



O que é uma filosofia-cinema?¹

What is a cinema-philosophy?

Mauro Carbone

Doutor em Filosofia pela Faculté des Sciences Philosophiques de l'Université Catholique de Louvain, professor na Université Jean Moulin Lyon 3, Lyon - França, e-mail: carbone.mauro@gmail.com

Resumo

Em uma nota originalmente publicada em 1974 somente em italiano, Gilles Deleuze cunhou a expressão *filosofia-cinema*, aparentemente significando um novo estilo de fazer filosofia, a ser desenvolvido sob a luz das novidades do cinema. A fim de melhor entender o que uma “filosofia-cinema” poderia ser, antes de tudo devemos imaginar o que seria uma “filosofia antiquada”. Proponho caracterizá-la como uma “filosofia-pintura” baseada na noção de “representação”. Por sua vez, essa noção sugere uma concepção peculiar de visão baseada no modelo ótico de “janela”, introduzido na pintura por Leon Battista Alberti e usado também na filosofia moderna. Esse modelo ainda funciona em nossa época? Apesar de numerosas referências recentes ao modelo janela, em minha opinião o modelo na ativa atualmente é aquele da “tela”. É claro que nossas relações

¹ Texto traduzido do italiano por Bortolo Valle, professor titular do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), por ocasião da conferência proferida pelo professor Mauro Carbone durante o X Congresso Nacional de Filosofia Contemporânea, realizado entre os dias 29 e 31 de agosto de 2012.

diante das telas das mídias eletrônicas de hoje são diferentes daquele relacionamento que mantemos com a tela cinematográfica. Todavia, acho que esta última é a predecessora mais próxima dos modelos anteriores. De modo a entender os componentes da continuidade e da descontinuidade entre esses dois tipos de relacionamento, engajei-me numa investigação dos dois caminhos respectivos para mostrar o sonho de viver em uma tela. De fato, acho que esta investigação pode nos fornecer elementos importantes que permitam o desenvolvimento de uma “cinema-filosofia” na escala de hoje.

Palavras-chave: Pintura. Janela. Telas. Desejo. Filosofia-cinema.

Abstract

In a note originally published in 1974 in Italian only, Gilles Deleuze coins the expression cinema-philosophy, apparently meaning a new style of doing philosophy to be developed in the light of cinema's novelties. In order to better understand what a “cinema-philosophy” might be, first of all we shall wonder what the “old-fashioned philosophy” has been. I propose to characterize it as a “painting-philosophy” based on the notion of “representation”. In turn, this notion suggests a peculiar conception of seeing based on the “window” optical model introduced in painting by Leon Battista Alberti and taken on by modern philosophy as well. Is this model still at work in our epoch? Despite numerous recent references to the window model, in my opinion the model at work nowadays is rather that of the screen. Of course, our relations towards today's electronic media screens are different from the relationship we maintain with the cinematic screen. Nevertheless, I think that the latter is the closest predecessor of the formers. In order to understand the components of continuity and the ones of discontinuity between these two kinds of relationship, I engaged an investigation on their respective ways to show the dream of living in a screen. Actually, I think that this investigation can provide us with important elements allowing developing a “cinema-philosophy” on today's scale.

Keywords: *Painting. Window. Screens. Desire. Cinema-philosophy.*

“Juntos, queremos ser o Humpty Dumpty da filosofia ou o seu Stan e Oliver². Uma filosofia-cinema” (DELEUZE, 1975, p. 294). Assim,

² Famosa dupla de *O Gordo & o Magro* [N. T.].

falando de si mesmo e de Guattari, Deleuze escrevia na “Nota do autor para uma edição italiana”, de *Lógica do sentido*, publicado em 1974. Esse desejo de fundamentar a filosofia à luz do cinema parece referir a um análogo presságio que Deleuze havia exprimido, em 1968, enquanto acabava o prefácio de *Diferença e repetição*:

Está vindo o tempo em que não será mais possível escrever um livro de filosofia, como há muito: “Caro e velho estilo...” A procura de novos meios expressivos inaugurou-se na filosofia com Nietzsche e hoje deve ser continuada em relação ao renovamento de outras artes, como o teatro e o cinema (DELEUZE, 1997, p. 4).

No cinema, em resumo, Deleuze achava projetados os interrogativos da filosofia não somente sobre o real, o imaginário e o simbólico, mas – inevitavelmente – também sobre si mesmo: sobre o próprio estilo de expressão e, também, já que é um todo com esse, sobre o estilo do próprio pensamento.

O que é, então, uma “filosofia-cinema”? Para compreendê-la, pergunta-se, antes de tudo, qual é a filosofia que até aqui, “como há muito tempo”, se fez. Se o argumento em consideração é aquele que os livros de escola chamam de “moderno”, para distingui-lo de “contemporâneo”, podemos defini-lo, em analogia à fórmula cunhada por Deleuze, o tempo da “filosofia-pintura”, unidas em um mesmo nexo essencial fornecido pela categoria, básica para ambas, de “representação”. Nos dois casos, essa categoria é a base de uma descrição da nossa relação com o mundo, sendo que esse último se acharia **colocado à nossa frente**, como sugere o étimo do vocábulo alemão *Vorstellung*, que pode ser traduzido como *representação*.

Por sua vez, tal descrição refere-se a um **determinado modo de ver o mundo** que se tornou – e até hoje é considerado – dominante: aquele formulado no *De pictura*, de 1435, por Leon Battista Alberti, o qual, no ano sucessivo, na redação em vulgar do citado tratado, assim traduziria essa formulação: “Aonde devo pintar desenho um quadrilátero de retas, grande quanto eu o queira, o qual considero ser *uma janela aberta para onde eu vejo* aquilo que nesse será pintado” (ALBERTI, 1980, § 19).

Como vimos, Alberti explica nesse trecho uma precisa técnica pictórica: aquela que conhecemos, entre outros, com o nome de *perspectiva renascentista*, a técnica que converge, em um único ponto de fuga, todas as linhas que resultam perpendiculares ao plano da pintura. Por séculos – por convenção, até o fim do século XIX – essa técnica seria aplicada como lei fundamental da pintura ocidental. A esse propósito, é significativo que, noventa anos depois o *De pictura*, o pintor e gráfico alemão Albrecht Dürer tenha querido contribuir na difusão do conhecimento da técnica teorizada por Alberti, publicando, por sua vez, uma obra conhecida pelo título *O ensinamento da medição* (*Underweysung der Messung, mit dem Zirkel und Richtscheyt: in Linien Ebnen vo gantzen Corporen*), na qual incluiu algumas gravuras que mostram como o pintor poderia desenhar em perspectiva servindo-se de uma janela particular, coadjuvada por um dispositivo que mantenha fixo o olhar. Essa é a gravura a que me refiro, que perfeitamente destaca o princípio da separação e da contraposição entre a hirta postura do artista e o corpo contorcido pelo desejo da modelo (Figura 1).



Figura 1 - Fenêtre de Durer

Fonte: DAMISCH, 1993.

A sorte da criação de Alberti foi tanta que não caracterizou somente uma maneira de conceber o quadro, mas, como dizia anteriormente, mais universalmente uma certa maneira de conceber o nosso

modo de ver o mundo, para a qual tal criação oferece um modelo exato: a janela, de fato. Nós vemos o mundo através desta. Desde Alberti, a janela tornou-se o “dispositivo” – outros diriam, talvez, o “aparelho”³ – tomado como modelo pelo nosso modo de ver o mundo a partir dessa época, que chamamos de *moderna* (WAJCMAN, 2004; CHARBONNIER, 2007, p. 73).

Como destacou Marc Richir (1971), na segunda das *Meditações metafísicas* (1641), Descartes propende mais em descrever-se no ato de tirar o olhar da janela, mas o faz somente porque – como explica ele mesmo – “através da faculdade de julgar, que tem como morada a minha mente, compreendo aquilo que antes acreditava ver com os olhos” (DESCARTES, 1986, p. 222), olhando de fato para a janela. Não será, segundo Richir, muito diferente o comportamento de Husserl: “Para ele o mundo é um *quadro* que se esquadra na tela da janela” (RICHIR, 1971, p. 32).

Na época que chamamos de *moderna*, por fim, até a filosofia se une à pintura e assume como modelo da nossa maneira de ver o mundo justamente aquele “dispositivo”.

Quanto a esse último significado, é importante lembrar, com Gilles Deleuze, que já Foucault caracterizou o conceito como tal por entreter um nexó intrínseco não somente com a enunciação, mas também com a visibilidade. Em particular, o seguinte trecho deleuziano é rico de ressonâncias com aquilo de que estamos falando:

Os dispositivos são de fato [...] máquinas para fazer ver e falar. A visibilidade não se refere a uma luz universal que ilumina objetos pré-existentes, mas é feita de linhas de luz que formam figuras variáveis, inseparáveis desse ou daquele dispositivo. Cada dispositivo tem o seu sistema de luz, a maneira em que essa cai, se descompõe e se espalha, distribuindo o visível e o invisível, fazendo nascer ou esmaecer o objeto que não existe sem ela. [...] Se existe uma história dos dispositivos, é aquela do sistema de luzes, mas também dos sistemas de enunciado (DELEUZE, 2007, p. 13-14).

³ “The notion of apparatus comes from cinema studies: it comprises not only the technical system, but also the elements of the viewing situation, including the relationship between the screen and the viewer, which is both physical and imaginary” (HUHTAMO, 2001). O autor refere-se a *The cinematic apparatus*, editado por Teresa de Lauretis e Stephen Heath em 1980.

Por aquilo que interessa os “dispositivos” que especificamente orientam a nossa percepção, a tese da sua historicidade, aliás, é claramente reformulada por Walter Benjamin no seu *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em que ele o chama de *mídia* e destaca que “O modo em que se organiza a percepção humana – o *medium* onde essa se faz – não é condicionado somente no sentido natural, mas também histórico” (BENJAMIN, 2012, p. 21).

Essa ideia serve para Benjamin sustentar aquela afirmada na frase imediatamente anterior, que declara a historicidade do nosso modo de perceber o mundo: “Durante longos períodos históricos, juntamente com as formas totais de existência das coletividades humanas, modificam-se também os modos e os gêneros da sua percepção” (BENJAMIN, 2012, p. 21).

Não tão bem destacado é que, pouco adiante, à historicidade da nossa percepção e àquela dos dispositivos que a orientam, Benjamin conecta uma terceira, utilizando uma expressão que se refere à área semântica do desejo: “‘Ir mais perto’ às coisas é para as massas atuais um desejo [*Anliegen*] vivo, quanto a tendência à superação de uma singularidade de qualquer dado através do recebimento da sua reprodução” (BENJAMIN, 2012, p. 21).

Essa historicidade do desejo, eu dizia, não é tão bem destacada nem é o seunexo intrínseco com as outras duas. Parece-me, por esse motivo, importante destacá-la. Na França, de fato, a polêmica do pós-estruturalismo contra a fenomenologia terá, nos anos 70, um campo privilegiado justamente por confirmar o destaque do desejo sobre a percepção – quase como se um pudesse existir sem o outro. Para Benjamin a percepção não se modifica sem o desejo, e vice-versa.

A isso tudo queria anexar ainda uma ideia de Gilles Deleuze, que diz “nós vivemos de uma imagem do pensamento, e isto significa que, antes de pensar, já possuímos uma vaga ideia daquilo que isto significa, dos seus meios e finalidades” (DELEUZE, 2002, p. 304).

Para Deleuze, o ato de pensar é condicionado pela imagem dessa operação que nos é transmitida pela cultura em que vivemos. Mas isso não é válido também para o ato de ver? Ou seja, se para Deleuze nós temos uma imagem do pensamento que condiciona a nossa maneira de

pensar, não podemos acrescentar que nós temos também uma imagem da visão – **uma imagem de como vemos** – que condiciona a nossa maneira de ver? É essa uma das ideias que ressaltarão nesse discurso. Não somente que o ato de ver se está transformando no decorrer da história humana, junto do desejo de ver, mas também que imagens diferentes desse ato estabeleceram-se em épocas diferentes da história ocidental e, além disso, que cada época possuiu uma tendência a eleger um certo dispositivo ótico por modelo e de como, na sua opinião, vemos o mundo. Em outras palavras, cada época concebeu o modo em que os seres humanos veem o mundo segundo as características desse dispositivo ótico tomado como modelo: assim a modernidade fez, de fato, com a janela albertiana.

Mas aonde leva tomar a janela como modelo do nosso modo de ver o mundo? Leva-nos, antes de tudo, a dividir o espaço em duas partes, respectivamente deste e do outro lado dessa, ou seja – como disse antes –, colocadas uma **na frente** da outra, a janela mesmo atribui características **opostas** – garantindo, desde que aberta, como esclarecia Alberti, ou **contudo transparente** – àquele que ocupa deste lado o papel de **observador** e o que ocupa, do outro lado, o papel de **ser observado**. Pegar a janela como modelo do nosso modo de ver o mundo significa conceber a visão como um ato caracterizado da **separação** entre o espectador e o espetáculo, da **abertura** ou da **transparência** daquilo que os separa, da recíproca **frontalidade** e da **contraposição** das suas características. Este último aspecto, opondo observador e observado, implica que o observador será por definição não visto, sugerindo – em referimento a outra tradicional oposição de que falarei mais adiante – que o primeiro se ache na **sombra** e o segundo seja exposto à **luz**⁴.

É essa imagem que acompanha a visão que Deleuze chamaria de uma certa *imagem do pensamento*: a imagem do pensamento moderno, cujos traços fundamentais foram delineados entre 1400 e 1600 e da qual Cartesio é reconhecido como pai. Analogamente à visão que tem como modelo a janela, essa imagem do pensamento coloca, por sua vez, o

⁴ TEYSSOT, 2010. Com esse propósito, o artigo de Teyssot sintetiza os resultados de G. Wajcman, *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, e de A. Friedberg, *The virtual window: from Alberti to Microsoft*.

mundo descrevendo-o como espetáculo e definindo-o como *objeto*, pois se acharia “colocado na frente” de nós, como também a palavra *ob-jectum* (não diferentemente de *Vorstellung*) significa na sua etimologia; do outro lado, coloca-nos descrevendo-nos como espectadores, definindo-nos *sujeitos*, uma vez que, separados do espetáculo, podemos fazer uma “representação” e eventualmente “sustentar” – uma vez que “abaixo” colocados – o seu valor-verdade.

Da janela, assim entendida, pode-se dizer o que Giorgio Agamben – outro pensador contemporâneo que reformulou as ideias de Foucault sobre o dispositivo –, referindo-se a este último, escreveu: “Cada dispositivo implica [...] um processo de subjetivação” (AGAMBEN, 2006, p. 29).

Em palavras da fenomenologia, se a consciência é sempre “consciência-de-alguma-coisa”, essa sua intrínseca relação não pode envolver uma também intrínseca historicidade. Por fim, a consciência, concebida (fenomenologicamente) como consciência corporal, acha a sua específica forma histórica, antes de tudo, na relação com as mídias perceptivas e expressivas que naquela época asseguraram as relações com o mundo e com os outros.

No caso específico, confirma também Gérard Wajcman: “*Dessinant les territoires respectifs du monde et du moi, l’invention de la fenêtre a peut-être en cela partie liée avec l’invention de la subjectivité*” (WAJCMAN, 2004, p. 14).

Esse exemplo indica que a íntima compenetração entre uma imagem da visão, uma imagem do pensamento e certo “processo de individuação que se exercita sobre grupos ou pessoas” (DELEUZE, 2007, p. 17), usando uma expressão de Deleuze preferida àquela de Agamben – “processo de subjetivação” – pois evita dar-nos uma caracterização supra-histórica da noção de sujeito, que prefiro, junto a Wajcman, entender como historicamente produzida.

O exemplo aqui considerado mostra que o mundo em que acreditamos ver condiciona aquele que acreditamos pensar bem como de nele estar, e vice-versa.

Ao fundo de todas essas considerações, não pode sobressair a seguinte questão: qual é o dispositivo ótico de referimento da nossa época? Mesmo que a imagem da visão ainda hoje dominante seja aquela da janela, mesmo que o cinema seja frequentemente pensado

segundo aquela imagem⁵ e a esta faz referimento até mesmo o nome do sistema operativo para os computadores mais utilizados no mundo, a minha hipótese é que o nosso dispositivo ótico de referência tornara-se a tela. Penso que, mais ou menos conscientemente, a tela encarne hoje nossa imagem da visão. Por isso acredito que compreender nossa atual experiência da tela possa-nos ajudar na compreensão de como geramos a nossa atual experiência do ver. Acredito também que a nossa atual experiência da tela seja filha daquela que nos ensinou o cinema, apesar das muitas diferenças que separam uma da outra.

Apesar das diferenças, é preciso lembrar, antes de tudo, que foi justamente o cinema que nos ensinou considerar a tela como uma superfície cuja **opacidade, em vez de esconder, nos permite ver**, colocando assim as bases para explicar essa ambiguidade – esconder por um lado e revelar por outro – que se foi escrevendo lentamente no significado das palavras *screen*, *écran*, *schermo*⁶. Essa deriva do verbo longobardo *skirmjan*, que significa “proteger”. Por isso Erkki Huhtamo, no seu *Elements of screenology*, observa que o *Oxford english dictionary*, com base nas primeiras ocorrências por esse registradas, explica como “the screen was above all seen as a surface that protects a person by creating a barrier against something uncomfortable or threatening” (HUHTAMO, 2001). Assim, desde o século XIV até o início do XIX, quando esse dicionário registra – datando-a 1810 – a primeira ocorrência desse termo como referência a uma “fantasmagoria”, ou seja, a projeção de imagens em movimento, produzidas por uma lanterna-mágica, justamente em uma tela branca. Huhtamo destaca que essa ocorrência “represents a clear departure from the

⁵ A este propósito é inevitável o referimento a *Rear window* (1954), de Alfred Hitchcock, o qual explicou que este seu filme “se baseia, pela maior parte, sobre o personagem de James Stewart, numa certa posição, num certo quarto, olha para fora, para o pátio. Assim, aquilo que ele vê é um processo mental emergido na sua mente a partir da simples visão. Segundo minha opinião, isso representa a mais dura forma de cinema, aquilo que se chama montagem: porções de filme colocados juntos para desenhar uma ideia” (HITCHCOCK, 1968). No trecho citado, Hitchcock parece sugerir, por fim, a tese segundo a qual o dispositivo ótico da janela seria subjacente à técnica requintada da montagem cinematográfica, e, a esse propósito, ele lembra a célebre sequência do efeito Kulesov.

⁶ *Tela*, respectivamente em inglês, francês e italiano [N. T.].

domestic sphere and entry into the world of public entertainment” (HUHTAMO, 2001). Aquilo que Huhtamo não explica é que essa ocorrência relata a inscrição, no significado da palavra *tela*, da ambiguidade de que antes falava: esconder por um lado, revelar pelo outro. Literalmente. A tela, por um lado – um lado não somente semântico, mas, antes de tudo, espacial – continua colocando-se como “superfície que protege”, no sentido que “esconde ao olhar” dos espectadores a lanterna-mágica, ou seja, a fonte luminosa das imagens e, portanto, o seu “truque” que as produzem, cujo “do outro lado”, pode então “mostrar”, de modo tanto espetacular, os efeitos. Huhtamo observa, além disso, que, mesmo antes de inscrever-se no significado do termo *tela*, essa ambiguidade resultava à obra em certas “screen-practises” como aquela exercitada pelo teatro de sombras, o qual “became popular in Europe in the 17th and 18th centuries” e no qual “the audience sits in front of the screen, while the performers operate their shadows puppets behind it, between the screen and the light source. The audience only sees the moving shadows on the screen, not the ‘machinery’ creating them” (HUHTAMO, 2001).

Parece-me importante destacar como o surgimento do cinema distinguiu também o progressivo aparecimento de um significado do verbete *tela*, em que a ambiguidade até aqui exposta tende a desmoronar, enquanto a superfície que aquele termo designa deixa de “proteger” dos olhares a fonte luminosa das imagens, ou seja, deixa de separar um espaço deste e do outro lado dela, onde o segundo guarda, metafisicamente, a verdade secreta do primeiro.

Além disso, se o modelo da janela afirmava essa separação acondicionando a possibilidade de atravessá-la, com o olhar – mesmo que sempre e somente em uma direção –, a abertura ou a transparência do dispositivo ótico, o cinema desfruta em vez “da indissolúvel complementaridade de luz e sombra”, seja nas imagens que produz, seja nas relações que encontra entre a faixa luminosa e a opacidade da tela. Esta última, portanto, obstruiu a visão e não se deixa atravessar por ela, mas *reflete* – ou seja, literalmente, “desvia para trás” – a faixa luminosa que a surpreende, criando assim um espaço que não institui algum metafísico além. Este mostra, portanto,

que as imagens não são de fato “um molde, uma cópia, uma segunda coisa” (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 21) que de uma primeira dependeria e descenderia. Justamente sobre a escassez daquilo que **viria antes** fala a dúplice e inconciliável tendência, difundida pelo cinema, de oscilar continuamente entre as afirmações “parece verdadeiro!” e “parece um filme”.

Eu dizia que o advento do cinema nos lembrou como a luz e a sombra – pela nossa cultura, tradicionalmente, opostos – simplesmente não possam existir uma sem a outra. Não suficiente, necessita-se acrescentar que, se a superfície opaca de uma tela sempre solicitou e orientou o desejo de quem a contemplava, uma vez esse desejo consistia no poder ver **além** dela, enquanto hoje tal superfície nos rodeia em uma visibilidade que nos convida nessa **morar**.

Se então a janela se acomodava ao **plano de frente da representação**, a tela cinematográfica e pós-cinematográfica sempre se dispõe ao **desenrolar da visão**, entendida obviamente no sentido plenamente **audiovisual**.

É antes de tudo nesse sentido que dizia anteriormente que a nossa atual experiência da tela é filha daquela que nos foi ensinada pelo cinema. Certamente o referimento da tela a um próprio **além**, que esconderia o segredo, é também presente no início do cinema como mostra um filme de 1902 produzido pela Edison Company, dirigido por Edwin S. Porter e intitulado *Uncle Josh at moving picture show*⁷. Não é menos interessante observar que esse filme faça referimento à célebre anedota – nunca historicamente comprovada – segundo a qual, em 1896, por ocasião da estreia de *Arrivé d'un train em gare de La Ciotat*, dos irmãos Lumière, os espectadores teriam fugido pelo medo de que o trem, “saindo pela tela”, os atropelasse, nem é necessário negligenciar que aquele breve filme da Edison já mostrasse a tentação do espectador cinematográfico de **entrar** na tela, destinada a produzir um *tópos* fundamental para a história do cinema e outras. Parece-me, de fato, que esse *tópos* ache expressão privilegiada na experiência da tela que o cinema propõe e juntamente

⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UHQPU1B6SRM>>. Acesso em: 29 ago. 2012.

promete. Refletir sobre isso nos consente não somente compreender melhor essa experiência, mas também medir o modificar-se dessa nas mídias pós-cinematográficas por meio das modificações do *tópos* por ela oferecido.

A tentação de entrar na tela que vimos com *Uncle Josh* se tornará, significativamente, o **sonho** do pequeno projetorista que é protagonista do filme *Sherlock Jr.*, de Buster Keaton (1924).

Mais tarde, esse sonho será retomado nostalgicamente, mas também adulterado, no filme de 1984 de Woody Allen intitulado *The purple rose of Cairo*. O protagonista viril é de fato um personagem cinematográfico que se apaixona – correspondido – por uma espectadora, que de vez em quando leva consigo para dentro da tela, enquanto ele é que escapa do filme para viver com ela naquela que considera a realidade.

Em todo caso, como dizia anteriormente, o sonho de viver na tela parece-me que se uniu ao cinema: no fundo, todos os melhoramentos tecnológicos que caracterizaram a sua história podem ser considerados como tentativas de alimentar esse sonho.

Isto é, quando se tratou de colocar esse último em cena, o cinema pôde somente recorrer a personagens que interpretassem na tela (não fictícia) da sala cinematográfica o papel de espectadores capazes de entrar na tela (fictícia) revelada no filme. Em outras palavras, o cinema sempre teve que colocar em cena esse sonho por meio de uma **projeção**.

Para medir algumas transformações ocorridas por esse motivo, gostaria agora de levar em consideração a gigantesca tela interativa instalada em junho de 2010 em Nova York, na Times Square, pela marca de moda “Forever 21”. Desenhada pela agência interativa Space 150 e logo popularizada, essa tela mostra uma modelo que se agacha diante da imagem da multidão que está naquele momento passando pela praça. De vez em quando, a modelo parece inclinar-se e pescar alguém da multidão. Em determinados casos, beija-o fazendo-o transformar-se em um sapo, em outros, deixa-o cair na própria bolsa e vai embora satisfeita. Num determinado momento convida algumas pessoas presentes a formarem pequenos grupos, tira uma

foto de Polaroid, sacode-a e depois a mostra para a tela, revelando assim um particular da multidão a seus pés.

Para mim, parece que essa tela interativa nos ofereça uma preciosa imagem do mundo, em que as atuais mídias eletrônicas concebem, por um lado, a própria relação com o cinema entendido como o seu mais próximo predecessor, por outro – tendo em conta a proposta reversível do telão –, sua relação com si mesmo, nos dois casos ajudando-nos a refletir sobre as transformações no meio tempo intervindas na experiência proposta e prometida pela tela.

Antes de considerar, brevemente, tais transformações, queria destacar como essas não modificam, todavia, um elemento fundamental que acredito unir a experiência da tela, proposta pelo telão interativo de “Forever 21”, e aquela cujo cinema nos habituou: em ambas, a tela funciona como parte constitutiva do **modo** que consente a visão. É de fato tal modo que permite a eclosão simétrica e simultânea do observado e do observador, além das suas **reversibilidades**, em vez da separação e da oposição que vimos afirmadas pelo modelo da janela. Trata-se da reversibilidade que por um momento aflora no sonho de Buster Keaton projetorista quando, antes de entrar na tela, parece até mesmo “visto” por si mesmo através da janela que liga a sala de projeção à sala escura do cinema. Se pensarmos bem, é justamente no nome dessa reversibilidade que as telas podem prometer nos fazer ver o seu interior.

Precisa-se fazer atenção a não deturpá-la: falamos de uma “reversibilidade sempre iminente e nunca realizada de fato”, para tomar uma rica definição de Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1993, p. 163). É graças à sua constitutiva **iminência** que as telas podem sugerir a **promessa** de nos fazer viver no seu interior, como dizia, sem todavia mantê-la, ou seja, chegar a confundir os dois polos – observador e observado – daquela reversibilidade que, realizando-se plenamente, acabaria por impedir a mesma visão. Nesse sentido, a sequência final de *The purple rose of Cairo* é emblemática, já que o personagem cinematográfico é obrigado a entrar no filme, enquanto para a espectadora não resta mais que sonhar na sala escura.

Gostaria de destacar que pensar a tela como parte constitutiva do modo que consente a visão permite evitar o apelo aos tradicionais modelos representativos, como, a moldura e a janela (SOBCHACK, 1992, p. 110). Ao mesmo tempo, desse modo, outro clássico modelo para caracterizar a tela – ou seja, o espelho (SOBCHACK, 1992, p. 110) – não se revela um caso particular daquele “re-formular-se do visível sobre si mesmo” que é a visão. O espelho, de fato, oferece o reflexo que é, precisamente, um caso particular de reversibilidade (SOBCHACK, 1992, p. 110).

Para chegar, agora, ao menos brevemente, a algumas transformações da nossa experiência da tela que o telão interativo supra-descrito parece sugerir, precisa-se observar outro aspecto: enquanto antes revelamos que o cinema fica obrigado a colocar em cena o sonho de viver na tela recorrendo à projeção dos espectadores nos personagens de um filme, devemos agora perceber que aquele telão mostra **espectadores reais** entrarem com a própria imagem na tela. Isso se faz de dois modos: não somente espectadores reais que andam na praça veem a si mesmos na tela, mas alguns deles se contemplam também na fotografia instantânea da Polaroid feita pela modelo. Nesse sentido, podemos afirmar que aquele telão espelha mais de quanto o cinema tenha feito. Ainda nesse sentido, esse revela como as mídias eletrônicas tendem a se apresentar como recuperação ou superação – tomando uma expressão hegeliana – do próprio predecessor cinematográfico.

Quanto à relação das mídias eletrônicas com si mesmos, o telão interativo de “Forever 21” me parece confirmar como esses consideram a tela, em vez que a janela, como dispositivo ótico específico e dominante na nossa época, oferecendo-o, portanto – isso é bem evidente no último vídeo apresentado –, à multiplicação, ao agigantamento ou à “gulliverização” (HUHTAMO, 2009, p. 20).

Precedentemente sugeria de ver no nascimento do cinema o início, ainda contraditório, da progressiva afirmação da tela como modelo de visão autônoma daquele albertiano da janela. Sugeria, depois de tudo, procurar esse início naquela que Fredric Jameson chama de fase *modernista* do capitalismo e a coloca nos anos 90 do século XIX

(JAMESON, 1984, p. 77; SOBCHACK, 2004, p. 140-147). À luz das considerações anteriormente desenvolvidas, posso acrescentar que agora aquele processo parece ter achado a própria realização com as mídias eletrônicas da nossa fase pós-moderna, na qual também o termo *tela*, no significado que aqui nos interessa, perde a ambiguidade antes revelada entre esconder e mostrar, para resultar sempre mais perto, como destaca Francesco Casetti, ao verbete *display*, que significa univocamente “exibição, exposição, ostentação”.

Inicialmente destacava como algumas pesquisas de Benjamin se esforçassem em conectar a mutação do dispositivo ótico dominante de determinada época e aquela de desejo desta mesma época. Alongando o sentido de tais pesquisas, tentaria-se de confirmar que, na nossa condição pós-moderna dominada pelas mídias eletrônicas, o desejo operante na relação com esses não seja tanto aquele de “viver na tela”, quanto de “ser presente na sua superfície ao menos por um instante”. O tempo desse desejo não resulta aquele que para Deleuze caracteriza o cinema e que ele qualifica, lembrando Proust, como “um pouco de tempo ao estado puro, e não ao presente” (DELEUZE, 2003, p. 36). O cinema permitiria viver nas profundezas de uma tela em que todas as dimensões do tempo parecem lendariamente suspensas e também recompostas – um tempo “ao estado puro” – enquanto as mídias eletrônicas convidam a “*play and display*” (SOBCHACK, 1992, p. 158) – como escreve Vivian Sobchack – no presente, não menos lendário, de um *display* plano, mostrando assim uma mutação simultânea da temporalidade e da espacialidade do nosso desejo. Apesar de quanto mostra o telão de “Forever 21”, evidentemente um “espaço-temporalidade”, escreve ainda Sobchack, “não pode que ser habitado por algum corpo que não seja também um corpo eletrônico” (SOBCHACK, 1992, p. 159). Em outras palavras, para morar em telas desse tipo, o corpo humano precisa reduzir-se numa só superfície, com todas as consequências estéticas que isso envolve.

Retornamos agora a Times Square para ver outro vídeo atualmente muito famoso na *web*, aquele de um jovem que é filmado “hackeando” algumas telas (Figura 2).



Figura 2 - Jovem “hackeando” telas

Fonte: Extraído da página *web* YouTube⁸.

Esse vídeo me parece ser um exemplo particularmente claro de como a mudança espaço-temporalidade do desejo operante na nossa relação com as telas sejam formuláveis justamente nos termos que agora à pouco propus: ser presente na sua superfície ao menos por um instante. Acrescento que essa mutação aparece simbolicamente mostrada no vídeo na última cena, quando a imagem do jovem *hacker* se sobrepõe, no telão da Times Square, àquela de um *trailer* cinematográfico.

Sobre o quanto as mutações até agora descritas englobam, é óbvio, importante e necessário **querer saber mais**. Mas, na maioria das vezes, essa filosofia está **por se fazer**. Eis o que seria uma “filosofia-cinema”, nos tempos atuais.

⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=P-k3CgrCWDE>>. Acesso em: 28 ago. 2012.

Referências

- AGAMBEN, G. **Che cos'è un dispositivo?** Roma: Nottetempo, 2006.
- ALBERTI, L. B. **De pictura**. Roma: Laterza, 1980. Originalmente publicado em 1435.
- BENJAMIN, W. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (1935-1936). Trad. E. Filippini. In: BENJAMIN, W. **Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media**. Torino: Einaudi, 2012.
- CHARBONNIER, L. Cadre et fenêtre, un dispositif pour la vision. In: CHARBONNIER, L. **Cadre et regard: généalogie d'un dispositif**. Paris: L'Harmattan, 2007.
- DAMISCH, H. **L'origine de la perspective**. Paris: Flammarion, 1993.
- DELEUZE, G. Nota dell'autore per l'edizione italiana. In: DELEUZE, G. **Logica del senso**. Trad. M. de Stefanis. Milano: Feltrinelli, 1975.
- DELEUZE, G. **Differenza e ripetizione**. Trad. G. Guglielmi. Milano: Cortina, 1997.
- DELEUZE, D. **Nietzsche e la filosofia e altri testi**. Trad. F. Polidori. Torino: Einaudi, 2002.
- DELEUZE, G. Il cervello è lo schermo. In: DELEUZE, G. **Che cos'è l'atto di creazione?** Napoli: Cronopio, 2003.
- DELEUZE, G. **Che cos'è un dispositivo?** Trad. A. Moscati. Napoli: Cronopio, 2007.
- DESCARTES, R. **Opere**. Trad. G. Cantelli e M. Renzoni. Milano: Arnoldo Mondadori, 1986.
- JAMESON, F. Postmodernism, or the cultural logic of Late Capitalism. **New Left Review**, n. 146, p. 77, July-Aug. 1984.
- HITCHCOCK, A. Rear windows. **Take One**, v. 2, n. 2, p. 18-20, 1968.

HUHTAMO, E. **Elements of screenology**. 2001. Disponível em: <http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_en.html>. Acesso em: 1º nov. 2013.

HUHTAMO, E. Messages on the wall: an archaeology of public media displays. In. McQUIRE, M. M.; NIEDERER, S. (Ed.). **Urban dcreens reader**. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. **L'occhio e lo spirito**. Trad. A. Sordini. Milano: SE, 1989.

MERLEAU-PONTY, M. **Il visibile e l'invisibile**. Trad. A. Bonomi. Nuova edizione italiana a cura di M. Carbone. Milano: Bompiani, 1993.

RICHIR, M. La Défenestration. **L'Arc**, n. 46, p. 31-42, 1971.

SOBCHACK, V. The visual and the visible: toward a phenomenology of the film experience. **Stanford Humanites Review**, v. 2, n. 2-3, 1992.

SOBCHACK, V. **Carnal thoughts**: embodiment and moving image culture. Berkeley: University of California Press, 2004.

TEYSSOT, G. Fenêtres et écrans: entre intimité et extimité. **Revue Appareil** [online], Articles, Varia, mis à jour le [atualizado em]: 6 sept. 2010. Disponível em: <<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1005>>. Acesso em: 30 out. 2013.

WAJCMAN, G. **Fenêtre**: chroniques du regard et de l'intime. Lagrasse: Verdier, 2004.

Recebido: 12/05/2013

Received: 05/12/2013

Aprovado: 20/09/2013

Approved: 09/20/2013