 - ALGUNS TEÓRICOS E SUAS REFLEXÕES. DIÁLOGOS COM A COMUNICAÇÃO E O ACONTECIMENTO.	45
4.1 Benjamin – observações sobre a aura, o mito e o mágico	47
4.2 Merleau-Ponty e a percepção	49
4.3 André Bazin - o realismo na imagem e sua força comunicacional	53
4.4 Edgard Morin e a alma do cinema	56
4.5 Deleuze: as imagens, a filosofia, o acontecimento	61
4.5.1 Parente, a narrativa e a possibilidade do acontecimento no enunciável ..	64
CONCLUSÃO	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73

INTRODUÇÃO

Desde a antiguidade a comunicação é objeto de questionamento e reflexão. Nossas formas de nos relacionar e de nos comunicar, o modo de pensarmos e entendermos este processo foi se transformando com o passar dos tempos. O contexto histórico e cultural da época, as transformações sociais e econômicas, o desenvolvimento científico tiveram um impacto fundamental em nossas socialidades e, conseqüentemente, no modo como nos comunicamos e na maneira como entendemos a comunicação.

Com a idade moderna a técnica se desenvolve, nos separa da natureza e ocupa um espaço significativo na vida e no imaginário humano. O homem tenta preencher o vazio deixado pela “morte de Deus”, o *“horror vacue”*, e cria aparatos sofisticados, que respondem às necessidades da vida moderna. Nos últimos séculos as transformações se aceleram, a tecnologia diminui as distâncias, ao mesmo tempo em que tenta atender às demandas de uma sociedade voltada ao capital. Neste contexto, surgem os meios de comunicação massivos. Dentre eles, o cinema.

Nas últimas décadas do século 20 uma outra realidade comunicacional se configura com a introdução das novas tecnologias digitais, com a crise dos modelos ideológicos e com o novo quadro social inaugurado pela pós-modernidade - um universo “tenso e desordenado”, voltado ao consumo. Novos modelos surgem e a maneira como o homem representa a si mesmo se transforma. O período atual, por sua vez, nos incita a cada vez mais nos comunicar; novos aparatos comunicacionais trazem a promessa de realização da comunicação de maneira efetiva.

Mediante tamanhas inovações, diversas teorias tentam compreender e explicar este novo quadro já que as anteriores parecem não mais atender às inquietações que tamanhas mudanças trazem. Por vezes as opiniões são diversas e opostas; há os que vêem nestas transformações possibilidades de aproximação e aprofundamento em nossas relações; há os que consideram os novos meios destruidores de laços e interações dificilmente recuperáveis. Surgem novas pesquisas que tentam apreender o que este novo momento da comunicação, em específico no que tange as tecnologias de comunicação de massa, nos traz; quais efeitos estas exercem em nossas vidas; de que maneira isso acontece; como entender seus paradoxos.

Pode-se afirmar, em um primeiro momento por exemplo, que estas transformações tecnológicas permitem experiências e possibilidades de trocas no campo comunicacional; o mundo atual está repleto de equipamentos de comunicação, internet, fax, telefones celulares, que encurtam as distâncias e nos colocam em contato com pessoas em todos os cantos do planeta. Por outro lado é inegável que vivemos em um período de individualismo, distanciamento e isolamento, quadro este que os novos veículos parecem não conseguir inverter. Ainda continuamos fechados em nós mesmos, muitas vezes não vencemos as barreiras da solidão, não conseguimos transmitir ao outro o que sentimos. O que nos faz refletir até que ponto os veículos podem nos proporcionar a realização da comunicação em sua plenitude.

Com o intuito de responder a algumas destas questões; de compreender melhor este novo cenário e de repensar o conceito de comunicação, o Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação (FiloCom), da Universidade de São Paulo, foi criado e desenvolve, há algumas décadas, sob a coordenação do prof. Dr. Ciro Marcondes Filho, a proposta de uma Nova Teoria da Comunicação, já em fase de consolidação. O núcleo se propôs a

repensar, de forma pioneira neste país, uma proposta para o campo das ciências da comunicação, proposta esta capaz de renovar o campo teórico, e de apresentar um outro método de investigação científica para os processos de comunicação dentro do novo quadro social inaugurado pela chamada pós-modernidade (MARCONDES FILHO, 2004: 01).¹

¹ Segundo Marcondes Filho (Projeto Temático Fapesp, 2004): “Naquela oportunidade, constatou-se que as antigas teorias da comunicação (modelo funcionalista, modelo semiológico, modelo da teoria crítica, modelo estruturalista clássico) já não conseguiam dar conta da nova realidade comunicacional, que se configurava a partir dessa época com a introdução maciça das novas tecnologias digitais, com a crise dos modelos ideológicos de diagnóstico da realidade e com o novo quadro social inaugurado pela chamada pós-modernidade. Tratava-se, portanto, de substituir a ‘teoria em ruínas’, como se chamou na época (Arthur Kroker), de ‘esquecer tudo que havia sido dito sobre comunicação’ (Umberto Eco), e partir para uma teoria que considerasse a revolução provocada, acima de tudo no âmbito da comunicação, pela revolução da informática (Lucien Sfez) (...) O Projeto ousou sugerir, além disso, que o Brasil não seria apenas um país de reprodução de teorias criadas na Europa ou na América do Norte, um país de mera repetição das reflexões de outros contextos, incapaz de gerar seu próprio saber, mas, ao contrário, um espaço de reflexão e de proposições capaz de apresentar uma teoria própria para competir no cenário internacional com outras teorias relevantes, e reivindicar, assim, um lugar de prestígio no campo internacional dos estudos de comunicação”.

A *Nova Teoria da Comunicação* (NTC) propõe um novo olhar para o processo que se chama “comunicação”. Comunicação aqui vai além da simples emissão e recepção de sinais / veiculação de signos comunicacionais que no geral os meios de comunicação massivos promovem. Segundo Marcondes Filho:

(...) é antes um processo social, um acontecimento, uma combinação de múltiplos vetores (sociais, históricos, subjetivos, temporais, culturais), algo que ocorre num ambiente, permitindo que se realize, a partir dela, algo novo entre os participantes do ato comunicativo, algo que não possuíam antes e que altera seu estatuto anterior (MARCONDES FILHO, 2004: 05).

No geral pode-se dizer que os meios de comunicação mais informam do que transformam. Ironicamente somente mudamos porque nos comunicamos. Essas mudanças que a comunicação efetiva promove acontecem, no geral, em poucos momentos, quando elementos que propiciam o chamado “*acontecimento comunicacional*” entram em sintonia, realizando a comunicação em sua forma mais “densa”. Mudam nossas opiniões, nossa forma de enxergar o mundo, nosso comportamento.

Podemos afirmar que o cinema é um meio audiovisual que carrega em si a chance da própria comunicabilidade mediática (segundo a NTC), através da transmissão fílmica e da relação desta com o espectador. Entender quais as características singulares que lhe conferem este potencial; quais aspectos da relação com o espectador que fazem com que seja um realizador desta comunicabilidade; quais mecanismos desencadeiam no receptor no momento em que este entra em contato com o filme é o objetivo deste trabalho de pesquisa.

Talvez seja desnecessário mencionar a força do cinema em mais de um século de sua existência; sua mágica e poder que encanta o público, que envolve, faz compreender o mundo e explorar suas contradições; que altera visões de mundo, que nos transforma, como talvez nenhum outro meio audiovisual o consiga, com tamanha eficiência.

O cinema se adapta ao advento dos novos aparatos e é influenciado por eles, se transforma com a revolução tecnológica, levando o espectador a experimentar novas sensações e experiências; acompanha as transformações sociais e econômicas. Novas demandas surgem e o cinema se reinventa. Não é um meio isolado em fase de extinção, mas um meio que se potencializa entre os meios.

Há algo de mágico e sagrado na sua relação com o público. A aura que uma vez acreditou-se perdida ressurgiu por outro viés. Talvez não a aura propriamente dita, mas “a aura do produto audiovisual reproduzível, uma aura em segundo grau”, como afirma Bernadette Lyra (2002: 11). Atualmente buscam-se as marcas que possam distingui-lo entre os elementos audiovisuais componentes do sistema sociocultural das comunicações. Uma das marcas dessa distinção talvez seja identificar as características que fazem dele, no cenário atual, um meio de comunicação singular, com características próprias, que lhe conferem uma força comunicacional intensa neste mundo de excesso de ruído e diversidade de meios.

Em sua fase inicial o cinema encanta com a força do aparato, com seu poder ilusório, que atende às demandas estéticas do homem moderno. A tecnologia se transforma, assim como o interesse do público, e as produções inovam. Desde o início o cinema atende e ao mesmo tempo cria novos estímulos e anseios – um jogo duplo, de maneira pioneira, talvez como nenhum outro meio audiovisual. Reside aí, sem dúvida, parte de seu poder e fascínio.

Os temas a serem abordados são amplos e complexos, portanto o foco desta pesquisa será a NTC e como esta pode dialogar com o cinema; a relação do cinema com o espectador, as singularidades que fazem dele um meio que com sua força comunicacional nos toca, nos impacta, de maneira única; “nos comunica”.

Espero que seja um passo a mais na divulgação no meio acadêmico da Nova Teoria e na compreensão de como o cinema se posiciona dentro desta nova perspectiva do universo comunicacional.

PROJETO NOVA TEORIA DA COMUNICAÇÃO

A intenção central deste trabalho é pesquisar o que faz do cinema um meio de comunicação mediático que pode, por seus aspectos singulares, através da transmissão fílmica, promover a realização do acontecimento comunicacional (segundo estudos da NTC). Para isso é fundamental que se compreenda a forma de definir a comunicação por ela proposta, ou seja, como a NTC entende o processo comunicacional.

Este novo conceito de comunicação, a nova forma de se entender este processo é, há anos, objeto de pesquisa. Não é simples compreender esta trajetória, que vai dos filósofos antigos, passando pelas filosofias da linguagem, da psicanálise da comunicação, das linguagens do corpo, das tecnologias das comunicações, além, é claro, das principais teorias da comunicação. Portanto, o que se pretende aqui não é um aprofundamento e explicação detalhada da Nova Teoria, dada a sua dimensão, riqueza e complexidade. Nos concentraremos em entender o quê de importante nos revela este novo conceito, quais seus principais aspectos; em analisar fragmentos de alguns teóricos que embasam este conceito, e tentar demonstrar como o cinema se situa dentro desta nova perspectiva. Utilizaremos aqui, como texto base, o trabalho de Marcondes Filho.

1. Projeto Nova Teoria da Comunicação

1.1 A comunicação segundo a Nova Teoria - breve histórico e aspectos gerais

Como mencionado na introdução, o projeto Nova Teoria originou-se na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, no início da década de 90, como uma resposta à crise de paradigmas que atingiu a ciência da comunicação nas duas últimas décadas do século 20. Propôs, então, apresentar uma nova proposta para os estudos da comunicação, elaborada no país de forma pioneira, capaz de renovar o campo teórico, de incorporar a nova realidade comunicacional e de

apresentar um outro método de investigação científica para os processos de comunicação (MARCONDES FILHO, 2004).

Podemos afirmar que as principais teorias da comunicação de massa e digital derivam de correntes filosóficas desenvolvidas no século 19 até meados do século 20. As reflexões convergem e divergem em diferentes pontos, mas todas possuem um objetivo comum: entender o processo comunicacional. Fortemente influenciados pelo contexto histórico-social de cada época, os conceitos, da comunicação clássica à mediada tecnologicamente, foram se transformando, abraçando o novo e deixando para trás o que já não dava mais conta dos cenários que surgiam.

A Nova Teoria nasce e propõe um novo olhar ao processo da comunicação. No geral, afirma Marcondes Filho:

Verifica-se que os estudiosos ora se dedicam à pesquisa eminentemente lingüística, ora à pesquisa dos sistemas de comunicação enquanto grandes complexos de transmissão de informações, ora se voltam para as comunicações espontâneas ou inconscientes. Mas todos esses modelos são parciais e, devido a este mesmo motivo, enganosos por suporem, com isso dar conta do processo comunicacional (MARCONDES FILHO, 2002:11)

Enquanto para algumas teorias (Colégio Invisível)² “tudo” comunica, isto é, basta estar vivo para comunicar, para outras a comunicação é impossível (Luhmann),³ somos como uma caixa, fechados em nós mesmos, sendo impossível transmitir nossas idéias, o que sentimos, ao mundo exterior. A NTC escolhe o caminho do meio, afirmando que nos comunicamos sim, mas em raros momentos, e nem sempre de maneira efetiva, plena. No geral seguimos trocando mensagens,

² Grupo de pesquisadores de comunicação americanos que se formou em torno de Gregory Bateson. Seus membros jamais se reuniam de fato, a não ser de forma acidental, daí o termo “Colégio Invisível”. Invertendo a forma freudo-lacaniana de trabalhar a linguagem (a doença “fala”), para Bateson, o corpo “fala”, não dá para não comunicar. “A lógica do corpo não admite mal entendidos. A presença da pessoa, pura e simplesmente, quer queira, quer não, sempre comunica. O comportamento é uma forma expressiva em si, e não há como forjá-lo ou mesmo manipulá-lo. Ele não tem outro lado, a parte escondida, ele é toda expressão. Puro processo primário, ele fala por nós.” (MARCONDES FILHO, 2002: 72)

³ “Para o sociólogo alemão Niklas Luhmann a comunicação é algo muito improvável de acontecer. Pessoas, assim como sistemas sociais, são em princípio fechados (...) Os sistemas não se comunicam com o mundo externo, mas este irrita continuamente o sistema. É como se nós observássemos o mundo por uma janela: aquilo que se passa lá fora não nos atinge diretamente, mas, por serem irritações, faz com que tomemos mediadas de auto preservação. Aquele pouco que nós absorvemos do que acontece lá fora, essa “mínima abertura” é um corte, uma fissura que criamos com a realidade. Essa informação só serve para atualizar nossas estruturas internas, nos tornar mais complexos” (MARCONDES FILHO, 2004: 86)

palavras, códigos, signos. Achamos que nos comunicamos, ligamos a televisão, falamos ao celular, lemos as notícias, trocamos algumas palavras com conhecidos, “bom dia”, “como vai?”. No entanto seguimos com a consciência da dificuldade de transmitirmos ao outro nosso mundo, nossas sensações e vice-versa. E por vezes, sem esperarmos, por procedimentos indiretos, esta barreira se rompe, nos aproximamos do outro, uma imagem, uma cena nos toca; mudamos. Ocorre a comunicação. Este conceito de comunicação, portanto, transcende as formas tradicionais de linguagem, além do signo, além da significação, construindo sentidos imprevisíveis, únicos, inesperados.

Antes de nos aprofundarmos em alguns aspectos comunicacionais levantados pela NTC faremos aqui um breve parêntese, um resumo das principais correntes clássicas da comunicação, que ajudará a nos situarmos historicamente dentro deste universo.

1.2 As correntes clássicas da comunicação – um resumo

Como mencionamos anteriormente, as principais teorias da comunicação de massa e digital derivam de correntes filosóficas desenvolvidas no século 19 até meados do século 20. As três linhas básicas são o idealismo, a fenomenologia e o positivismo.

No idealismo as ideias tem um modo de ser superior ao mundo sensível. De origem platônica, seus desdobramentos na comunicação ocorrem a partir de Kant e Hegel. Suas principais escolas são: a semiologia estrutural (Sausurre)/estruturalismo; o pós-estruturalismo (Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Roland Barthes, Gilles Deleuze); a semiótica (Charles Sanders Peirce); e a teoria crítica.

Na fenomenologia o foco está na percepção, na totalidade, no acontecimento. Surge com Edmund Husserl e Martin Heidegger, com a filosofia existencial. Seus principais pensadores são: Maurice Merleau-Ponty, Jean-François Lyotard, Martin Buber e Emmanuel Lévinas; Günther Anders, Vilém Flusser, Dietmar Kamper e Friedrich Kliter.

O positivismo técnico tem seus primórdios no nominalismo e empirismo. Possui características cientificista, antimetafísica, anti-idealista. Seus

desdobramentos são a filosofia analítica (Bertrand Russell e Wittgenstein), o positivismo lógico (Círculo de Viena, e o Círculo Cibernético).

Outras teorias: Marshall McLuhan; sociolinguística e os *cultural studies*; os estudos latino-americanos.

1.3 A comunicação pelo olhar da Nova Teoria

O termo comunicação relaciona-se diretamente com comum e comunhão, o que segundo Marcondes Filho (2002: 10) nos remete à É.Bréhier⁴, que refere-se às comunhões como criação de uma “atmosfera que dá a cada um dos membros uma espécie de bem estar moral”. Esta afirmação nos abre para o termo “comunicação de consciências”, que nos aproxima da ideia de comunicação: “comunicação designa a experiência imediata da consciência, do outro, por exemplo, no olhar, no amor” (MARCONDES FILHO, 2002: 10). Esses aspectos não são normalmente abordados nas teorias que tratam da comunicação, que sob uma ótica empirista, se preocupam basicamente com a questão da emissão e recepção de mensagens. No entanto, segundo a NTC, a comunicação vai mais além e encerra necessariamente a validação do outro ou das outras coisas, e isso remete a questão do reconhecimento.

Para Hegel cada consciência só existe na medida em que é reconhecida pela outra, não existe uma consciência de si somente por si mesma. Da mesma forma os processos comunicacionais não devem existir na unilateralidade. Isso significa a partilha dos sentimentos, das ideias, a comunicação das consciências pelo olhar, pelo amor. Marcondes Filho (2002: 12) afirmará que Husserl dizia que excluímos (da expressão) o jogo de fisionomias e os gestos com os quais acompanhamos involuntariamente nosso discurso. São expressões que não são discurso, caem fora do campo da linguagem, mas são comunicações. Ela não fica, então, restrita a linguagem estruturada, pelo contrário, em muitos casos esta apenas sufoca e camufla o que desejamos comunicar e não conseguimos. O não dito, o extralinguístico, o subterrâneo muitas vezes são peças fundamentais no ato comunicacional.

⁴ É.Bréhier, *Sociedade e Comunhão*, citado por Lalande. Marcondes utiliza André Lalande em seu *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*.

Para a NTC a comunicação não é entendida como objeto, coisa, algo que se transfere de mim para você, como afirmam algumas teorias. “Ela é ao contrário uma relação, algo que se cria entre dois ou mais agentes, entre uma pessoa e uma obra, entre mensagens de imprensa, da televisão e do cinema que a recebem” afirma Marcondes Filho:

Comunicação é um processo, um acontecimento, um encontro feliz, o momento mágico entre duas intencionalidades, que se produz no “atrito dos corpos” (se tomarmos palavras, músicas, ideias, também como corpos); ela vem da criação de um ambiente comum, em que os dois lados participam e extraem de sua participação algo novo, inesperado, que não estava em nenhum deles, e que altera o estatuto anterior de ambos, apesar de as diferenças individuais se manterem. Ela não funde duas pessoas numa só, pois é impossível que o outro me veja a partir de meu interior, mas é o fato de ambos participarem de um mesmo e único mundo no qual entram e que neles também entra (MARCONDES FILHO, 2004: 15).

Sendo assim podemos afirmar que para a NTC, além da intenção, para que a comunicação se torne um “acontecimento” é preciso, então, que uma transformação realize-se. Como afirma Marcondes Filho:

Comunicar-se é diferente de informar-se, apesar de nos dois casos tratar-se de *relações*. No ato de eu me informar eu amplio o que já conheço, eu procuro, eu investigo, eu pesquiso fatos e coisas no mundo e nos outros. Eu somo dados aos que já possuía; minha interioridade não se altera. No ato de eu me comunicar, eu abro espaço ao outro, eu autorizo seu ingresso em meu mundo, eu não somo vivências e fatos aos que já possuía, eu altero minha interioridade, eu me transformo (MARCONDES FILHO, 2004: 07).

Ao invés de tentar apreender a comunicação como algo rígido, congelado e petrificado, afirma-se que na verdade este processo não é “nada em si” que possa tornar-se uma coisa rígida e fixa. Pelo contrário, é um movimento, coisa viva, que se cria de acordo com as intencionalidades (MARCONDES FILHO, 2008: 07).

Segundo Marcondes Filho (2008) Henri Bérghson falava que é impossível pensar o mundo, a percepção, nossa inserção no processo social sem considerar que tudo se move e nós também junto com tudo isso. Há uma continuidade indivisa dos processos e qualquer fragmentação desse processo significará uma paralisação do mesmo. Ligamo-nos ao universo por uma comunidade indivisa, nossos atos e sensações ocorrem como um processo único, um golpe, uma apreensão que nos

abate de maneira integral. Para a Nova Teoria é assim que ocorre também com a comunicação.

Uma emoção, uma paixão, um prazer eu os sinto em sua integridade, em sua totalidade como coisa única, como processos heterogêneos. Se fragmentamos, medimos estes processos, eles viram abstratos, frios matemáticos. Os processos subjetivos são assim, indivisíveis, eles impactam de uma vez, como um acontecimento. (...) Uma frase não impacta por cada palavra pronunciada separadamente, mas pela inflexão do todo; um filme não nos emociona por uma cena isolada, mas pelo conjunto da narrativa. A comunicação como uma unidade é o que dá a força. É por isso que a televisão esvazia o conteúdo dramático de uma sala de cinema quando ela corta, picota, secciona a narrativa produzindo, com isso, uma redução da força de envolvimento (MARCONDES FILHO, 2008: 08).

A Nova Teoria propõe inclusive que os estudos comunicacionais sejam feitos de uma maneira mais próxima do ato comunicativo. Estudar a comunicação, para a NTC, portanto, é “instalar-se no movimento das coisas”, ao contrário das formas tradicionais de estudar o evento, que realizam no geral uma avaliação fria dos processos sociais.

A comunicação, assim, é essa totalidade, o ato único, indivisível, esse pertencimento a um só e mesmo mundo, é o *momento mágico de um acontecimento comunicacional* (grifo do autor). Isso significa dizer que não possuímos a comunicação; antes, *ela* nos possui. Como dizia Bergson, não é que a música introduz sentimentos em nós, nós é que nos introduzimos neles; não devo partir de mim, mas, ao contrário, situar-me no mundo; não é um sujeito que age, é uma percepção que nos invade. O sujeito aí é resultado, é efeito, é produto da massa de variáveis, do conjunto de forças, da infinitude de *fios intencionais* (grifo do autor) (Merleau-Ponty) que nos envolvem. Eu situo-me nas coisas, participo delas e não disserto - isoladamente - sobre elas. Só assim parece ser compreensível o processo da comunicação (MARCONDES FILHO 2008: 10).

Prosseguiremos a seguir na análise do conceito segundo a NTC.

1.4 O cinema e o novo conceito – breves associações

Vimos acima um resumo da forma de definir comunicação proposta pela Nova Teoria. Seria muito útil podermos nos estender nas raízes e demais aspectos da definição deste conceito, no entanto, como já mencionado, este trabalho não carrega

em si esta pretensão. Não posso, não obstante, me isentar de abordar algumas explicações de Marcondes Filho quanto ao conceito de comunicação, que intuo possam ser relacionadas ao veículo cinema. Creio que estas definições nos ajudarão a começar a aproximar o conceito do veículo, a começar a pensar como o cinema comunica, porque sua mensagem é, em alguns momentos, tão singular e transformadora.

Marcondes Filho irá relacionar a comunicação e intencionalidade; a comunicação como fator extralinguístico; fala da comunicação e transformação (vimos um esboço disso acima); comunicação e psicanálise (não adentraremos neste território) e comunicação e diálogo.

O que faremos a seguir é tentar apontar os aspectos por Marcondes Filho explicitados quando relaciona os temas acima à comunicação que nos aproximam do veículo cinema, segundo minhas associações.

1.5 Comunicação como intencionalidade, o extralinguístico, a transformação e o diálogo. Associações com o cinema.

Marcondes Filho afirmará que “intencionalidade, segundo Edmond Husserl, criador da fenomenologia, é o mesmo que dizer que só há a comunicação quando eu me volto a alguém com uma intenção, e que o outro em sua resposta, dá continuidade a essa intenção. Não há a coisa em si, mas apenas a coisa percebida” (MARCONDES FILHO, 2008: 10)

Ao invés da dúvida metódica, Husserl propõe uma atitude de não tomar posição em relação ao mundo existente. Participo do mundo, mas a consciência deve recuar para aquém do engajamento, assistir ao mundo como espetáculo, buscando uma objetividade radical na captação do fenômeno. É necessário o recurso à intuição sensível, ao conhecimento obtido de uma só vez, à apreensão de uma “verdade evidente”. A fenomenologia é essencialista no sentido de crer que se pode chegar a um conhecimento puro do objeto, apenas a partir do estudo da própria coisa. Apenas um *a priori* permanece: o *a priori* universal da consciência, aquele que diz que há um sentido que pode ou deve ser apreendido nos fenômenos. A essência das coisas se apreende nelas mesmas, em seu aparecer fenomênico trivial (Marcondes Filho, 2008).

Para a fenomenologia todo objeto possui uma intencionalidade, quer dizer, todo objeto está lá por algo, para algo. Ele é percebido e só existe se for percebido. Nossa consciência doa sentido às coisas que percebemos, por isso há a intencionalidade também, intencionalidade de estar consciente de algo; ela (nossa consciência) é intencional no ato de perceber esse sentido, não de interferir.

Para a fenomenologia, interessa saber como percebo as coisas, os fenômenos, como se dá este processo, porque a partir desta percepção as coisas passam pela minha consciência, criando-se o sentido.

“Por isso quando se fala que um fato observado, uma pessoa, uma cena, um fenômeno é intencionalidade pretende-se dizer, também, que ele só adquire significação por meio desta intenção, deste ato de eu ‘voltar-me a ele neste momento’, jamais sendo um simples dado do mundo” afirma Marcondes Filho.

Posteriormente Maurice Merleau-Ponty, seguidor de Husserl, interpretará essa questão de maneira diversa, afirmando que “a consciência não pode ser absoluta enquanto atribuidor de sentido, que há algo maior que ela, que é o mundo, que a incorpora” (MARCONDES FILHO, 2008: 9).

Poderíamos afirmar que em relação ao cinema o público volta-se a este veículo, à obra que será exibida. Há neste ato todo um processo de envolvimento, de percepção e sentido, de “intencionalidade”. A intenção, aqui, pode ser mais forte do que, por exemplo, no rádio e na TV, aparelhos que muitas vezes estão ligados aleatoriamente, aos quais dirijo o meu olhar, ou minha audição mecanicamente muitas vezes. No cinema há o ritual, que vai desde a escolha do filme, ao transportar-se ao local, ao ambiente da sala de projeção. Todos os meus órgãos, no momento da projeção, estarão voltados à tela, toda minha atenção.⁵

Já vimos que a comunicação, segundo a NTC, não se restringe ao discurso, ao textual. Há níveis não verbais, que são mais eficientes no ato de comunicar. Vale mais na comunicação como a coisa é dita, do que o quê de fato é dito (a maneira como a frase é dita, a intenção do outro, a situação em que a mesma é proferida). Por isso, a comunicação é um jogo, diz Gregory Bateson, pesquisador do Colégio Invisível (mencionado na introdução), “uma operação que envolve múltiplas

⁵ É importante ressaltar a observação de Marcondes Filho quanto à intencionalidade (no prelo): “Ou dilatamos a fenomenologia, incluindo nela as formas que forçam a intencionalidade, que forçam a participação, que seduzem nossas decisões, ou optamos pela construção de outro modelo que suponha, além do plano individual das decisões, a eventualidade de mecanismos e processos que atropelam esse processo e nos fazem desejar o que jamais desejaríamos”.

variáveis, claras e não claras, expressas e ocultas, verbais e gestuais e cabe a nós atuarmos aí obtendo maior ou menor ganho na compreensão efetiva do outro”. Vejamos agora duas citações de Marcondes Filho sobre a comunicação como fator extralinguístico:

Jean-François Lyotard, filósofo francês da corrente fenomenológica, dizia que a fala propriamente dita está fora da língua, que o silêncio é o contrário do discurso, que ele seria tanto a violência como sua beleza. Numa tela, num texto, numa imagem há uma convulsão interna, uma espécie de energia interior que age sobre a superfície. Picasso, Cézanne, Van Gogh, por exemplo, separam-nos do visível, somos remetidos através deles a uma força que nos separa da tela e isso é que nos faz ver: Cézanne mostra como o mundo se faz, como os objetos surgem com a ajuda do olho a partir das nebulosas das aquarelas, Van Gogh o faz a partir da junção de seu amarelo com seu azul. O olho do espectador exerce, assim, uma co-participação na obra (MARCONDES FILHO, 2008: 12)

“Energia interior que age sobre a superfície”, “numa imagem uma convulsão interna” “o olho do espectador exerce assim, uma co-participação na obra”. A superfície da tela de cinema, ampla, numa atmosfera escura. A convulsão interna que certas imagens cinematográficas misteriosamente realizam – principalmente pela narrativa no cinema, que não se fragmenta como na televisão, pelo silêncio que estamos imersos na sala cinematográfica, pela energia que circula entre os espectadores, de alegria e de dor, rimos juntos, choramos juntos. “O olho do espectador exerce, assim, uma co-participação na obra”. Pontos observados, significativos ao cinema.

Em verdade, diz Merleau-Ponty, nosso campo visual compõe-se não somente do visível, mas também do invisível. Quando eu vejo um dado, só me aparecem três faces; entretanto, eu sei que ele possui seis faces, eu as vejo sem vê-las. Quer dizer, não captamos apenas aquilo que toca nossos sentidos; o campo perceptivo, de fato, capta todas as coisas que estão na minha frente, mas também o vazio entre elas. Não se trata apenas de uma figura sobre um fundo, mas de todo um conjunto de contornos que não pertencem nem a um nem a outro, mas que preenchem a cena. Quando presto atenção num detalhe, em verdade, ilumino nesse momento os dados pré-existentes, realizando uma nova articulação entre eles. Isto é o que é a consciência, diz ele, este restabelecimento da unidade do objeto numa dimensão nova. Ela pertence à “carne do mundo” (MARCONDES FILHO, 2008: 13)

O visto e o não visto no filme, o que o espectador intui, os outros lados dos dados que não estão explícitos na cena, mas que muitas vezes é o essencial da narrativa. Fatores além do filme, o ambiente, a sala, o escuro, o envolvimento.

Marcondes Filho (2008: 14), afirmará que no geral a comunicação ocorre de duas maneiras. Há aquela forma de comunicação mais superficial, corriqueira, “recursos retóricos e ritualizados que facilitam o trânsito social das pessoas”. Nestas situações as pessoas envolvidas mantêm-se isoladas, em seus “sistemas fechados”, não realizando nenhuma troca com o ambiente externo, ocorrendo no máximo “irritações” (Luhmann). A outra seria o que o autor chama de comunicação em sua forma mais “densa”. Neste caso nossas barreiras psicológicas são vencidas, racional ou emocionalmente, “a comunicação ocorre de maneira efetiva, consegue perfurar nossos escudos e promove, em nosso interior, efeitos transformadores”⁶.

É aqui que ocorre efetivamente a comunicação, se bem que muitas vezes unilateralmente. Trata-se de uma comunicação que põe em xeque nossas certezas instaladas, que nos leva a realizar atos que racionalmente não faríamos, que altera nossas opiniões, nossos gostos, nosso sentimento. No primeiro tipo, a exposição à comunicação é ativa, defensiva, resistente, busca-se argumentos, informações, materiais para enrijecer a posição. No segundo tipo, a exposição à comunicação é passiva, acolhe o outro, deixa-se seduzir e o resultado final é transformador (MARCONDES FILHO, 2008: 14)

Em outras palavras, na comunicação do primeiro tipo, agimos, mas em busca do familiar. Então, de alguma maneira resistimos a nossa transformação, vemos o mundo como se estivéssemos em uma bolha, fechada, sendo que nada consegue ultrapassar essa barreira, chegar até nós. No segundo tipo, através de mecanismos muitas vezes inconscientes, através de minha abertura de espírito, disposição, o novo se aproxima de mim, muitas vezes lentamente, aos poucos, noutros em um só golpe, e minhas certezas e convicções vão sendo transformadas. Há a ação, mas

⁶ Marcondes Filho (2008: 14) afirma ainda “Platão, em República, distingue duas espécies de coisas no mundo: as que deixam o pensamento inativo ou lhe dão apenas o pretexto de aparente atividade e as que fazem pensar, que forçam a pensar. Pela primeira, reconhecemos objetos e seres vivos; pela segunda, somos levados a pensar, são coisas que nos ‘violentam’. Podemos dizer que a conversa entre pessoas, num nível micro-social - mas também as grandes formas de comunicação em massa, no nível macro-social - submete-se a esses dois modelos: ora é meramente confirmativa, mantendo comunicante e comunicado inalterados em sua situação, ou seja, permanecendo meramente confirmatórias, ora é transformadora, onde, nas palavras de Bateson, pode-se ‘descobrir algo que nenhuma delas sabia antes’”.

em busca da passividade do receber, do estar aberto ao novo. Num certo momento percebemos que mudamos de opinião, "nos atualizamos", nos modernizamos, em suma, a comunicação do segundo tipo impôs-se a nós e venceu as resistências da comunicação de primeiro tipo.

Na citação a seguir veremos como o teórico aponta a diferença entre os meios de comunicação que transmitem a informação que buscamos e que confirmam nossas certezas já existentes, ou seja, confirmatórios; e outros meios de expressão, nos quais buscamos, muitas vezes sem sabermos o que iremos encontrar, e que nos convidam a um espaço de reflexão muito mais amplo:

A veiculação em massa dos jornais, rádios, televisões, revistas, publicidades de rua e semelhantes é uma forma de tornar os fatos e as coisas públicas. Não são ainda comunicação, a não ser quando minha intencionalidade volta-se a elas. Todos os meios de comunicação batalham pela atenção e pelo interesse dos eventuais receptores. Mas, enquanto a emissão é um processo livre, múltiplo, difuso, terra de ninguém onde todos querem vender seu peixe, a recepção é, ao contrário, um procedimento seletivo e filtrador: eu só recebo aquilo que me interessa. (MARCONDES FILHO, 2008: 15)

(...) O fato de eu comprar o jornal que vai ao encontro de minha opinião, de só ouvir a emissora de rádio que fala aquilo que eu quero ouvir, de só assistir aos programas de TV que me agradam, tudo isso comprova que a recepção é um ato confirmatório. Todos esses são veículos de abastecimento e de fortalecimento de minhas opiniões constituídas e mantidas. São fontes de *informação*.

Mas há aquela *comunicação* que eu vou buscar e que mexe comigo, que me incomoda, que me traz ideias e sensações dissonantes. São as mensagens que atuam geralmente de forma inconsciente e que interferem em padrões consolidados criticando-os, pondo-os em xeque, duvidando de sua validade e que se expressam especialmente na arte, na literatura, no cinema.[...] Com o tempo, essas comunicações minam pressupostos instalados e promovem mudanças reais de opinião e de comportamento (MARCONDES FILHO, 2008: 16)

Não podemos esquecer que o cinema é um meio de comunicação ligado à uma expressão estética, o que lhe confere talvez uma força comunicacional extra – meio e arte.

Para a Nova Teoria, além dos fatores extralinguísticos já apontados, a comunicação supõe uma relação real entre agentes (mesmo que não sejam dos dois lados pessoas), não apenas um comportamento, uma intencionalidade e a ocorrência de um acontecimento.

Em relação a comunicação e o diálogo, Marcondes Filho (2008, p.28) nos fala do conceito eu-isso / eu-tu desenvolvido pelo filósofo austríaco Martin Buber. Grosso modo, Buber acredita que através do diálogo é possível recuperar o humano. Nesta relação o tu é o outro, que pode ser uma pessoa, uma obra, um objeto, Deus etc.

Neste conceito, se o outro será “isso” ou “tu” vai depender de minha relação com este outro. Se o trato como um objeto de estudo, o outro vira isso. Ele afirma ainda que não significa que “isso”, seja melhor que “tu”, tudo vai depender da relação, e “isso” pode virar “tu” (uma crisálida virar uma borboleta) e vice-versa. Em nossa relação com a obra de arte, por exemplo, há uma relação eu-tu, que nos abate de uma só vez, de maneira instantânea.

Em termos de comunicação, quando encontramos alguém e o saudamos com formas desgastadas como ‘Olá!’, ‘Tudo bem?’, estaremos nos relacionando com essa pessoa da maneira Eu-Iso. Em nossa terminologia, não estaremos nos comunicando, apenas trocando sinais. Antes de qualquer coisa aparece a *relação*. O diálogo, como o próprio termo diz (dia-logos), ‘atravessa’ a relação entre duas pessoas e a categoria básica do diálogo é o ‘entre’. No diálogo, é necessário que haja imersão total dos agentes na relação, no instante preciso de seu acontecimento. (MARCONDES FILHO, 2008: 29)

Segundo Marcondes (2008: 29) o filósofo russo, naturalizado francês, Emmanuel Lévinas, atribui a Buber o mérito de tratar o diálogo como algo que não tem nada a ver com conhecimento. Uma pessoa não se dirige a outra para conhecê-la, mas porque “tu” é o absolutamente outro.

Para Lévinas nas relações “eu-isso” eu me relaciono com o outro para aprender, para saber. Só o Tu pode me conduzir à comunicabilidade, ao novo na minha existência, aquilo que me transforma.

O outro, para Lévinas, é um mistério, é aquele que tem uma liberdade exterior à minha, que está fora de meu sistema, aquele com o qual não é possível nenhuma fusão. E é somente o outro que pode acabar com os poderes egoístas de meu ego. O outro não é a outra pessoa, um alter ego, mas é aquilo que eu não sou, que me dá algo além de mim. Por exemplo, no ensino, a ligação com outrem introduz em mim o que não estava em mim (MARCONDES FILHO, 2008: 29).

O outro é alguém que não tem nada a ver com meu procedimento subjetivo, é estranho a mim, põe-se diante de mim. Eu não o possuo, não o submeto, antes sou possuída por ele, me submeto a ele. “Só posso me comunicar esvaziando-me de mim, despossuindo-me” afirma Marcondes Filho (2008: 30). Isto é, desfazendo minhas resistências, abrindo-me ao outro, ao novo. As teorias de Buber e Lévinas confluem para o conceito de comunicação da Nova Teoria.

Poderíamos afirmar que a relação entre o cinema/filme e o espectador pode se aproximar, em alguns momentos, da relação “eu-tu” acima mencionada. Algo que surge na minha frente, de acordo com minha intenção, e nesta relação do espectador com a obra, nessa imersão, o isso, objeto fílmico, torna-se o tu; a crisálida vira a borboleta, eu permito o ingresso deste outro no meu universo, e esse diálogo ou comunicação torna-se pleno, cheio de significado e transformação.

Vale mencionar ainda o trabalho de Georges Bataille, também pesquisado por Marcondes, o qual possui como tema principal as experiências extremas e sua relação com a sensualidade e comunicação.

Bataille vai afirmar que a “busca do extremo possível do homem” acontece através da “experiência interior”. Nesta experiência o indivíduo sai do seu estado de consciência e dilui-se com o objeto que torna-se algo desconhecido. Aqui as palavras perdem totalmente seu significado. Marcondes vai afirmar sobre o pensamento de Bataille:

Não basta eu falar de uma rosa, eu preciso vivenciá-la como êxtase, fusão não-lógica, não-racional com o objeto. Eu preciso “me perder” na coisa, como uma criança, me perder no silêncio, nas cenas de riso coletivo, nos atos de sacrifício. Aí, então, a experiência torna-se comum, a comunicação passa por nós por aí, ela nos atravessa (diálogos) (MARCONDES FILHO, 2008:30)

Esta idéia se aproxima da experiência do cinema, o fundir-se, o diluir-se no objeto, objeto este que torna-se este outro, este encontro que permite uma experiência comum de comunicação, de mim com o outro.

Mais modernamente Vilém Flusser busca recuperar o diálogo, e acredita que este diálogo, na sociedade atual, possa ser realizado através de imagens, já que as pessoas hoje, mais do que nunca, operam com elas, com sons e cores. Apesar de não nos aprofundarmos nos estudos do autor, em um primeiro momento poderíamos afirmar que o conceito de comunicação de Flusser através das imagens nos remete

ao cinema como veículo de comunicação que, apesar de não trabalhar somente com este recurso, possui, historicamente, uma força de expressão imagética significativa. Marcondes Filho (no prelo) faz a seguinte afirmação sobre esse aspecto na obra de Flusser:

No plano das imagens, o conhecimento do outro, da alteridade que me transforma, que realiza a comunicação, pode se realizar principalmente nos produtos culturais, da expressão estética e literária. Estes, ao promoverem o acontecimento comunicacional funcionam para mim como o absolutamente outro da comunicação, aquele que eu não posso conhecer mas que mexe comigo, aquele a quem me volto, se bem que, neste caso, ele não se volta a mim, pois não se trata de um diálogo, mas de produção de sinais.

Observamos até aqui alguns pontos levantados pela NTC em relação à comunicação e fizemos algumas associações em relação ao cinema. A seguir nos ataremos ao conceito de Acontecimento, para irmos, então, em direção à teoria cinematográfica, tentando encontrar nela aspectos deste conceito no que tange a comunicação.

Neste capítulo estudaremos o conceito de acontecimento sob a ótica de alguns pensadores. Essa noção básica nos ajudará a compreender como a Nova Teoria incorpora paradigmas desse conceito e chega ao acontecimento comunicacional como evento realizador da comunicação. A intenção central desse trabalho é entender a relação cinema e acontecimento, portanto este capítulo é fundamental e será focado exclusivamente neste tema.

2. O Acontecimento Comunicacional

O conceito de acontecimento é central na Nova Teoria e está intrinsecamente relacionado ao processo comunicacional. É no acontecimento que ocorre os eventos da comunicação; algo pulsante, vivo.⁷ Para a Nova Teoria, como vimos anteriormente, os processos subjetivos são assim únicos, indivisíveis, impactam como um acontecimento.

É o pertencimento a um só e mesmo mundo; um momento mágico, num sentido semelhante ao evento mágico de Deleuze, que vem da “mistura dos corpos” e lhe atribui sentido. O sentido aparece de um só golpe, quando coisa e palavra, dentro e fora se atritam (MARCONDES FILHO).

A Nova Teoria recupera o conceito de acontecimento visto por alguns filósofos/teóricos na história do pensamento; incorpora paradigmas e os utiliza nos estudos da comunicação. A seguir abordaremos alguns aspectos deste conceito, a partir de suas origens estoicas, partindo para a leitura do conceito feita por alguns

⁷ “O acontecimento comunicacional atua em todos os níveis (pessoal, interpessoal, grupal, coletivo, mundial) e em qualquer das formas de temporalidade ou hecceidades (instantânea, momentos, horas, anos), provocando o efeito comunicacional nos interagentes. A diferença em relação aos demais acontecimentos inexpressivos, confirmadores e repetitivos na vida social, relacional e subjetiva dos co-partícipes é que este provoca o que se chama de transformações incorpóreas, isto é, alterações no estatuto dos envolvidos, no sentido da produção de mudanças associadas diretamente ao evento e que instauram uma nova realidade (‘depois dele, jamais somos os mesmos’)” (Projeto Fapesp, 2004: 08).

filósofos, dentre eles Gilles Deleuze, Martin Heidegger, Jacques Derrida, Maurice Merleau-Ponty, Jean-François Lyotard e Ludwig Klages. Para isso tomaremos como referência texto de Marcondes Filho⁸.

Os estóicos já diziam que o real é feito por dois tipos de coisas: corpos (ou seres/objetos) e acontecimentos (ou incorpóreos/ou “qualquer coisa”). O corpo é causa sobre outro corpo. Marcondes Filho nos dá o exemplo da carne cortada pela faca. O corpo, neste caso, a faca, é causa sobre outro corpo, a carne. A carne cortada é a nova condição da carne, seu novo atributo, nada mudando em relação a natureza da carne (sua composição química, por exemplo). O “estar cortada” da carne, neste caso, é o acontecimento.

Palavras são corpos (palavras pronunciadas produzem um quê novo), pensamento são corpos. Se chamo meu corpo de máquina lhe adiciono um atributo incorpóreo (acontecimento linguístico); nada muda na natureza de meu corpo, mas lhe adiciono sentido (através da linguagem) – o de maquinar. Falamos de atributos quando nos referimos a corpos, e de sentido quando nos referimos à linguagem. Um corpo possui um atributo, mas quando é expresso através da linguagem, este atributo vira o sentido (MARCONDES FILHO, no prelo).

Além do tempo, o lugar e o vazio são também incorpóreos, assim como o acontecimento. Isto é, atravessam os corpos sem lhes alterar a qualidade, mas determinam um modo de ser desses corpos. Para os estóicos há coisas e acontecimentos. Há um plano profundo e real – dos corpos e pneuma e um plano superficial dos fatos/acontecimentos.

Segundo Marcondes Filho (no prelo), a busca filosófica de Gilles Deleuze é a busca do acontecimento. Ele recupera os estóicos e utiliza-se de Nietzsche para ampliá-los, “agregando aos corpos o conceito de *força* e associando vontade de poder e eterno retorno a *pontos singulares incorpóreos*, forma pura e vazia do tempo”. O pensador vincula o acontecimento ao sentido (na obra a “Lógica do Sentido”). Ele afirma que há a fala (manifestação), do que se fala (designação) e o que se fala (significação), mas além deles, fora deles, há o acontecimento linguístico. Um evento mágico, que vem da “mistura dos corpos” e lhes atribui sentido. Portanto o sentido, assim, forma-se a partir do acontecimento; o

⁸ O Princípio da Razão Durante - Por uma Teoria do Acontecimento em Comunicação. São Paulo, Paulus (no prelo). Parte V, 10j, A teoria do acontecimento.

acontecimento não tem sentido; ele é o sentido (MARCONDES FILHO, no prelo). Deleuze fala sobre as batalhas para exemplificar o acontecimento:

A batalha. Um acontecimento, diz ele, pode ser visto como "verdade eterna" e se distinguir das ocorrências temporais singulares. A batalha será um Acontecimento se ela se repetir sempre de diferentes maneiras e cada participante captá-la distintamente. Quando Stendhal, Victor Hugo e Tolstoi a descrevem, esta sobrevoa seu próprio campo, será sempre "neutra" em relação às descrições, às diferentes realizações de cada época (Vol. 2, Cap. 2c) (DELEUZE apud MARCONDES FILHO, no prelo).

Há dois planos, os das ocorrências que são singulares e temporais e o outro, o da superfície metafísica, marcado pelo Acontecimento puro, que sobrevoa, pela verdade eterna. Está num campo transcendental, impessoal e nada empírico. Ocorrem emissões de singularidades que não são nem pessoais, nem individuais e operam num campo inconsciente (MARCONDES FILHO, no prelo).

Segundo Deleuze, singularidades são os acontecimentos, as coisas, fatos extra-pessoais, mas também podem ser pessoas. Deleuze diz que os indivíduos constituem-se em vizinhanças de singularidades. Estas singularidades se relacionam, cria-se o bom-senso e posteriormente, e, num mundo maior, o senso-comum. As singularidades se distribuem e se organizam em círculos de convergência. Depois há o mundo, o espaço do senso comum, onde tudo se comunica com tudo, a ligação de todos, o espaço abstrato do Acontecimento. Parto para círculos maiores, o acontecimento me escapa, se torna neutro, acima de mim. "É o percurso do eterno retorno, em que minha volta à singularidade de ser já está marcada pela interveniência em mim do Todo" (MARCONDES FILHO, no prelo)

As ocorrências singulares podem ser aprisionadas em sua efetuação momentânea, mas uma contra-efetuação libera o acontecimento puro. "Por isso, Deleuze fala em acontecimento e 'Acontecimento', sendo este último a instância de ligação (ou Uno) onde todos os acontecimentos se comunicam. Ele é essa passagem de uma dimensão para outra", afirma Marcondes Filho (no prelo).

Contra-efetuar é duplicar mimeticamente o acontecimento. A questão é como se dá essa passagem, de o indivíduo ultrapassar sua forma, sua ligação sintática com o mundo e atingir o universal dos acontecimentos. Para isso, Deleuze tem uma saída: ele deve, ele próprio, tornar-se um acontecimento. Como? Engajando-se no

processo do eterno retorno. Todos nós procuramos nosso centro em nós mesmos mas não vemos que há um centro maior de que somos parte, que torna nossa subjetividade algo absolutamente casual. Precisamos, portanto, ver os acontecimentos como uma forma de eterno retorno, onde o indivíduo, distanciando-se dos acontecimentos, afirmando-se, continue a passar pelos demais, que são implicados por outros acontecimentos, e consiga extrair, por fim, um único acontecimento. O ator, assim, contra-efetua o acontecimento extraindo dele o Acontecimento puro que se comunica com os demais e se volta a si mesmo com todos os outros. Chega-se, desta forma, ao Ser unívoco, à instância paradoxal, à situação em que tudo se comunica com tudo. Não é que só haja um ser; não, os existentes são múltiplos, diferentes, mas o real não será construído por eles, eles é que serão sempre produzidos por essa síntese disjuntiva que o Acontecimento promove (MARCONDES FILHO, no prelo).

Vivemos nossa vida cotidiana, transitamos de singularidades em singularidades. Por um momento, em nossa rotina, somos “abatidos” por algo, por alguém, que traz à tona experiências passadas, projeções futuras, e algo inteiramente novo nos acomete; em seguida, contudo, voltamos à rotina, os velhos hábitos e sentimentos se restabelecem, voltamos a nossa existência habitual, mas algo em nós se transformou. Marcondes Filho afirma ainda:

O acontecimento está nos dois planos. No presente imediato, *cronos*, em que a coisa acontece, mas, também, na concepção de eternidade *eon* dos estoicos, um tempo que só é passado e futuro, sendo o presente um mero piscar de olhos que os separa (MARCONDES FILHO, no prelo).

Um pouco de tempo em estado puro. Tempo no infinito, como diz Deleuze.

Para Deleuze a linguagem remete ao Acontecimento, a algo extralinguístico que lhe permite a compreensão do sentido.

Da mesma forma é a comunicação para ele: há um emaranhado de linhas (os mesmos fios intencionais de Merleau-Ponty que veremos adiante), mas é sua síntese disjuntiva que provoca a emergência da comunicação (MARCONDES FILHO, no prelo).

Segundo Marcondes Filho (no prelo), no “se” que Heidegger despreza – que reside entre o ente e o ser, é onde está para Deleuze a potência mais alta do Acontecimento. Na impessoalidade, na indeterminação. No plano superficial dos

estoicos, do acontecimento, é que para Deleuze se inscrevem os acontecimentos, as transformações incorpóreas, o plano da imanência, onde pulsa a vida.

Vejamos agora uma síntese do acontecimento para Heidegger.

Para o filósofo há o ente e o ser. A metafísica promove um congelamento, esquecimento do ser (o ser é visto como algo fixo, imutável) tornando-se assim nada mais do que um ente. Portanto Heidegger vai propor a recuperação do ser, e para ele, esta recuperação ocorre no acontecimento. “(...) o acontecimento (Ereignis) é um momento de eclosão ou aparecimento através do qual o ser acede àquilo que ele tem de próprio. É o próprio ser que se releva aí, sendo, por isso, diferente dos demais acontecimentos históricos ordinários.” (MARCONDES FILHO, no prelo).

Ser não é simples presença, ele está mergulhado na situação. Como na moringa, exemplificada por Heidegger. A moringa não é só uma coisa, mas reúne nela vários elementos, o céu e a terra; é mais que um simples objeto, como explica a física; possui a capacidade de reter e despejar os líquidos. Ou seja, já não é somente uma coisa, mas algo mais. O ser da moringa é esse reunir. A coisa desdobra seu ser. Cada elemento liga-se aos demais, realizando assim, o “jogo do mundo”.

Este é o jogo do espelho do quadripartido, a reunião a um só tempo da terra, do céu, dos deuses e dos mortais, que Heidegger também chama de “jogo do mundo”. Cada um liga-se aos demais e nessa transpropriação cada um é expropriado de algo que lhe é próprio. O mundo existe na medida em que faz o jogo, quer dizer, o jogo do mundo não pode ser explicado por nenhuma outra coisa, aqui não cabem causas nem fundamentos; a vontade humana de explicar, diz ele, jamais penetra no Simples da simplicidade do jogo do mundo (MARCONDES FILHO, no prelo).

Cada unidade mantém-se única, elas não se fundem para se revelar, mas se aproximam. Heidegger nos fala do giro da hélice, que rodando, cada uma individualmente, formam um anel, que se revela. “O giro, como uma hélice que ao girar constrói um círculo, não envolve os quatro como um anel, ele é o anel. Fazendo aparecer, ele ilumina os quatro pela luz de sua simplicidade, transpropria-os e os envia ao enigma de seu ser” (MARCONDES FILHO, no prelo).

Ao nos aproximarmos do ente para a revelação do ser, passado, presente e futuro se relacionam, surgindo, então, o tempo do ser:

Passado, presente e futuro não subsistem simultaneamente, diz Heidegger, em “Tempo e ser”, mas fazem parte de uma mesma unidade em seu recíproco alcançar-se, diz ele. Essa “mesma unidade” nos lembra o esquema utilizado pelo filósofo páginas atrás do Quadripartido: cada um liga-se aos demais três, realizando, assim, o jogo, a partir da “transpropriação” que os liga. No interior desta transpropriação cada um é expropriado em algo que lhe é próprio. Aqui não parece ser diferente: “é no iluminador alcançar-se-recíproco de futuro, passado e presente que repousa o elemento próprio do espaço-de-tempo do tempo autêntico” (TS, 265). O tempo autêntico tem uma certa “dimensão”, que, diz ele, repousa no alcançar iluminador caracterizado como aquilo em que o futuro traz o passado, o passado e futuro, e a relação mútua de ambos a clareira do aberto” (TS, 265) (MARCONDES FILHO, no prelo).

Ser e tempo ocorrem, assim, simultaneamente e a essa conjunção, Heidegger dá nome de *Ereignis*, acontecimento.

Para Heidegger a racionalidade técnica da vida moderna é o prelúdio do Acontecimento, de um acontecer-apropriar (da técnica) importante, que nos traria a redenção em relação ao universo técnico e sua ditadura.

Segundo Marcondes Filho (no prelo), para Heidegger, no ocultamento, tínhamos apenas um vislumbre; ultrapassando-se a metafísica, apropriando-nos dela, ela liberaria sua verdade, sua luz, e faria surgir uma aurora única. A metafísica, o ocultamento, o signo são apenas indicações de algo que vem antes deles, uma faísca de um clarão muito mais original. Superar-apropriar é resgatar toda essa luminosidade.

(...) o problema está lá atrás, nas origens do pensamento ocidental, na construção da metafísica que só vê diante de si o ente, o ente da presença, e ignora que ele não é só essa imediatez, esse aqui-agora, mas incorpora a múltipla temporalidade como um anel, uma roda do mundo, que ele é muito mais do que aquilo. Por isso, nos cabe apropriarmo-nos desse saber e isso é que é o acontecimento, em última análise, esse movimento, esse abrir-se para, essa disponibilidade de enxergar além dos horrores produzidos pela técnica, um certo “alcançar e destinar iluminador” (MARCONDES FILHO, no prelo).

Ainda, segundo o autor, o acontecimento para Heidegger é um evento de múltiplos fatores, podendo ocorrer em vários momentos, especialmente onde busco uma saída do mundo rígido e técnico; nos procedimentos estéticos, no social, na

força de um líder que dirige as massas, através dos meios de comunicação massivos. E, a partir dos mesmos anos 30 e 40, são justamente os meios de comunicação de massa que irão canalizar essa energia.

As experiências de Orson Welles com o rádio são um exemplo da capacidade ímpar dos meios de comunicação de realizar a soldagem técnica da história do ser e de seu “destino”. Naturalmente, a comunicação não vinga se não há esse reservatório de expectativas, medos, desejos difusos, como moléculas entrópicas sujeitas a uma inesperada organização, dirigindo-se a uma meta determinada. No fenômeno brasileiro das Diretas-Já esse somatório de pressões populares atingiu um ápice e reativou uma força social jamais conhecida. No social está a energia, nos meios de comunicação a função fundidora, no acontecimento-apropriação a síntese processual (MARCONDES FILHO, no prelo).

Em Merleau-Ponty “o acontecimento se realiza a partir de jogos de fios, da poeira de fatos, de todos os componentes fortuitos e estruturais ocorridos em um momento específico” (MARCONDES FILHO, no prelo). Esses fios são as singularidades de Deleuze. Para Merleau-Ponty “devemos estar abertos a fenômenos que nos ultrapassam, mesmo que estes só existam quando nós os retomamos e os vivemos como presença para nós mesmos”.

Portanto, para o filósofo, a percepção não está em um fato isolado, mas no conjunto de fios intencionais que juntos a constituem.

Semelhante posição assumirá também Bergson, que, citando Faraday, dizia que a individualidade do átomo seria um ponto matemático onde se cruzariam linhas de força indefinidas irradiando-se no espaço. [5c] Eu situo-me nas coisas, participo delas e não disserto isoladamente sobre elas. Só assim parece ser compreensível o processo da comunicação (MARCONDES FILHO, no prelo).

O filósofo vai afirmar que fazemos parte de uma mesma carne – a carne do mundo. Uma posição que vai contra as que colocam o homem em um lugar privilegiado no universo. Fazemos parte do mesmo mundo e este nos entremeia. Minha consciência se mistura com as outras e fazemos parte da mesma corrente, do “mesmo turbilhão”.

Ele nos fala também de um “corpo próprio”, que não é meu corpo, formado por moléculas, mas um "conjunto de significações encarnadas e presentes ao mundo que este corpo habita e divide com outras consciências através da intersubjetividade”

Eu e Paulo olhamos a mesma paisagem, diz ele, ambos temos sensações próprias, incomunicáveis, sendo a paisagem diferente para cada um de nós; contudo, diz ele, no momento em que eu aponto para algo "meus gestos invadem o mundo dele, guiam seu olhar e nós vemos juntos a paisagem do mundo; é a sinergia de nossos olhos detidos numa única coisa. (MARCONDES FILHO, no prelo)

Para Merleau-Ponty, instalamo-nos nos objetos, e eles fazem parte de nosso corpo. Assim acontece com a dança, quando dirijo um automóvel, com a música. Para Marcondes Filho:

A comunicação, assim, é essa totalidade, o ato único, indivisível, esse pertencimento a um só e mesmo mundo, é o momento mágico de um acontecimento comunicacional. Isso significa dizer que não possuímos a comunicação; antes, *ela* nos possui. Como dizia Bergson, não é que a música introduz sentimentos em nós, nós é que nos introduzimos neles; não devo partir de mim, mas, ao contrário, situar-me no mundo; não é um sujeito que age, é uma percepção que nos invade.

Segundo Jean-François Lyotard, o acontecimento se dá “no espaço vazio aberto pelo desejo”; é doação, algo que me é entregue; não algo que eu reconheça ou que me compreenda. Para Lyotard no acontecimento o outro permanece em seu estranhamento.

Finalmente Ludwig Klages. As coisas são portadoras de componentes dinâmicos, denominados vivências ou acontecimentos. Estes atuam sobre nós como uma espécie de imagem que nos impacta, surpreende.

Um acontecimento, em Klages, tem um aparecer característico enquanto unidade de múltiplas determinações (fios de Merleau-Ponty). Ele tem sobre nós um efeito mágico que nos faz nos envolvermos na cena, nos metamorfosarmos nela. Aí o acontecimento toma a forma da "imagem originária", conceito este incorporado por Walter Benjamin em sua obra.

No próximo capítulo prosseguiremos com a reflexão de alguns teóricos do cinema que dialogam com o conceito de comunicação exposto anteriormente, e de acontecimento, acima abordado.

Até agora nos ativemos em entender a proposta da Nova Teoria em relação à comunicação. Neste percurso abordamos algumas correntes e teorias clássicas; fizemos um estudo introdutório sobre o acontecimento comunicacional, isto é, o que ele significa, quais as raízes filosóficas e teóricas do acontecimento e como se aplica à comunicação.

A partir deste capítulo trataremos do cinema e tentaremos identificar nele elementos que fazem dele um meio de comunicação que pode promover o chamado acontecimento comunicacional; um meio através do qual há a chance da própria comunicabilidade mediática.

A comunicação, como definida anteriormente, é algo que vai além da mera emissão e recepção de sinais. Seguimos nossa vida diária, trocamos algumas palavras, mas não podemos considerar estes eventos como comunicação na sua forma mais “densa”. Em alguns momentos específicos, porém, ela pode acontecer, inclusive através dos meios de comunicação massivos.

De que maneira o evento comunicacional, então, pode acontecer através do cinema? O que acontece numa sessão cinematográfica; quais experiências ocorrem; que efeito uma obra produz no espectador, interferindo nos “processos de manutenção de posições e de resistência às mudanças”?

Podemos ter tido recomendações sobre determinado filme, podemos ter lido anteriormente críticas positivas ou negativas de algumas produções – nada disso influenciará – ou pouco influência terá, sobre o que acontecerá durante a projeção. Naquele intervalo de tempo estaremos mergulhados, entregues à uma situação totalmente única, irrepetível. Por trás do aparato, são vários os fatores determinantes que levarão determinada produção a ser realizada de tal maneira, a possuir tal enredo, tal direção de arte, de câmera. Interesses econômicos, sociais, estéticos, artísticos. Cinema entretenimento, cinema linguagem, cinema arte, cinema que está além de tudo isso.

Inocentemente ou não nos dirigimos a sala de projeção, sentamos na poltrona – e de repente, sem entendermos bem porque, de maneira inesperada somos acometidos por algo, saímos do tempo, entramos numa outra dimensão, e por

vezes, ao término da sessão, vamos para casa com uma impressão diferente do mundo, das pessoas, das coisas. Afinal, que tipo de experiência audiovisual o cinema oferece? Como suas imagens e sons nos afetam, mobilizando “nossos afetos” (XAVIER, 1983: 10), “nos comunicando”?

São diversas as teorias que contribuíram de uma maneira, ou de outra, para uma melhor compreensão deste “fenômeno”, lançando um pouco de luz sobre os mistérios desse intrigante veículo comunicacional.

Neste capítulo iniciaremos a abordagem de alguns aspectos destas reflexões teóricas. Seria riquíssima a oportunidade de nos aprofundarmos em cada uma delas, mas este trabalho não possui tal pretensão. Veremos que não há uma teoria específica que tenha pensado a comunicabilidade através do cinema exatamente como entende a Nova Teoria. No entanto observaremos que vários aspectos dos estudos de alguns teóricos se aproximam, dialogam com o conceito de comunicação por ela proposta e nos ajudam na compreensão da força comunicacional deste veículo.

Ao iniciar esta jornada serão analisados alguns pontos que revelam em que contexto o cinema nasce e quais as transformações e impacto que causa na platéia, em sua fase inicial. Na inocência de seus primeiros momentos certamente encontraremos respostas iniciais de seu poderoso e surpreendente efeito diante do público.

Em seguida faremos um resumo dos aspectos essenciais, dos atributos exclusivos deste meio. Citaremos as observações de alguns teóricos e, de maneira introdutória, mencionaremos os mecanismos básicos (edição/narração), elementos do conjunto que fazem parte deste aparato.

Posteriormente abordaremos, resumidamente, as reflexões de alguns pensadores do cinema inicial sobre o meio.

3. O cinema: o início, sua essência e primeiros pensadores

3.1 O início

O cinema não nasce do nada. Cria da modernidade, ele surge em um período de profundas alterações tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado.

Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamim são os primeiros a associarem este novo cenário da modernidade às transformações na percepção dos indivíduos/na estrutura da experiência; analisaram a modernidade através do que Ben Singer (2001, p.116) chama de “concepção neurológica” da mesma, isto é, ela deve ser compreendida como um “registro da experiência subjetiva, fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno”.

Quais são essas mudanças e aspectos de alterações neurológicas e na percepção (que a modernidade trouxe) que estão associadas à invenção do cinema?

Segundo Singer a modernidade implicou um mundo fenomenal – mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador – o indivíduo defrontou-se na cidade com uma nova intensidade de estimulação sensorial – hiper-estímulo.

Devido à diversas transformações já citadas anteriormente, as cidades vivenciam um cenário de muito mais movimento, aglomeração, velocidade. Na virada do século XIX o homem do campo, agora nos grandes centros urbanos, se depara com os perigos da cidade grande, como os veículos automotores circulando muitas vezes em um trânsito desordenado, causando acidentes terríveis, mutilações, mortes. Acidentes em construções e fábricas também são comuns. O barulho é excessivo, assim como a poluição visual. O cenário é intenso e ao mesmo tempo fragmentado.

O sensacionalismo grotesco que se vende no jornal comunica ao mesmo tempo a vulnerabilidade física dos indivíduos no ambiente moderno. O caos instala uma “sensação palpável de exposição ao perigo”, afirma Singer (2001, p.127). A carga de ansiedade aumenta e envolve um acionamento constante dos atos reflexos

e impulsos nervosos que fluem pelo corpo “como a energia de uma bateria” tal como descreveu Benjamim – “choques nervosos sem trégua”, como afirma Singer.

Todas essas transformações na cidade levam às transformações na vida em seus diversos aspectos, inclusive no entretenimento. Segundo Singer:

A modernidade transformou a estrutura não apenas da experiência diária fortuita, mas também da experiência programada, orquestrada. À medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais. Perto da virada do século, uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa. Em uma escala mais modesta, esses elementos sempre fizeram parte das diversões voltadas para plateias proletárias, mas nova prevalência e poder da sensação imediata e emocionante definiram uma era fundamentalmente diferente no entretenimento popular. A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. O “suspense” surgiu como tônica da diversão moderna com a intenção de dar aos nossos nervos um choque mais intenso do que foi experimentado até aqui (SINGER, 2001: 133)

O cinema culminou neste cenário de sensações vívidas e intensas; foi criado como resposta a esta necessidade de estímulo, movimento e espanto. Kracauer⁹ escreve (em 1926) sobre os divertimentos baseados na distração:

“A platéia se reconhece”, observou, “na pura exterioridade. Sua própria realidade é revelada nas seqüências fragmentadas de esplêndidas impressões. Os espetáculos que visam à distração são compostos da mesma combinação de dados exteriores que caracteriza o mundo das massas urbanas”.

Os filmes iniciais gravitavam dentro de uma “estética de espanto”, ou “cinema de atrações”, termo utilizado por Tom Gunning.

Aliás, Gunning, em sua obra “Uma Estética do Espanto: O Cinema de Origens e o Espectador Incrédulo”, analisa o impacto do primeiro cinema no público, e a reação deste, partindo do questionamento do mito do espectador ingênuo diante das primeiras apresentações cinematográficas.

Ele volta-se para a análise do contexto histórico deste primeiro cinema de atrações – cinema como uma série de impactos visuais que coincide com o auge de um período de intenso desenvolvimento dos entretenimentos visuais, onde o

⁹ Siegfried Kracauer, *The Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palace*, (orig. pub. em 1926)

realismo era muitíssimo valorizado por seus efeitos fantásticos, como observado anteriormente. Segundo Gunning:

Em vez de confundir a imagem com realidade, o espectador se espanta com sua transformação através da nova ilusão produzida pelo movimento projetado. Tudo, menos credulidade: quem deixa o observador atônito é a natureza inacreditável da própria ilusão. O que é exposto diante da platéia não é tanto o avanço iminente do trem, mas a força do aparato cinematográfico. O espanto deriva mais precisamente da metamorfose mágica do que da aparente reprodução da realidade (GUNNING, 1989: 54).

Isto é, o espectador tem consciência que a imagem projetada não é real, o espanto vem quando a imagem começa a se mover. O espanto é em relação à possibilidade que o cinema permite, através de uma experiência do espaço e do movimento mediada tecnologicamente. O espanto é em relação à força e a capacidade do aparato em realizar tamanha façanha.

O cinema de atrações não é apenas exemplo de uma forma particularmente moderna de estética, mas também responde às especificidades da vida moderna. Em suas análises Kracauer descreve este cinema inicial como “uma seqüência fragmentada de impressões sensoriais esplendidas”. A satisfação repentina, intensa e exterior suprida pela sucessão de atrações (na época os movie theatres apresentavam os filmes no meio de outras apresentações de impacto) foi reconhecida por Kracauer como reveladora da fragmentação da vida moderna.

O homem moderno, rodeado por inúmeros estímulos cria um escudo para protegê-lo dos mesmos, e, portanto, somente estímulos mais fortes podem atravessar este escudo, isto é, energias estéticas mais intensas são exigidas para penetrá-lo. O cinema vem ao encontro desta necessidade sensorial e emocional.

Segundo Gunning (1989, p.59), em sua dupla natureza, essa transformação da imagem imóvel na ilusão de movimento expressa uma atitude na qual espanto e conhecimento dançam vertiginosamente, e o prazer deriva da energia liberada pelo jogo entre o impacto causado pela ilusão de perigo e o deleite com sua mera ilusão. “A experiência do impacto torna-se um choque do reconhecimento (...) A passagem da imagem imóvel para a animada acentua a inacreditável e extraordinária experiência do próprio aparato. Ao fazê-lo, ele desfaz toda a crença ingênua na realidade da imagem.”

O que extraímos desta fase inicial do cinema é o encantamento com a força do aparato, com seu poder ilusório, que atende às demandas estéticas do homem moderno. O cinema com o passar dos anos se reinventa, e continua fascinando, espantando e atendendo às novas demandas. A tecnologia muda, assim como o interesse do público, e as produções inovam. Desde o início o cinema como veículo atendeu as necessidades do público, em seus estímulos, de maneira pioneira, talvez como nenhum outro meio audiovisual. Reside aí, sem dúvida, parte de seu poder, fascínio e mágica.

3.2 Seus traços essenciais

Já no início dos estudos do cinema teóricos começaram a pensar, de maneira mais apurada, em seus aspectos essenciais, seus atributos exclusivos. Ainda que carregadas de certa ingenuidade, as observações desses teóricos quanto aos traços essenciais do cinema, em sua fase inicial, são de uma sensibilidade e beleza profundas – observações que continuam refletindo o poder, a força de comunicação do meio, de maneira atemporal.

Por esse motivo, ao falar das especificidades que fazem do cinema um veículo singular, iniciaremos com essas reflexões.

Alguns pensadores reivindicavam um cinema puro, outros se orgulhavam dos vínculos do cinema com as demais artes: literatura, pintura, música, arquitetura. De qualquer forma “o denominador comum era que o cinema era arte” (STAM, 2003: 49). Ao buscar a semelhança e apontar as diferenças entre o cinema e as demais manifestações artísticas os teóricos procuravam, de alguma maneira, legitimar um meio excessivamente jovem, além de solidificar seu potencial artístico em relação às outras formas de arte. O cinema poderia ser tão bom quanto qualquer uma delas. Teóricos franceses como Germaine Dulac e Jean Epstein, através de suas reflexões sobre o cinema de vanguarda e comercial, definiam a fotogenia como a “quintessência infável que diferenciava a magia do cinema das outras artes”. Segundo Stam (2003: 51), Louis Delluc viu os filmes, e em especial, o close-up, como disponibilizadores de “impressões de uma eterna e evanescente beleza... Algo para além da arte, isto é, a vida em si”. Para Jean Epstein o cinema é

“essencialmente sobrenatural, tudo é transformado”; uma “revelação profana”; a experiência cinematográfica é corporal, visceral. Afirma ainda:

Não encontrarei nunca as palavras certas para dizer o quanto me fascinam os close-ups norte-americanos. À queima-roupa. Repentinamente um rosto surge na tela, e o drama, agora frente a frente, parece se dirigir a mim pessoalmente, assumindo uma extraordinária intensidade. Eu estou hipnotizado. (EPSTEIN apud STAM, 2003: 52)

Para Riccioto Canudo (crítico de cinema inspirador do expressionismo), uma “sexta-arte”, o cinema seria como uma pintura ou escultura desenvolvendo-se no tempo, tal como a “música e a poesia, que se materializam transformando o ar em ritmo durante o tempo de sua execução” (CANUDO apud STAM, 2003, p.51). Essa arte plástica em movimento cumpria a rica promessa utópica do festival, uma noção aparentada ao “carnaval” de Bakhtin (STAM, 2003, p. 50). Dullac invocou a analogia musical da “sinfonia visual”:

No geral podemos afirmar que cada forma de arte apresenta normas e possibilidades de expressão bastante peculiares. Coube ao cinema, então, com o passar do tempo, começar a obedecer a sua própria lógica ao invés de simplesmente ser visto em seus aspectos como derivativo de outras artes somente.

(...) se poderia sustentar que o cinema, exatamente pela heterogeneidade de seu material expressivo, é capaz de maior complexidade e sutileza que a literatura. No cinema há uma rica possibilidade semântica e sintática. O cinema possui recursos extremamente variados ainda que alguns sejam raramente utilizados. O cinema possui um lócus ideal para a orquestração de múltiplos gêneros, sistemas narrativos e formas de escritura. O mais importante é a alta densidade de informação que se encontra a sua disposição. Se o clichê sugere que uma imagem vale por mil palavras, quantas vezes mais valem as características centenas de planos em sua simultânea interação com o som fonético, os ruídos, os materiais escritos e a música? É interessante recordar que a própria literatura ocasionalmente manifesta uma certa “inveja” com relação ao cinema, como por exemplo, quando o romancista Robbe-Grillet aspira ao perpétuo tempo presente do cinema, ou quando Humbert de Nabokov lamenta em *Lolita* que ao contrário de um diretor de cinema, tem de “traduzir o impacto de uma visão instantânea em uma seqüência de palavras”, de modo que “a sua acumulação física sobre a página reproduza o verdadeiro lampejo, a impactante unidade da impressão” (STAM, 2003: 26).

Quando pensamos nos traços essenciais do cinema, temos como raiz a capacidade, a habilidade de sua tecnologia em apresentar imagens representadas que criam a idéia de som e movimento. A materialidade do cinema, então, fará dele antes de uma manifestação artística (ou além dela) um meio (COOK & BERNINK, 1999: 319).

Um ponto inicial para qualquer tentativa de estudo teórico do cinema é entender que o filme, antes demais nada, possui a habilidade de apresentar impressões da realidade. Através de vários mecanismos o filme se articula em contar uma estória. É importante lembrar que “a imagem, a apresentação de tempo e espaço via composição das tomadas/filmagem, e a preservação ou manipulação deste tempo e espaço na forma de edição são as raízes da maioria dos modelos críticos e teóricos de análise fílmica” (COOK & BERNINK, 1999: 319).

Quanto à edição, por exemplo, podemos afirmar que é um dos dispositivos de narração mais poderosos e eficientes. Tradicionalmente o cinema sempre trabalhou com duas possibilidades contraditórias: a habilidade de por um lado gravar a realidade visualmente como um contínuo tempo e espaço e, de outro, de manipulá-la através da edição. No cinema podemos dar um exemplo de dois nomes que trabalharam essas possibilidades em direções opostas: o diretor soviético Serguéi Eisenstein e o crítico francês André Bazin. Enquanto o primeiro apostava na montagem como forma de impactar a platéia com choques estéticos e conflitos, revelando a “discursiva função do cinema e seu potencial em reorganizar a realidade”, o segundo prezava pela continuidade dos takes e das imagens, incentivando a exibição sem a manipulação da edição (COOK & BERNINK, 1999: 319).

Outro mecanismo, a narrativa, é envolvido por vários aspectos: seleção e ordenamento dos elementos da estória, voz narrativa e ponto de vista, intervenções musicais, *mise-en-scène*, som relacionados às imagens e estratégias de edição (como acabamos de mencionar). A narrativa por vezes é mais importante do que a fala dos personagens, dando a obra um impacto significativo.

Toda essa multitude de aspectos e mecanismos, portanto, começou a ser estudada e analisada a partir das primeiras décadas do cinema. De um lado esse conjunto de elementos que fará com que seja um veículo de comunicação singular. De outro, o espectador, fascinado pela magia que o cinema desperta.

3.3. Primeiros pensadores – um recorte

As reflexões sobre o cinema (e sua relação com o espectador) de alguns pensadores das décadas iniciais, segundo palavras de Ismail Xavier (1983: 11) são “iluminadoras, e por isso mesmo, clássicas”, procuram descrever “o olhar que este cinema deposita sobre as coisas, que buscam caracterizá-lo em sua estrutura e força”. Ainda que breve, considero importante registrar trechos dessas passagens pois, segundo o próprio Xavier (1983, p.10), com a exceção da vanguarda dos anos 20 (aqui retratada) e de trabalhos mais recentes (de 60 em diante) o discurso teórico no geral assumiu uma postura de que “o tipo de filme a que se refere expressa a natureza do veículo”. Acredito que a natureza, a força do cinema, esteja presente em outros aspectos também.

Em 1916 o psicólogo alemão Hugo Munsterberg escreve o livro “The photoplay: a psychological study” onde inicialmente analisa as ilusões de profundidade e movimento criadas pela projeção. Ele refere-se ao espectador como ciente das diferenças entre a ficção e o real (XAVIER, 1983); portanto o mesmo não é um elemento passivo e iludido. Ao contrário tem um papel importante na relação com o filme e utiliza-se de suas faculdades mentais e intelectuais durante a recepção. Munsterberg afirma que, após o advento do cinema, como nunca antes, “o mundo exterior, palpável perdeu seu peso, libertando-se de espaço, tempo e causalidade, e se revestindo das formas da nossa consciência” (XAVIER, 1983: 20). Ao afirmar que o cinema ajusta os eventos às formas do nosso mundo interior (atenção, memória, imaginação e emoção), ele “exalta esta ‘vitória da mente sobre a matéria’ como fonte de um prazer genuíno, fornecido apenas pelo cinema”.

Nos anos 20 o professor e cineasta russo Lev Kuleshov desenvolve suas pesquisas em torno do que estabelece, então, como um dos principais conceitos na teoria do cinema: a montagem. Para o teórico, na montagem reside a habilidade do cineasta em representar determinadas ações. Aposta na segmentação dos planos de modo a selecionar para o telespectador os elementos a serem observados. Pudovkin, discípulo de Kuleshov, assim escreveu sobre a montagem

Há uma lei em psicologia que diz que, se uma emoção gera um determinado movimento, pela imitação deste movimento pode-se provocar uma emoção correspondente (...) se a montagem for coordenada de acordo com o fluxo de eventos definitivamente

selecionados (...) a montagem conseguirá excitar ou tranquilizar o espectador (PUDOVKIN,1983: 62) .

Em 1923 o teórico húngaro Bela Baláz inicia suas reflexões sobre o cinema. Seus temas iniciais giram em torno do elogio ao “primeiro plano”, a montagem como síntese de fragmentos para formar um todo orgânico, e a “identificação” do espectador. Baláz percebe o cinema como agente de recuperação da experiência visual após séculos de cultura baseada na palavra impressa; acreditava na construção histórica da sensibilidade humana.

Quanto ao processo de identificação, Baláz afirmará:

No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma que vêem (BALÁZ, 1983: 85).

Nisso consiste o conceito de identificação que será difundido mais adiante (teorias do dispositivo e do olhar; teorias da identificação e do engajamento).

O recorte acima, ainda que sucinto, demonstrou alguns temas levantados e analisados por alguns teóricos nas primeiras décadas do século passado. Cada um, de sua maneira, evidenciou o que considerava fundamental em seus estudos sobre o cinema, e o impacto deste no espectador. Aspectos de certa forma fundamentais e, ao mesmo tempo, discussões que com o passar do tempo podem tornar-se ultrapassadas com a evolução das reflexões e com as transformações do próprio meio. Contudo, insistimos nessas rápidas observações por serem, de alguma forma, “essenciais”. Entender de que maneira o Acontecimento pode ocorrer através do cinema é uma questão que não possui respostas definitivas. Mas intuímos que essas observações, em sua aparente simplicidade, podem nos levar a refletir sobre aquele momento singular, complexo e ao mesmo tão simples, que ocorre quando somos “tocados” por uma obra, por uma cena, por um diálogo.

CAPÍTULO 4

**ALGUNS TEÓRICOS E SUAS REFLEXÕES. DIÁLOGOS COM
A COMUNICAÇÃO E O ACONTECIMENTO**

Como mencionado anteriormente, são inúmeras as teorias e reflexões sobre o cinema em seu mais de um século de existência. Seria riquíssimo nos aprofundarmos em cada uma delas; nos estudos de cada teórico, sem dúvida, encontraríamos inúmeras respostas e possibilidades à nossa investigação do cinema como possível realizador do acontecimento comunicacional.

Sendo impossível esse aprofundamento, elegi alguns nomes (Benjamin, Merleau-Ponty, Bazin, Morin, Deleuze e Parente) para que pudéssemos nos ater um pouco mais em suas reflexões sobre o cinema. Durante minhas pesquisas observei que algumas passagens das obras desses autores se aproximam de nosso tema, isto é, dialogam com o conceito de comunicação proposto pela Nova Teoria e com o acontecimento comunicacional. Tentei fazer deste meu critério de seleção.

Rompemos aqui qualquer ordem cronológica, ainda que a maior parte deles tenha iniciado seus estudos cinematográficos na primeira metade do século passado. Vale observar que a partir da década de 60 as correntes de inspiração estruturalistas no cinema ganharam força. Tal escolha, no entanto, não teve como parâmetro uma corrente teórica específica. Sabemos que as teorias e teóricos exercem e recebem influência de várias correntes do pensamento.

Benjamin e Merleau-Ponty são nomes presentes nos estudos da Nova Teoria, e, portanto, não poderiam estar fora dessa seleção.

Benjamin, integrante da Escola de Frankfurt, é um nome importante nos estudos da comunicação. Em 1936 publica o ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, seu mais conhecido texto, onde discute as potencialidades artísticas decorrentes da reprodutibilidade técnica. Admirador da técnica, o intelectual propõe uma “teoria da obra de arte não aurática”, ao seduzir-se pela força política das imagens e da fotografia. Essa última, para ele, homenagearia o rosto mais do que a pintura, e a ciência e a técnica não teriam nada a ver com dominação, seriam antes, formas de “expressão e imaginação”. Pela técnica, diz Benjamin, a massa se libertaria. Ainda que de certa forma ingênua, a posição do teórico nos expressa sua crença no potencial revolucionário do cinema, em sua capacidade de transformação e mobilização (ainda que política).

A fenomenologia de Merleau-Ponty exerce influência nos estudos da Nova Teoria. Diferentemente do positivismo, a fenomenologia vai além do fato, buscando um contexto mais amplo, “além dos homens e que os envolve”, buscando apreender as coisas “pela intuição sensível (de um só golpe, sem conceitos) livre dos vícios intelectuais de nosso pensamento” (MARCONDES FILHO, 2002: 39). Em vez da consciência (Husserl) há o “ser-no-mundo”, consciência apenas como interface com o corpo e o mundo. Merleau-Ponty deseja retirar da percepção os elementos empiristas. “Nossa relação com o mundo se dá pelo intermundo (...), ‘carne do mundo’ (...) Não sou um ser integral, eu me constituo nas minhas intersecções. Ligamo-nos ao mundo por ‘fios intencionais’” (MARCONDES FILHO, 2004: 39). Ele profere em 1945 a palestra “O cinema e a nova psicologia”, onde a perspectiva fenomenológica e existencial do filósofo ilumina de outro ângulo a “recuperação do visível”.

Um dos maiores críticos da história do cinema, André Bazin influenciou o pensamento de várias gerações de cineastas. Apaixonado pelo cinema, e acima de tudo pela imagem, respeitava a qualidade de cada momento fixado na película, privilegiando o *continuum* da vida, em oposição à montagem. Arriscarei modestas associações em algumas passagens de Bazin; seria necessário um trabalho à parte para um aprofundamento nos textos e análises do teórico; portanto o que se tem aqui é apenas a análise de pequenos trechos de sua obra.

De Edgard Morin foi analisada a leitura do capítulo “A alma do cinema” de seu livro “O cinema e o homem imaginário”, de 1956. Sociólogo, psicólogo e cineasta, Morin faz uma análise interessante da “magia” cinematográfica e seu poder de “subjugação” do espectador. Para Morin o cinema influencia, impacta o espectador de maneira profunda. Este empresta ao cinema sua sensibilidade e imaginação, e experimenta “emoções poderosas e até mesmo uma devoção de culto” (STAM, 2003: 183). O poder que confere ao veículo, a análise da atmosfera que está presente durante a projeção fílmica são aspectos analisados por Morin que, a meu ver, podem contribuir para nossa compreensão da força comunicacional do cinema.

Minhas pesquisas se encerram com Deleuze e suas observações sobre a imagem-movimento e imagem-tempo; e com Parente, que utilizando conceitos de Deleuze localiza no enunciável da narrativa um espaço para o acontecimento.

4. Alguns teóricos e suas reflexões. Diálogos com a comunicação e o acontecimento.

4.1 Benjamin – observações sobre a aura, o mito e o mágico

Um dos principais pensadores do cinema, em suas primeiras décadas de existência, foi o filósofo alemão Walter Benjamin, pertencente à Escola de Frankfurt. Benjamin foi um dos pioneiros a ver no novo meio o potencial de transformação política. Além disso, foi pioneiro em questionar o estatuto de obra de arte que se desejava dar ao cinema afirmando que a fotografia, e o próprio cinema, haviam alterado a própria natureza da arte.

Em seu celebre texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”¹⁰ o filósofo transformou a aura em conceito estético e propôs hipóteses para a sua existência. “Uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.

Com a reprodutibilidade das novas formas de criação artísticas os objetos perderam sua autenticidade e aura, seu “aqui e agora”, sua “existência única”. Se antes uma obra de arte era um evento único e irrepitível, as transformações na vida moderna, segundo Benjamin, fazem as pessoas em seu ritmo alucinado desejarem aproximar o que está distante, porém os objetos em movimento. Com a fotografia inicia-se o processo de reprodução técnica das obras, que mais tarde migra para o cinema, transformando a própria natureza da arte, sua função social.

Vivendo num período onde o fascismo se fortalecia, Benjamin vê no cinema o meio capaz de realizar transformações políticas na sociedade, uma arte destinada às massas por excelência. Apesar do lado destrutivo e catártico da perda da aura, do valor de culto (dessacralização da arte) e da “liquidação formal do patrimônio” do novo meio, Benjamin via o cinema como “agente poderoso na renovação da humanidade”, assumindo o papel de arte materialista em seu sentido político, desmistificadora, pedagógica.

A técnica cinematográfica permite um olhar sob a realidade inacessível por outros meios: a câmara penetra no real como um cirurgião no corpo humano.

¹⁰ Walter Benjamin, Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, Editora Brasiliense, 1994

Disseca a realidade, modifica seus ritmos, provoca choques pela mudança acelerada de lugares e situações.

Vejo então o cinema que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite de seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância(...) Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações (BENJAMIN, 1994: 189).

O filme é, para Benjamin, a mais perfectível das obras de arte. “Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade”.

A arte, portanto, mais próxima da sensibilidade do homem moderno. “(...) transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção que serão mais tarde utilizadas pelas novas obras de arte. (...) O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (BENJAMIN, 1994: 192).

No artigo “Não chore é apenas um filme”¹¹, Elvis Bonassa discorre sobre o poder e mágica do cinema, apoiando-se nas observações do próprio Benjamin. “Há muito de religioso e mágico no cinema. A própria técnica, embora já esteja perdida a capacidade de se espantar com ela, é prodigiosamente mágica” (1995: 103). Para o autor em vez da política no lugar da aura, a indústria cinematográfica construiu uma nova aura. O estrelato é uma delas. Os filmes clássicos, únicos e irrepitíveis também. Os *cult movies*, mais recentes, segundo Bonassa, também se apresentam como únicos e mágicos para quem os cultua, embora não possuam relação nenhuma, nos termos apresentados por Benjamin, com os rituais religiosos que animaram os primeiros artistas plásticos. Para Bonassa esse sentimento poderá ser novamente pensado como conceito estético se considerarmos que uma vez mais corresponde à unificação de elementos de religiosidade e magia, incorporados pelo

¹¹ Elvis César Bonassa, Revista Imagens, nº 5, Editora da Unicamp, Ago/Dez 1995

cinema no decorrer de sua história e transformados numa nova aura. “A suspeita de que isso possa realmente ter ocorrido começa a surgir logo no vocabulário. Um *cult movie*, com perdão da obviedade, é um objeto de culto”, afirma Bonassa (1995, p.103).

Segundo o autor a mitologização dos atores de cinema já começava a ser operada quando Benjamin escreveu seu ensaio. Numa pequena menção (acreditando na vocação política do cinema, o filósofo deixou essa análise de lado), Benjamin constata essa tentativa, hoje bem sucedida, de transferir a aura para o único “objeto” com materialidade suficiente para suportá-la: o ator.

“Na medida em que restringe o papel da aura”, escreve o filósofo, “o cinema constrói, artificialmente, fora do estúdio, a ‘personalidade do ator’; o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria”(BONASSA, 1995: 103).

Bonassa também menciona Roland Barthes, que em suas “Mitologias” observa que o rosto de Greta Garbo acabou por se transformar em um objeto sagrado. A atriz carrega toda a luminosidade da nova aura construída pelo cinema. Sua face é um símbolo.

O autor lembra também que Benjamin havia percebido a força do rosto humano como “última trincheira da aura”. Foi para servir à recordação de pessoas mortas ou distantes que a fotografia, em seus primeiros tempos, se concentrou nos retratos. Guardou, com isso, o valor de culto que se reserva à imagem de quem se ama. “Na expressão fugitiva de um rosto de homem as fotos antigas, pela última vez, substituem a aura. É o que lhes confere essa beleza melancólica, incomparável com qualquer outra” (BENJAMIN, 1994, apud BONASSA, 1995: 103).

Segundo Bonassa, esse elemento é absorvido e multiplicado pelo cinema que potencializou a distância fazendo dos atores pessoas amadas e distantes, recolocando, assim, solo propício para o ressurgimento da aura.

4.2 Merleau-Ponty e a percepção

Como vimos anteriormente, para a NTC a comunicação não é um fenômeno cristalizado, mas em constante movimento, em ligação com o “todo” que nos cerca;

não é restrito ao linguístico, sendo o extralinguístico, um campo fértil para a ocorrência em sua forma mais “densa”. Este novo conceito tem origem no pensamento antigo, mas reaparece em alguns pensadores (dentre eles Maurice Merleau-Ponty) “que vêem a comunicação muito além das formas de discurso, das linguagens, do eminentemente expresso e nominal” (MARCONDES FILHO, 2004: 55)

A importância de Merleau-Ponty para a NTC se dá principalmente no que se refere a nossa percepção do mundo, nossa relação com ele, e ao sentido que fazemos das coisas. Ao trabalhar com este teórico Marcondes Filho relaciona à comunicação aspectos do entendimento que Merleau-Ponty faz da relação fenomenológica do homem no mundo.

Para Merleau-Ponty o homem não tem um papel privilegiado na existência, mas nosso corpo faz parte do que ele chama “da carne do mundo” Nossa consciência não existe sozinha, ela mistura-se com as outras; há um mundo entre nós. O que ele chama de “corpo próprio” seria um corpo não formado de moléculas mas um “conjunto de significações encarnadas e presentes ao mundo que este corpo habita e divide com outras consciências através da intersubjetividade”.

Instalamos nos objetos, e ao nos instalarmos apreendemos algo deles em nós, eles fazem parte de nosso mundo, de nossa experiência.

Merleau-Ponty afirmará que para a psicologia clássica a percepção estava ligada a inteligência e memória. As sensações estariam ligadas a uma excitação retínica local, com uma soma ou mosaico de sensações independentes O filósofo discorda desta concepção afirmando que “na nova psicologia” a percepção do todo é anterior a dos elementos isolados; “o que chega à nossa percepção são elementos conjuntos” (MERLEAU-PONTY, 1983: 103). Portanto Merleau-Ponty refutará a necessidade de fundir a unidade do campo perceptivo a uma operação intelectual.

A permanência das cores e dos objetos não é, então, construída pela inteligência e sim captada pelo olhar na medida em que este abarca ou adota a organização do campo visual (...) Quando percebo não imagino o mundo: ele se organiza diante de mim (...) Minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos. (MERLEAU-PONTY, 1983: 107)

Assim também é a comunicação para a NTC, como vimos anteriormente, “essa totalidade, o ato único, indivisível, esse pertencimento a um só e mesmo mundo, o momento mágico de um acontecimento comunicacional” (MARCONDES FILHO, 2008, p.10)

É por isso que a chamada “comunicação de consciências” de Merleau-Ponty opera num outro nível, numa dimensão além da norma, da convenção. As outras pessoas não estão fechadas na perspectiva de mundo de cada um, pois esta não tem limites. Comunicar é, pois, essa forma de captar o mundo, apreendendo todas essas relações inter-sensoriais de que fala o filósofo. E isso não se codifica em linguagem, antes, é captado por outros meios (...) a medida que vou lendo, a palavra vai dominando a linguagem (...) Sua significação instalou-se em mim.(...) Fomos comunicados (MARCONDES FILHO, 2004: 99).

Merleau-Ponty fala do “empobrecimento” que a psicologia clássica acarreta ao transformar a percepção num “autêntico decifrar intelectual dos dados sensíveis” (...) “Signos são me dados e é necessário que eu extraia a sua significação”. A necessidade de fundir a unidade do campo perceptivo numa operação intelectual.

Partindo de seu princípio totalizante e global da percepção, Merleau-Ponty afirmará que não é a inteligência, e sim o que o olhar capta, adotando a organização do campo visual, é que dará a permanência das cores e dos objetos. “Quando percebo não imagino o mundo: ele se organiza diante de mim”. Percepções de acordo com nosso meio e nunca segundo hipóteses de nossa inteligência.

E como Merleau-Ponty aplicará os conceitos de percepção ao filme? Reforçando a atividade do olhar como constituição do sentido anterior à inteligência ele abordará um cinema como revelação de um sentido que já está na superfície (XAVIER, 1983: 22).

Na França do pós-guerra a teoria do cinema andava de par com os desenvolvimentos da fenomenologia filosófica, movimento dominante no período. Merleau-Ponty, o fenomenólogo de maior destaque, “identificou uma espécie de ‘conjunção’ não apenas entre o meio cinema e a geração do pós-guerra, mas entre este e a filosofia”. (STAM, 2003: 99). A psicologia-gestáltica e a fenomenologia existencial seriam as bases que Merleau-Ponty utilizaria na relação do homem diante da percepção, da experiência cinematográfica.

Inicialmente ele afirmará que “o filme não é uma soma de imagens, porém uma *forma* temporal” (MERLEAU-PONTY, 1983: 110). Para o autor o sentido de uma imagem depende daquelas que procederam no decorrer do filme e a sucessão delas criará, então, uma nova realidade. A montagem e a combinação das cenas fazem do filme, segundo o autor, uma “forma altamente complexa”, em cujo interior ações e reações atuam a cada momento (MERLEAU-PONTY, 1983, p.111)

A mesma importância que é dada à imagem, Merleau-Ponty (1983, p.112) atribui ao som e é a combinação desses múltiplos aspectos que dará a força expressiva ao filme e nos faz “sentir a coexistência, a simultaneidade das vidas num mesmo universo (...) uma totalidade nova e irreduzível, mediante os elementos que entram em sua composição (...) o vínculo entre o som e a imagem é muito mais estreito (...) formando um todo indivisível”.

Para o teórico é esta característica única do filme em unir tantos elementos diversos que faz dele um meio altamente expressivo, e poderíamos dizer, com um forte poder comunicacional. A alternância entre silêncios e diálogos, o papel da música e tantos outros elementos que realiza “a misteriosa alquimia”, levando assim o “todo” a nos comunicar o que o autor chama de “qualquer coisa bem determinada” (1983: 114)

Em relação à crença na veracidade/verossimilhança que a imagem fílmica nos oferece, com uma riqueza superior às demais artes, o filósofo afirma que ela não nos trará exatamente a mesma sensação se assistíssemos a mesma cena na vida real. Para o filósofo não é esta a função da arte, mas a de “criar uma máquina de linguagem que, de maneira quase infalível, coloca o leitor (receptor) em estado poético” (1983: 115). Segundo Merleau-Ponty, o sentido da “fita” está incorporado ao seu ritmo, assim como o sentido de um gesto vem, nele, imediatamente legível.

O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio. A ideia fica, aqui, restituída ao estado nascente, ela emerge da estrutura temporal do filme, como, num quadro, da coexistência de suas partes. Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a ideias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos. Como vimos acima, um filme significa da mesma forma que uma coisa significa: um e outro não falam a uma inteligência isolada, porém, dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles. (...) O entrecho cinematográfico tem, por assim dizer, um cerne

mais compacto do que o da vida real, decorre num mundo mais exato do que o mundo real. De qualquer forma, é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado, e sim, percebido (MERLEAU-PONTY, 1983: 115)

Para Merleau-Ponty a expressão humana no cinema será arrebatadora pela capacidade do filme em exprimir em sua “superfície”, no que nos é dado, todas as paixões humanas que se traduzem em comportamento, sua conduta, visíveis no gesto, no olhar, e não no pensamento do homem como fez o romance durante muito tempo. Através do que nos é dado, na imagem, do que existe no filme em sua superfície. É a consciência lançada no mundo, submetida ao exame das outras, e, através dela, conhecendo-se a si própria. É o eu no mundo, o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, de que nos fala, “em vez de explicar, como os clássicos, por meio de apelos ao espírito absoluto. Pois o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro”. (1983: 116)

Marcondes Filho afirmará que, em Merleau-Ponty,

a linguagem é o lugar onde a universalidade do sentido e da percepção se reconhecem como tal. É lá que o para-mim e o para-os-outros tornam-se uma única e mesma coisa (...) Uma obra de arte nos ensina a ver, continua o filósofo, e, por fim, nos faz pensar como nenhuma obra analítica o faria. A verdadeira obra de arte literária é aquela que usa de uma linguagem conquistadora, que nos introduz em perspectivas estranhas, em vez de confirmar nossas perspectivas convencionais (MARCONDES FILHO, 2004: 73).

Eis a magia do cinema, eis seu poder de comunicação, de transformação que vem ao encontro do olhar da Nova Teoria sobre este fenômeno.

4.3 André Bazin - o realismo na imagem e sua força comunicacional

André Bazin nos chama a atenção para a importância da preservação do realismo na tela: a prolongação de um momento que nos traz a “autenticidade da duração, a espessura de um instante vivido” (BAZIN, 1991: 08)

Em prol da vocação realista do cinema, não como cinema que veicula “uma visão correta e fechada do mundo, mas como forma de olhar que desconfia da retórica (montagem), buscando a voz dos fenômenos e situações” (BAZIN, 1991, p10), ele subverteu radicalmente a questão da montagem afirmando que a excessiva dependência na edição violenta a essência do cinema e seu desenvolvimento estético, que deveria caminhar rumo a um estilo narrativo cada vez mais realista (COOK & BERNINK, 1999).

Antes de ser julgado o mundo existe. Um mundo de coisas que há na interioridade desse mundo que devem ser observadas, para que se expressem. É este o cinema de Bazin. Um cinema que pede o olhar do espectador, que convida este olhar a se deixar conduzir e envolver, e através desta relação de sensações, de percepções, vamos nos “amalgamando” nas imagens. Elas nos revelam “a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si” (BAZIN, 1991: 10). Bazin crê na força desta relação profunda, enxerga no cinema espaço para que ela aconteça, a relação entre espectador e, acima de tudo, a imagem. Uma, dentre várias relações que a teoria discorre do encontro cinema e espectador, do poder comunicacional da imagem.

Como afirma Xavier (2005: 81), “há em Bazin um respeito peculiar pelos fatos e pelas coisas – e por tudo o que existe em sua individualidade”. Para Bazin o cinema é respeitável “porque nele temos a presença das próprias coisas”. Na fotografia, ele afirma: “temos uma imagem ‘natural’ de um mundo que não sabíamos ou que não podíamos ver (...) As virtualidades estéticas da fotografia consistem na revelação do real” (XAVIER, 2005: 83).

Segundo Xavier (2005: 86), devido à credibilidade na dimensão ontológica do processo fotográfico, para Bazin o poder fundamental da imagem cinematográfica está em projetar um “valor de realidade” sobre a representação, sobre a mentira ou o que quer que se passe diante das câmeras.

É esse o poder da imagem para Bazin. Nossa experiência natural corresponde à percepção contínua de uma realidade também contínua e sem lacunas, a imagem projetada na tela fornece (ao espectador) uma experiência deste espaço que é equivalente à experiência sensível que temos diante da realidade bruta (XAVIER, 2005:86)

A representação mimética mais extensiva é associada em Bazin à noção espiritual de “revelação”, uma teoria de conotações teológicas da presença do divino em todas as coisas. É assim que Bazin imagina o filme, é assim que, para ele, o filme deveria ser feito. Algo sagrado, “a evidência da graça” presente em cada imagem, pois “os signos de Deus não são sempre sobrenaturais”.

Como afirma Xavier (2005: 87) a “‘impressão de realidade’ não é um processo simples e linear que vai da fidelidade da imagem a fé do espectador, mas um processo complexo onde a disposição emocional deste contribui decisivamente para o ilusionismo, retroagindo, portanto, na sua credibilidade”. “Disposição emocional”, que retroage na “credibilidade” da imagem, que talvez, ao meu ver, possua um poder de tocar o espectador de maneira especial. Não poderia ser, de alguma maneira, essa disposição emocional, que nos fala Xavier, a mesma “abertura de espírito” necessária, para que a comunicação flua, aconteça. Se há abertura de espírito, pode haver disposição emocional, e vice versa, que exercerá influência no modo como “captamos” a imagem; no modo, ou na intensidade, como ela nos tocará.

O realismo estético é um exercício do olhar, “que não se apresenta como discurso construído ‘tijolo por tijolo’ (Kulechov), mas como descoberta de uma realidade virgem, que o olhar vai encontrando e explorando.” (XAVIER, 2005: 89)

“O ponto de vista da câmera (...) guarda as servidões e a qualidade concreta do olhar, sua continuidade no tempo, seu ponto de fuga único no espaço: o olho de Deus no sentido próprio, se Deus soubesse se satisfazer com um olho só”. (2005: 89) A câmera que conduz o nosso olhar. Sobre o olhar nos fala também Marcondes Filho (2008: 12), referindo-se a Lyotard, que fala da energia que emana da superfície da tela que olhamos, sendo o olhar do espectador responsável por exercer uma co-participação na obra, da qual surgirá o sentido, a qual “nos comunicará”. A relação entre o olhar e a obra.

Segundo Xavier (2005: 89) Bazin se opõe à presença da tese ideológica; quer um cinema que

só conheça a imanência - um cinema que só veja o que vem do real; uma passividade no olhar, cuja isenção lhe torna capaz de “receber” o que emana dos seres e do mundo. O mergulho radical na aparência fica sendo a condição para a acumulação de dados sensíveis capaz de provocar a ascensão (desencavação) das ideias justas – não

ideológicas. (...) Sua fenomenologia emerge como respeito à aparência dada, como fé no fenômeno como algo que se auto revela, desvelando seu significado.

É assim que Bazin imagina o filme, são essas características que deseja encontrar na imagem. Total atenção à duração. A imagem fílmica, para Bazin, deveria ser avaliada não de acordo com o que acrescenta à realidade mas sim pelo que revela dela.

4.4 Edgard Morin e a alma do cinema

Edgard Morin, em sua obra “O cinema ou o homem imaginário”, faz do processo de identificação e projeção o eixo de suas análises sobre a relação espectador/cinema. No capítulo central “A alma do cinema” o autor investigará aonde reside a essência do cinema, que é a qualidade de abarcar o imaginário e o mágico – que habitará a “alma” do cinema numa fase posterior.

Enquanto o cinematógrafo para o autor é somente uma técnica de projeção e duplicação da imagem em movimento, o cinema transforma-se no lugar da manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem. O autor analisa as relações do homem perante o cinema sob um interessante aspecto antropológico. A magia, a alma do cinema, características que fazem deste um meio especial, espaço de envolvimento coletivo e de vivências emocionais, onde as pessoas “concordam em se perder”, sob um novo prisma. O termo “mágico” é caro a Nova Teoria, o próprio acontecimento comunicacional é descrito como um evento “mágico”, que remete à Deleuze na “lógica do sentido” onde afirma que o sentido não está no texto, mas em outro plano, como “efeito mágico”.

Vejamos como esses processos se desenrolam no pensamento do teórico. Iniciaremos com o processo de projeção/identificação.

Para Morin, na projeção as nossas aspirações, desejos, etc, lançam-se em nossos sonhos e imaginação, e também sob as coisas e seres. Na identificação, o sujeito ao invés de se projetar no mundo, absorve-o. Morin chamou a identificação e a projeção de complexo de projeção-identificação, que incluiria todos os fenômenos subjetivos que transformam a realidade objetiva (“que traem ou deformam a

realidade objetiva das coisas, ou então se situam, deliberadamente, fora desta realidade - estado de alma, devaneios”) (MORIN,1983: 147) . Este complexo de identificação-projeção comporta dois níveis: o estado subjetivo e a coisa mágica. O primeiro termo remete ao “estado nascente” e o outro se impõe quando os estados psíquicos tomam uma maior proporção, onde a identificação atinge o ponto de crença nos mitos, nos duplos, nos deuses.

Morin nos fala dos sonhos, que para ele podem ser subjetivos ou mágicos. Ao dormirmos “nos alienamos até a coisificação”, ocorrendo a magia, ao acordarmos a alienação reintegra-se a subjetividade. “A essência do sonho é a subjetividade. O seu ser, a magia. É que sonho é projeção-identificação em estado puro”.

Quando os nossos sonhos – os nossos estados subjetivos – se desligam de nós para fazerem corpo com o mundo, dá-se a magia. Quando uma falha os separa de nós, ou eles não se conseguem sustentar, dá-se a subjetividade: o universo mágico é a visão subjetiva que se crê real e objetiva. Reciprocamente, a visão subjetiva é a visão mágica no estado nascente, latente ou atrofiado. Não é senão a alienação e a reificação dos processos psíquicos postos em causa o que diferencia a magia da vida interior. Uma provoca a outra. Esta prolonga aquela. A magia é a concretização da subjetividade. A subjetividade a seiva da magia (MORIN, 1983: 147)

Na medida em que a humanidade evoluiu, o estado mágico das coisas é recalçado em favor da desmistificação do mundo. Deste modo, a magia é interiorizada pelo indivíduo para tornar-se sentimento. O estado da alma, a expressão afetiva, vem suceder-se ao estado mágico. “O antroco-cosmomorfismo, que já não consegue sustentar-se no real, bate asas para o imaginário” (MORIN, 1983: 148). O espaço das projeções-identificações - ou participações afetivas como prefere chama-lo - o autor designa alma, coração ou sentimento. O termo participação vem coincidir exatamente, no plano mental e afetivo, com a noção de projeção-identificação.

Segundo o autor a magia não se deixa reabsorver inteiramente pela alma, sendo esta um resíduo da magia. “Depois do estado mágico, temos o estado da alma”. Ele afirma ainda que a intensidade da vida subjetiva ou afetiva vem ressuscitar a antiga magia, ou antes, suscitar uma nova magia e que a participação afetiva estende-se dos seres às coisas, “reconstituindo as fetichizações, as venerações, os cultos”.

A irrupção do imaginário no filme arrasta consigo as participações afetivas (MORIN, 1983) Todo esse processo de identificação-projeção é responsável pela magia do cinema. Quando assistimos aos filmes na tela, nos identificamos com os personagens, mesmo com as figuras que ignoramos na vida real como os bandidos, mendigos etc., pois existem aspectos tanto morais como físicos que estimulam as nossas participações afetivas. E o cinema sabe disso. Por isso, desenvolveu uma linguagem específica composta em planos, tipos de corte, posição de câmera, tudo para enfatizar os aspectos significativos e estimular as projeções-identificações do espectador com o universo diegético.

Morin nos fala do “atrofiamento” físico, da passividade do espectador. Privado de seus meios de ação este é colocado em situação regressiva; ao mesmo tempo somos “desarmados”. Vejamos como isso se dá. Segundo o autor, estando fora da ação (durante a exibição do filme), com o atrofiamento da participação ativa, o espectador, impossibilitado de exprimir-se (suas emoções) por atos, interioriza a participação. A cinestesia (movimento) do espetáculo escoia-se na sua subjetividade, arrastando consigo as projeções identificações. “A ausência da participação prática determina, portanto, uma participação afetiva intensa” (MORIN, 1983: 154). Morin entende este como um processo regressivo, onde o espectador “infantilizado, como se estivesse sob o efeito de uma neurose artificial, vê o mundo entregue à forças que lhe escapam”. Por isso, no espetáculo, se passa do grau afetivo ao mágico (devido a intensidade das identificações/projeções). “De resto, é na passividade limite – no sono – que se exageram as projeções identificações, a que se chama então, sonhos” (MORIN, 1983: 155).

Vejamos um outro trecho de Morin que nos fala da “passividade” que julgo confirmar o “abrir-se” à comunicação:

Porém, o espectador das salas “obscuras” é, quanto a ele, sujeito passivo no estado puro. Não tem qualquer poder (...) Paciente, suporta (...)Tudo se passa muito longe, mas ao mesmo tempo, e sem mais, tudo se passa dentro de si (...) Quando os prestígios da sombra do duplo se fundem na tela branca de uma sala noturna perante o espectador, enfiado no seu alvéolo, mônada fechada a tudo, exceto à tela, envolvido na placenta dupla de uma comunidade anônima de obscuridade, quando os canais da ação se fecham, abrem-se então as comportas do mito, do sonho e da magia (MORIN, 1983: 156).

Ora, não seria este “estado” de passividade, de entrega, a mesma passividade na Comunicação de que nos fala Marcondes Filho (2008: 14)? Isto é, como vimos no capítulo anterior, o que chamamos de comunicação em nossas vidas diárias, muitas vezes não são nada mais que “irritações”, não atravessam nossos escudos. É “ativa, defensiva, resistente”; ativa no sentido de buscar informações, material que enrijeçam o que já sei, ponto de vistas, opiniões já assentadas. No segundo tipo, na comunicação “densa”, a exposição à comunicação é passiva, acolhe o outro, deixa-se seduzir e o resultado final é transformador. Nossas barreiras são vencidas seja “racional ou emocionalmente”. “Mas essas posturas não são rígidas, podendo-se passar de uma para outra”.

Na visão de Morin a própria estrutura da sala cinematográfica possui características para-oníricas favoráveis às projeções-identificações. A obscuridade para isolar o espectador, para

dissolver as resistências diurnas e acentuar todo o fascínio da sombra (...) concede à cadeira onde está sentado uma atenção na qual não beneficiam os outros espetáculos (teatro/estádios) (...) o espectador poderá ficar assim, meio estendido, numa atitude propícia à descontração e favorável ao devaneio (MORIN, 1983: 155)

Morin nos fala do isolamento, da sala escura, enfim, do ambiente, do “todo” que envolve uma projeção cinematográfica, que vai além do filme, que nos acolhe e nos embala, que exerce influência sob nós, sob a recepção, e que contribui para a força comunicacional do veículo. A diferença entre a televisão e o cinema também é mencionada. A questão da luminosidade e do estar em grupo, que dificilmente ocorre durante a exibição televisiva, é um exemplo.

Ao mesmo tempo em que o isolamento é uma característica importante na visão do autor, ele observa que este “estar só” é um isolamento diferente, pois estamos sós e em grupo ao mesmo tempo – “isolado no seio de uma grande gelatina de alma comum, de uma participação coletiva que mais amplifica a sua participação individual” (XAVIER, 1983: 156). Morin confirma assim, a importância, no cinema, do coletivo. Característica observada por Marcondes Filho (no prelo), “de um lado, o fluxo de sinais catódicos (...); de outro, a própria circulação de energia entre os assistente, que, como diz Bataille, abrem-se ao contágio de uma onda que repercute” É o que Bataille caracteriza como comunicação, a “‘experiência interior’

como é o riso que envolve a todos numa onda comum e entrelaçada (...) As pessoas, nessas circunstâncias têm vontade de “se perder” (...) o êxtase é provocado pelo viver em comum a experiência veiculada”.

Morin nos falará dos movimentos da câmera, dos ângulos, dos primeiros planos, da música, enfim, uma série de elementos que realizam, que convidam a uma “envolvência afetiva”. (MORIN, 1983: 158) Das “maquinações da realização” que atraem e dão cor à emoção, assim como “as maquinações da intensidade afetiva” tendem a absorver o espectador no filme e o filme no espectador. “A aproximação, a interpenetração, o amalgamento do receptor na cena, no objeto, na comunicação” (MARCONDES FILHO, no prelo). O movimento (cinestesia) e a subjetividade, afetividade (coenestesia) operam para a união do filme e o espectador, “e participa com todo seu ímpeto, a sua maleabilidade, (...) na grande participação” (MORIN, 1983: 159). Integração entre o fluxo psíquico do espectador e o fluxo do filme. Fluxo de sinais, que nos fala também Marcondes Filho (no prelo), a circulação de energia entre os assistentes (como mencionado anteriormente), a capacidade do cinema em intervir nos processos mentais, em valores, opiniões, em tomadas de decisão. “Ele é a chance da própria comunicabilidade mediática” (MARCONDES FILHO, no prelo)

Foi ao desenvolver a magia latente da imagem que o cinematógrafo se encheu de participações, até vir a metamorfosear-se em cinema. “O cinema excita-a (a participação) e assim as projeções identificações se expandem e exaltam no antro-cosmomorfismo” (MORIN, 1983: 171). Eis o caráter mágico do cinema para Morin: a magia estrutura o novo universo afetivo do cinema, a afetividade determina o novo universo mágico.

São belas e extensas as passagens de Morin quando este fala da alma do cinema. O autor fala sobre o primeiro plano, que “vê muito mais que a alma na alma: vê o mundo na raiz da alma” (MORIN, 1983: 166). O rosto que o primeiro plano revela – rosto, espelho da alma, e a própria alma, espelho do mundo.

“Mundo impregnado de alma, alma impregnada de mundo: embora tendendo para o antro-cosmomorfismo, não o consegue literalmente a projeção-identificação, que se vai expandir em estado de alma (...). A alma nada mais nos é do que uma metáfora para designar as necessidades indeterminadas, os processos

psíquicos na sua materialidade nascente ou residualmente decadente. O homem não tem uma alma; tem alma...” (MORIN, 1983: 167).

Para a interrogação “terá o cinema uma alma?”, Morin responde categoricamente: “Mas é apenas isso que ele tem” (MORIN, 1983: 169).

4.5 Deleuze: as imagens, a filosofia, o acontecimento

Mais do que pensar o cinema, Gilles Deleuze pensou o cinema através da filosofia – e a filosofia através do cinema.

O olhar de Deleuze sobre este meio está totalmente interligado às idéias do filósofo em relação à vida, à arte, à linguagem, à comunicação, ao “Todo”.

Tendo dedicado sua obra em busca do “acontecimento” (MARCONDES FILHO, no prelo) veremos que seus estudos sobre este conceito refletem-se nas análises que fez do cinema, do que chama de imagem-movimento / imagem-tempo, divididas em dois temas: cinema clássico e cinema moderno, em suas obras, Cinema I e II. “A relação cinema-filosofia é a relação da imagem com o conceito (...) O cinema sempre quis construir uma imagem do pensamento, dos mecanismos do pensamento”(DELEUZE, 1992: 83).

Grosso modo, nos estudos de Deleuze sobre a imagem-movimento o cinema é concebido como um mundo unitário, construído com cortes racionais entre os planos, com montagem e imagens baseadas em esquemas sensório-motores, onde a ação e reação supõem relações orgânicas do conjunto com o todo. Já o cinema moderno, através do que chama imagem-tempo, se edifica sobre rupturas que supõem um novo intervalo entre os planos; as ações não estão relacionadas a um estímulo-resposta, mas à contemplação, à imobilização, que levam um acesso direto ao tempo (Bellour, 2005).

Vejamos (de maneira introdutória) como Deleuze trabalha, pensa o universo imagético e o que este pensamento nos diz em relação ao cinema como força comunicacional, e como espaço que possivelmente promove o acontecimento comunicacional.

Para Deleuze (1992: 57) as imagens não cessam de agir e de reagir entre si, de produzir e de consumir. Não há diferença alguma entre as imagens, as coisas e o movimento.

O cinema de ação expõe situações sensório-motoras. As ações encadeiam-se com percepções, as percepções se prolongam em ações (...) Agora suponham que um personagem se encontre numa situação, seja cotidiana ou extraordinária, que transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação. Forte demais, doloroso demais, belo demais. A ligação sensório-motora foi rompida. Ele não está numa situação sensório-motora, mas numa situação óptica e sonora pura (...) Creio que essa é a grande invenção do neo – realismo: já não se acredita tanto na possibilidade de agir sobre as situações, ou de reagir às situações, e no entanto, não se está de modo algum passivo, capta-se ou revela-se algo intolerável, insuportável, mesmo na vida mais cotidiana. É um cinema de Vidente. Não é apenas a ação, e, portanto, a narração que desmoronam, são as percepções e afecções que mudam de natureza (...) o espaço tendo perdido suas conexões motoras, torna-se um espaço desconectado ou esvaziado (DELEUZE, 1992: 68).

Deleuze afirmará que a imagem nunca está só, que o que conta é a “relação das imagens”. Focaremos, aqui, em suas observações sobre a imagem-tempo. Uma imagem atual entra em relação com uma imagem virtual (ou uma imagem mental, ou um espelho). Na linguagem expressa, o virtual é o não falado da declaração, o não pensado do pensamento; na arte, a variedade do ponto de vista, as múltiplas percepções que ela faz do real (MARCONDES FILHO, no prelo). “Vi a fábrica, pensei estar vendo condenados”. (DELEUZE, 1992: 69). Deleuze chama essa construção de imagem cristal, “sempre dupla, ou reduplicada, tal como se encontra em Renoir” (1992: 69). O movimento não cessou, mas a relação movimento-tempo se inverteu.

O tempo não resulta mais da composição das imagens-movimento (montagem), ao contrário é o movimento que decorre do tempo. A montagem não desaparece, mas muda de sentido, torna-se mostragem. (...) a imagem traz novas relações de seus elementos ópticos e sonoros: dir-se-ia que a vidência faz dela algo “legível”, mais ainda que visível (...) Enfim a imagem torna-se pensamento, capaz de apreender os mecanismos do pensamento, ao mesmo tempo em que a câmera assume diversas funções que equivalem verdadeiramente a funções proposicionadas. (DELEUZE, 1992: 70)

Uma relação, “mistura dos corpos” da atribuição de sentido, instância de ligação (ou Uno); passagem de uma dimensão à outra; “emaranhados de linhas, síntese disjuntiva, talvez a mesma síntese de onde, para Deleuze, “emergirá a comunicação” (MARCONDES FILHO, no prelo). A câmera, como um terceiro olho,

olho do espírito, conduzirá nosso olhar pelo tecido de relações (como em Hitchcock), ultrapassando as imagem ação em direção a algo mais profundo, “as relações mentais, à uma espécie de vidência” (DELEUZE, 1992: 70)

Já em relação ao cinema da imagem-movimento, Deleuze (1992: 73) afirmará que o todo da obra não é fechado, ao contrário, é o Aberto, é algo que está sempre aberto. O que está fechado são os conjuntos. Plano de imanência? O acontecimento que também surge deste “princípio móvel imanente”, o Uno-Todo? (MARCONDES FILHO, no prelo)

O que importa é a distinção entre conjuntos e o todo. Se se confunde os dois, o todo perde seu sentido, e se cai no paradoxo celebre do conjunto de todos os conjuntos. Um conjunto pode reunir elementos diversos, mas nem por isso ele é fechado (...) há sempre um fio, que une este conjunto a um conjunto mais vasto, ao infinito (...) Mas o todo é de uma outra natureza, é da ordem do tempo: ele atravessa todos os conjuntos, e é ele precisamente que o impede de realizarem até o fim sua própria tendência, isto é, de se fecharem completamente. Bérqson diz: o Tempo é o Aberto, é o que muda e não para de mudar de natureza a cada instante. É o todo, que não é um conjunto, mas a passagem perpétua de um conjunto a um outro, a transformação de um conjunto num outro. É muito difícil pensar essa relação tempo-todo-aberto. Mas é precisamente o cinema que torna isso mais fácil. (DELEUZE, 1992: 73-74)

Deleuze afirmará que há três níveis cinematográficos coexistentes: enquadramento, decupagem e movimento. O todo atravessa todos os conjuntos e os impedem de se fecharem; todos os conjuntos mergulham num todo de uma outra natureza, de uma quarta ou quinta dimensão, e que não cessa de variar através dos conjuntos que ele atravessa, por mais vastos que sejam. “Num caso, é uma extensão espacial e material; mas no outro caso, é a determinação espiritual, à maneira de Dreyer ou Bresson. Os dois aspectos não se excluem, mas se completam, se relançam, ora um é o privilegiado, ora o outro” (1992: 74). O impacto do todo presente (MARCONDES FILHO, no prelo)

O cinema não parou de jogar com estes níveis coexistentes, cada grande autor com sua maneira de os conceber e os praticar. Num grande filme, como em toda a obra de arte, há sempre algo aberto. E procurem em cada caso o que é, é o tempo, é o todo, tal como parecem no filme, de maneira muito diversa (DELEUZE, 1992: 74).

As imagens, aqui, não se encadeiam sem se interiorizarem num todo, que se interioriza ele mesmo em imagens encadeadas.

Já na imagem tempo o modelo do todo supõe que haja reações comensuráveis ou corte racionais entre as imagens ou, nas imagens, entre a imagem e o todo. O cinema do pós-guerra questionará então o modelo de uma totalidade aberta em movimento.

Se o cinema do pós guerra rompe com este modelo, é porque ele faz emergir todo tipo de cortes irracionais de relações incomensuráveis entre imagens. (...) Não há mais totalização, porque o tempo já não decorre do movimento para medi-lo, porém se mostra nele mesmo para suscitar falsos movimentos. (...) Por conseguinte, não penso que o cinema (do pós guerra) se confunda com o modelo de uma totalidade aberta. Ele (o cinema) teve esse modelo, mas terá tanto modelos quanto inventar (...) (DELEUZE, 1992: 81-82)

Para Deleuze (1992: 75) a narração no cinema decorre do movimento e do tempo, não o inverso. “O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar”. Ele critica o estruturalismo que vê a imagem cinematográfica como um enunciado “e se coloca entre parênteses seu caráter constitutivo – o movimento”. Ele afirmará ainda que ideia é o signo; no cinema as imagens são os signos. “Em contrapartida, a semiótica de inspiração linguística suprime tanto a noção de imagem como a de signo. Ela reduz a imagem a um enunciado” (1992: 83).

Veremos abaixo que André Parente¹² ao analisar a obra de Deleuze aponta uma outra possibilidade para a questão da narrativa. Utilizando-se de conceitos de Deleuze contraria o próprio filósofo quando este afirma (como vimos acima) que a narrativa decorre das imagens. Parente afirmará que o inverso é possível, que a narrativa pode partir em direção a um ponto de onde tira seu encanto, e esta abrigará espaço para o “exprimível” ou acontecimento, em seu enunciável.

4.5.1 Parente, a narrativa e a possibilidade do acontecimento no enunciável

Parente (2005) inicia seu texto afirmando que na história do cinema as teorias estão condicionadas de uma maneira ou de outra pelo conceito de narrativa

¹² “Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica”

cinematográfica. A narrativa funciona como um dispositivo que permite que o cinema represente a realidade. A semiologia do cinema afirmará que o cinema se definirá pela sua narrativa; já os teóricos do cinema do pós guerra afirmaram que ele se define em oposição à narrativa como sistema de representação. Deleuze tenta escapar dessa oposição afirmando que a imagem é que condiciona a narrativa – e não o contrário.

Em nosso entender, a oposição não está entre imagem e narrativa, mas entre duas concepções da imagem e da narrativa que se diferenciam radicalmente. Em uma delas, tanto a imagem como a narrativa são sistemas de representação. Para uma outra corrente, a imagem e/ou a narrativa são acontecimentos. A crítica que fazemos a Deleuze consiste em mostrar, com a ajuda de seus próprios conceitos, que a narrativa também é acontecimento e não apenas representação (PARENTE, 2005: 253).

Parente afirmará que no geral a concepção da narrativa é ditada pelas teorias estruturalistas que a reduzem a um objeto da língua independente dos processos narrativos não linguísticos. O enunciado, que representa um estado de coisas é privilegiado em uma de suas dimensões.

Há três formas tradicionais de narrativa, sendo que cada uma possui uma maneira de fazer falar a narrativa e a linguagem: “ ‘fala-se’ e ‘conta-se’, ‘eu falo’ e ‘eu conto’, ‘o mundo fala’, mas ‘ele só pode falar se for contado’”. “Em todos os casos, a narrativa é a representação de um estado de coisas designado, manifesto ou significado (PARENTE, 2005: 256).

Parente (2005: 257) defende a definição da narrativa como enunciado, desde que ela não seja reduzida as dimensões de significação, designação e manifestação exposta anteriormente. Ele diz ser preciso introduzir uma quarta dimensão que remete a um estado de coisas. “Essa quarta dimensão é o sentido (estoicos e Bérqson), a expressão (Husserl), o exprimível e enunciado (Deleuze). A narrativa é, antes de tudo, um enunciável, e o enunciável ou o sentido não se reduz ao estado de coisas nem ao enunciável de fato”:

(...) inseparavelmente, o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição. Mas ele não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. Ele é exatamente a fronteira entre as proposições e as coisas. É este aliquid, ao mesmo tempo extra ser e insistência, este mínimo de ser que convêm as insistências (DELEUZE, 1974, apud PARENTE, 2005: 258).

Lembremos que Marcondes Filho (no prelo) afirma que, em Deleuze, a linguagem remete a um Acontecimento, algo extralinguístico, que lhe permite a compreensão do sentido. É no “durante” que se localiza o sentido. “Da mesma forma é a comunicação para Deleuze, um emaranhado de linhas, síntese disjuntiva que provoca a emergência da comunicação”.

É interessante notar como Parente reconhece a possibilidade do acontecimento na narrativa (já que para a NTC o acontecimento não tem sentido, ele é o sentido), e como a definição de acontecimento dialoga em alguns aspectos com o conceito de acontecimento comunicacional da NTC.

Ele afirmará que em “Encontro com o imaginário” Maurice Blanchot ¹³ entende que “a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação deste acontecimento, o lugar onde é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e por cuja atração a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se” (BLANCHOT, 1984, apud PARENTE, 1995: 258)

“Este acontecimento, de que nos fala Blanchot, não seria análogo ao acontecimento segundo os estoicos? Ora, Blanchot nos mostra que o acontecimento não se confunde com sua realização espaço-temporal” (PARENTE, 2005: 258):

[...] sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente em um começo tão abrupto que nos tira o fôlego e, todavia, desdobrando-se como o eterno recomeço – ‘Ah, diz Goethe, em tempos outrora vividos, foste minha irmã ou minha esposa’ – tal é o acontecimento de que a narrativa é a aproximação (BLANCHOT, 1984, apud PARENTE, 2005, p. 258).

O plano da “superfície metafísica”, marcada pelo Acontecimento puro, que sobrevoa pela verdade eterna seu caráter neutro. Aquém dos fatos, algo “anterior”. (MARCONDES FILHO, no prelo). Tempo no infinito, como diz Deleuze.

Parente (2005: 258) afirmará ainda que o acontecimento, o sentido, tanto para os estoicos como para Blanchot, pertence ao passado e ao futuro, mas também ao presente, ao enunciado “como puro expresso que nos acena”. Dentro desta perspectiva, a narrativa é, pelo menos em direito, acontecimento real. “Entretanto, somente a narrativa e seu movimento imprevisível e problemático podem fornecer o espaço onde o acontecimento se torna real, atraente, insistente”. (PARENTE, 2005: 259). Ele afirmará que segundo Blanchot

¹³ Escritor e teórico da literatura francesa, notório pensador do pós-estruturalismo.

A narrativa é um movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que aparece não ter, antecipadamente e fora deste movimento, qualquer espécie de realidade, e tão imperioso, no entanto, que é somente dele que a narrativa tira seu encanto, de tal modo que ela não pode sequer ‘começar’ antes de o ter atingido (BLANCHOT, 1984, apud PARENTE, 2005: 259).

Esse ponto pode ser denominado de sentido ou enunciado. Estimamos que a fórmula de Bérghson também nos parece válida para a narrativa: só se pode “começar” um discurso ou uma narrativa se ‘se instala de saída no sentido (PARENTE, 2005: 259).

Para Parente a narrativa não é um enunciado de fato que representa um estado de coisas, mas um enunciável; antes de tudo um movimento de pensamento que precede, ao menos em direito, os enunciados de fato; é a condição de direito que explica como o acontecimento constitui a narrativa e a narrativa, a realidade.

O autor afirmará que a narrativa não é resultado de um ato de enunciação, ela não conta a história das coisas e dos personagens, ela conta as coisas e os personagens. Chegamos a um ponto das observações de Parente que podemos identificar na narrativa seu momento “ápice” ou o momento onde seu poder comunicacional se intensifica:

Para que a narrativa seja comunicada, é preciso que o destinatário leia ou escute os enunciados e veja as imagens de tal modo que ela possa se instalar no sentido (= o movimento do pensamento), pelo qual, e no qual, o mundo “representado” assim como os enunciados e as imagens materializadas foram criados. Em outras palavras, é precisamente porque o destinatário pode aceder, por meio dos enunciados das imagens, ao acontecimento, ao movimento de pensamento da consciência do doador, que este último pode lhe comunicar algo que imaginou e viveu. Nesse sentido, contrariamente ao que as análises dos teóricos estruturalistas dão a entender, nem toda a frase de narrativa supõe um narrador. A situação comunicacional explícita (=narrativa com narrador) é produzida da mesma forma que os personagens e as ações. O que, e não aquele que, cria a realidade fictícia (assim como a situação comunicacional no qual ela pode eventualmente se manifestar, no espírito do leitor) são, lembremos mais uma vez os enunciados materializados pelas imagens.(...) pensamos, é claro, que a narrativa supõe um ato narrante, mas esse ato não se reduz jamais ao ato de enunciação (PARENTE, 2005: 260)

Parente (2005: 261) nos falará em narrativa verídica “uma função que cria processos anteriores, pelo menos em direito, aos componentes que a constituem:

imagens, enunciados, personagens e narradores – por meio do qual o que é contado torna-se um”. Já o que ele chama de narrativa não-verídica “exprime um porvir múltiplo do mundo, que afeta tudo o que se torna nele, mesmo aquele que a conta e aquele que a escuta ou vê”.

Se na narrativa verídica sabemos quem somos e o que contamos, na não verídica não estamos tão certos “de quem se é e o mundo desmorona”, “o Deus é morto”, um “eu fundido em um mundo múltiplo”. Parente (2005, p.264) afirma que “daí a importância que os teóricos modernos dão a indeterminação da ação; às ações que sem lógicas casuais se encadeiam.”

Em relação à temporalidade destes dois tipos definidos de narrativa, o autor afirmará que na narrativa verídica – aquilo criado é, como tendo sido, em um certo momento, presente. A inverídica, “destrói” o presente: vejamos a citação de Blanchot:

É verdade, Ulisses navegava realmente, e, um dia, em um certo momento, ele encontrou o canto enigmático. Ele pode, portanto, dizer: agora, isto acontece agora. Mas o que é que aconteceu agora? A presença de um canto ainda por vir. E o que tocou ele no presente? Não o acontecimento do encontro tornado presente, mas a abertura deste movimento infinito que é o próprio encontro, o qual fica sempre longe do lugar e do momento em que se afirma, pois é precisamente este afastamento, esta distância imaginária em que a ausência se realiza e somente ao termo da qual o acontecimento começa a ocorrer (...) Sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente em um começo, tão abrupto que lhe tira o fôlego, e todavia, desdobrando-se como o eterno recomeço (...) tal é o acontecimento do qual a narrativa é a aproximação. Este acontecimento transtorna as relações do tempo, entretanto, afirma o tempo (...) (BLANCHOT, 1974, apud PARENTE, 2005: 265)

Segundo Parente (2005: 265), para Blanchot, o acontecimento da narrativa não verídica é o próprio encontro, na verídica o reconhecimento, que consiste em percorrer os acontecimentos do exterior. O encontro remonta ao acontecimento do interior, “a abertura deste movimento infinito que é o próprio encontro (= reconhecimento do acontecimento) tornado presente”. A narrativa verídica, seja ela verdadeira ou fictícia, supõe sempre um acontecimento “tomado no curso empírico do tempo. Todos os modelos verídicos da narrativa colocam o acontecimento como pré-existente à narrativa, por isso fala-se em termos de representação e não de presentificação (...) A narrativa não-verídica é um verdadeiro acontecimento, o que

Blanchot denomina, de forma belíssima, um acontecimento imagético” (p.265). Essa passagem de Blanchot nos remete a força imagética que pode evocar o acontecimento:

Um evento em imagem não é ter desse evento uma imagem, tampouco atribuir-lhe a gratuidade do imaginário. O evento, neste caso, tem verdadeiramente lugar e, no entanto, terá lugar verdadeiramente? O que acontece apodera-se de nós, como nos empolgaria a imagem, ou seja, nos despoja, dele e de nós, mantém-nos de fora, faz desse exterior uma presença em que o “Eu” não “se” reconhece. (BLANCHOT, 87, apud PARENTE, 2005: 267)

Na narrativa não-verídica os acontecimentos não pertencem a nenhum presente (como na verídica) justamente porque ainda não terminaram, afirmará Parente. Os acontecimentos terminam atribuindo-lhes um sentido. “É precisamente a síntese que tem por objeto os acontecimentos e o diverso da realidade que lhes confere um sentido e, ao fazê-lo, transforma o presente aberto e os acontecimentos incertos, insignificantes, em passado épico” (PARENTE, 2005: 267).

Apesar de concordar com Deleuze quando este afirma que as imagens cinematográficas não decorrem de códigos e de regras lingüísticas, Parente irá afirmar que os processos que envolvem as imagens e narração podem ser simultaneamente narrativos, ainda que não linguístico. Para ele tanto a narrativa cinematográfica como as imagens e os enunciados que a compõem são decorrência de processos narrativos/imagéticos. Para Parente (2005: 269) estes processos narrativos/imagéticos são as condições que explicam por que as imagens-movimento compõem a narrativa verídica “que exprime um devir único do mundo”, e por que as imagens-tempo compõem a narrativa não verídica “a qual exprime um devir múltiplo do mundo”.

Para Parente os processos imagéticos são operações narrativas que condicionam, ao mesmo tempo, a narrativa cinematográfica.

O desenvolvimento do esquema sensório motor presente na imagem-movimento Deleuze chama de narrativa verídica. Neste caso o encadeamento das imagens-ações entre o homem e a situação é a própria narrativa; o processo de especificações das imagens começa a existir quando há uma história.

A imagem-movimento encadeia-se e integra-se a um todo (objeto, atos e formas da realidade). Os objetos, acontecimentos, actantes se integram para

expressar um todo. “Nesse sentido fazer do acontecimento uma intriga equivale a explicar-lo, atribuir-lhe uma significação”.(...) “No cinema clássico cada autor “concebe diferentemente as imagens que, por sua vez, exprimem as relações do homem com o mundo” (PARENTE, 2005: 271-272).

No cinema não narrativo (ou acinema como chamou Kubelca e Lyotard), fundado na imagem-tempo, a imagem-movimento existe em estado puro, “espaço de percepção-gasosa” (PARENTE, 2005: 273-274), onde o processo de configuração ou síntese não é privilegiado, e sim o processo de expressividade, ressaltando que estes processos não se opõem necessariamente. Parente considera que o único cinema que merece o termo não narrativo é aquele que se propõe a atingir o universo ou a realidade em si.

Na narrativa não verídica no cinema os processos narrativos serão de uma outra natureza, processos de temporalização; se na narrativa verídica, composta de imagem movimento tudo remete a um, na não verídica a imagem-tempo nos condiciona a uma multiplicidade irreduzível.

Ao finalizarmos este capítulo observamos que o cinema é um veículo singular, com características próprias, que desde o início demonstrou sua força comunicacional. Alguns teóricos viram nele mais do que simplesmente um meio de comunicação. Observaram que sua relação com o espectador é única, e que através dela uma multitude de fatos e fenômenos ocorrem projeções, aspirações, sonhos, transformações.

Cada teórico possui um olhar específico sobre o cinema. Para alguns o poder da imagem, é antes de tudo sua essência, de onde toda o restante parte; para outros o modo como percebemos o filme, a mágica que ele evoca em sua relação com o espectador é o cerne de suas reflexões. Vimos também que a força da narrativa, o acontecimento em seu “enunciável” também é objeto de análise e questionamentos.

Cada aspecto singular do veículo evidenciado, cada reflexão teórica levantada aqui, nos trouxe algumas pistas sobre os questionamentos iniciais; ajudou-nos a dar um passo a mais na compreensão do cinema em sua singularidade, em sua relação com o espectador e nos aspectos que fazem dele um possível promotor do acontecimento comunicacional.

CONCLUSÃO

O cinema nasce com a modernidade e desde o início sua relação com o público é singular. Suas projeções iniciais causam impacto, fascinam os espectadores com o poder ilusório de seu dispositivo. Com o passar dos anos este veículo “amadurece”, chegando ao que é hoje, um dos mais importantes meios de comunicação massivos criados pela humanidade.

Mais do que um meio de transmissão de mensagem e informação, o cinema, através de sua matéria prima essencial, o filme, é um veículo que está diretamente associado ao nosso imaginário. Este é um ponto fundamental, que dará a ele características únicas em relação aos outros meios.

Participamos de uma sessão cinematográfica, e por vezes somos acometidos por algo que não conseguimos explicar racionalmente. Mudam as nossas opiniões, nossas certezas são revolvidas. Muitas vezes essa impressão nos surgirá mais tarde, lembranças de um diálogo, de uma frase, de um personagem que nos marcam. Descobrimos algo, muitas vezes em relação a nós mesmos, que não sabíamos. Descobrimos algo em relação ao mundo, que faz nossa atitude em relação a ele mudar. Situações, por vezes, muito sutis.

Grosso modo, é desse tipo de comunicação que o cinema pode promover que tratamos neste trabalho; a forma de entender a comunicação proposta pela Nova Teoria, que está além da mera emissão e recepção de sinais. O acontecimento comunicacional pode ocorrer em diversas situações, através da comunicação pessoal ou mediada tecnologicamente. No entanto, como já afirmamos, ele não ocorre tão frequentemente. A comunicação, em sua forma mais densa, é um fenômeno de certa forma “raro”, difícil de ocorrer. No geral seguimos nossa vida de maneira quase mecânica. Somos de certa maneira fechados, nossas estruturas psíquicas tendem a nos conduzir ao familiar, ao que reforça nossas posições. Para que a comunicação aconteça, dentre outros fatores, necessitamos da abertura de espírito; da insistência que quebra nossas barreiras; necessitamos do outro, mesmo que o outro não seja necessariamente uma pessoa. Mesmo que este outro seja, por exemplo, uma obra - uma obra cinematográfica.

Elegemos, então, o cinema, para analisar a comunicação sob esta perspectiva.

Os ensinamentos abordados neste trabalho nos mostraram que são diversos os fatores que conferem a ele a possibilidade de promover a comunicação em sua forma mais densa, o chamado Acontecimento. O ritual, a sala de projeção, o estar junto com os demais. A imagem que chega a nós, na sala escura, na tela imensa. O som que nos invade. A câmera que conduz nosso olhar. Nosso “estar passivo”. A narrativa. Uma série de fatores que entram em sintonia. Um clima. O Acontecimento.

“Agente poderoso na renovação da humanidade”. Benjamim, na fase inicial do cinema já nos falava de seu potencial revolucionário e transformador, ainda que suas análises fossem voltadas ao político. No entanto ele já percebia, como outros teóricos da época, a força do dispositivo num mundo onde a técnica já imperava.

Uma forma altamente complexa, como nos fala Merleau-Ponty; a combinação de múltiplos aspectos, de múltiplos elementos que dará a força expressiva ao filme.

Nosso olhar é conduzido por Bazin a observarmos o sagrado que existe em cada imagem, a descobriremos a presença das coisas do mundo nela. Esse olhar que exercerá nossa co-participação na obra, de onde surgirá o sentido. A fé do espectador no ilusionismo, sua “disposição emocional” retroagindo em nossa credibilidade. Mergulhamos neste universo que nos afeta de maneira profunda.

O mundo se desmistifica, o mágico é recalcado, mas ressurge por outros vieses. Em Morin veremos que ele surge em certos estágios de nossas “participações afetivas”. O filme, o cinema evoca essas participações, nos remete a este estado mágico, somos embalados, por todo o conjunto que envolve o momento da projeção.

Deleuze nos fala das imagens também, como elas se encadeiam, se relacionam, formando o todo, a síntese que nos impacta. Assim como Parente nos traz o acontecimento no enunciável.

As reflexões, tanto as cinematográficas, como às referentes à Nova Teoria são complexas. No decorrer destas páginas procuramos evidenciar os aspectos desta forma de compreender a comunicação e do cinema que dialogam, que nos trazem alguns sinais, que nos acenam para um espaço onde cinema e comunicação possam ser pensados, sob, talvez, um novo ângulo.

Ainda que não tenhamos respostas definitivas – e nem pretendemos o definitivo, já que a comunicação é um fenômeno que não deve ser encarado de maneira cristalizada; ainda assim esperamos que este trabalho tenha proporcionado um espaço de reflexão sobre estes dois temas convergentes. Que nos sirva como base para que possamos continuar em nossas pesquisas futuras do fenômeno comunicacional através deste meio singular: o cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Editora Papirus, 2002.
- BALÁZ, Bela. Nós estamos no filme. Em XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- BAZIN, André. *O cinema – Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. Em RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema Vol I*. São Paulo: Editora Senac – SP, 2005.
- BONASSA, Elvis César. Não Chore, é apenas um filme. Artigo. *Revista Imagens*, nº 5. Editora Unicamp, 1995.
- COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990/Gilles Deleuze*; tradução de Peter Pál Pelbart – Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUNNING, Tom. O cinema das origens e o espectador (in) crédulo. Texto publicado em *Art & Text* 34, 1989.
- LYRA, Bernadette. *Cinema e audiovisual: cinco anotações*. Trabalho apresentado no XXV Congresso Anual em Ciências da Comunicação, Salvador, BA, Setembro de 2002.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *O Princípio da Razão Durante - Por uma teoria do acontecimento em Comunicação*. São Paulo: Paulus, (no prelo).
- _____. *Teoria da Comunicação – Material didático para os alunos da graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP – 2008 (Circulação Restrita)*
- _____. *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?* São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. *O Espelho e a máscara: o enigma da comunicação no caminho do meio*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora Unijuí, 2002.
- _____. *Televisão a vida pelo vídeo, Coleção Polêmica*. São Paulo: Moderna, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. Em XAVIER, Ismail (Org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

MORIN, Edgard, A alma do cinema. Em XAVIER, Ismail (Org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

MULVEY, Laura. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946). In RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) Teoria Contemporânea do Cinema Vol I. São Paulo: Editora Senac – SP, 2005.

PAM COOK & MIEKE BERNINK. The Cinema Book (2ª ed.). Londres: British Film Institute. Londres, 1985.

PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) Teoria Contemporânea do Cinema Vol I. São Paulo: Editora Senac, 2002.

PETERS, Michael. Estruturalismo e pós-estruturalismo- cap. 3. Pós Estruturalismo e a Filosofia da Diferença. Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br>

PROKOP, Dieter. Sociologia, Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material. In: XAVIER, Ismail (Org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SINGER, Bem. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. Em CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (Org) O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SMITH, Murray. Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) Teoria Contemporânea do Cinema Vol I. São Paulo: Editora Senac – SP, 2005.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papyrus, 2003

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico (3ª ed.). Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2005.

_____. A experiência do cinema: antologia. Ismail Xavier (Org). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.