

Cláudio Vaz



Um dia na vida do outro espectador

CÉSAR GUIMARÃES

Doutor em Literatura Comparada pela FALE-UFMG

Professor do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG

Resumo: Este texto analisa a inquietante experiência que *Um dia na vida* (definido como “material de pesquisa para um filme futuro”) provoca no espectador que o assiste na sala escura. Imersas na escuridão e deslocadas de seu lugar de origem, as imagens televisivas, agigantadas na tela, exibem a fratura entre o mundo do telespectador e o do cine-espectador.

Palavras-chave: Imagens televisivas. Telespectador. Cine-espectador.

Abstract: This paper focuses on the audience's unsettling experience of Eduardo Coutinho's *Um dia na vida* (defined by him as “a research material for a future film”). Immersed on the darkness of the movie theater, one is exposed to the displaced, gigantic images from television shows, which expose the gap between the world TV's and cinema's audiences.

Keywords: Television pictures. TV viewer. Cinema viewer.

Résumé: Ce texte analyse l'expérience inquiétante du spectateur plongé dans l'obscurité d'une salle et provoquée par *Un jour dans la vie*, défini comme « matériel de recherches pour un futur film ». Immergées dans le noir, détournées de leur lieu d'origine et amplifiées sur l'écran, les images télévisuelles exhibent la fracture entre le monde du telespectateur et celui du ciné-spectateur.

Mots-clés: Images télévisuelles. Téléspectateur. Ciné-spectateur.

Viver juntos exige que nossos olhos estejam abertos. A invisibilidade do sentido se dá no cerne do visível, e não é fechando os olhos nem desligando nossos televisores que protegeremos nossos olhares. Ver é lutar, olhos abertos e espírito alerta, para tomar a palavra a cada vez que ela nos é concedida por uma imagem e para retomá-la e manifestá-la com força a cada vez que outras imagens dela nos privam.

Marie-José Mondzain

Um dia na vida, de Eduardo Coutinho, retira a televisão dos seus contextos habituais de recepção e a envolve na escuridão da sala de cinema. Ali, essa pequena máquina, tão porosa às *mises en scène* da vida social, surge agigantada, monstruosa, em seus múltiplos e díspares traços. Ora tribuna fascista, na qual o apresentador do noticiário policial vocifera sua irrefreável pulsão de carrasco e encena a execução de criminosos; ora dócil brinquedo a nos entreter (com desenhos animados, novelas, programas de auditório), conjugado a outras funções: da modelagem dos corpos e das subjetividades à prestação de serviços e vendas de produtos. Aquela separação entre a função social assumida pela televisão e a função estética e noética (vinculada ao pensamento) própria do cinema – mencionada por Daney (1998) e Deleuze (1992) – não apenas se intensificou como ganhou outras modulações, nas quais as imagens televisivas se aliam aos poderes que se exercem diretamente sobre a vida (FOUCAULT, 2008; AGAMBEN, 2002b)

O olho profissional televisivo (que se quer puramente técnico, tenaz adversário da aventura perceptiva) encontrou novas formas no âmbito da chamada neotelevisão: tornada espaço de eventos, guiada pelo contato e pela proximidade, faminta por novas formas de interação com o telespectador, das quais o *reality show* é o último avatar. Identificamos perfeitamente tudo isso nesse “material de pesquisa para um filme futuro” – subtítulo que Eduardo Coutinho concedeu a *Um dia na vida*, que reúne – condensando e montando – 19 horas da programação da TV aberta, distribuída entre oito emissoras. A exposição direta – por amostragem semialeatória – da modelagem do espectador pelos novos poderes de controle não é, contudo, o principal efeito de sentido produzido por *Um dia na vida*. O “filme futuro” anunciado

pelo subtítulo busca outro espectador, ainda por vir.

Se, em contraste com o cinema, feito de uma sequência de projeções automáticas do mundo que delimitam o visível pelo enquadramento e pela composição, o que é próprio da televisão é o fluxo pouco enquadrado e contínuo de recepção de acontecimentos, em *Um dia na vida* o regime imagético televisivo é contrariado e submetido a uma superexposição que o retira do seu programa de visão (FAHLE, 2006: 201-202). Neste, o princípio de fragmentação geral (compartilhado com outras estratégias espetacularizantes) tem no *zapping* a figura principal que, ao impedir a concentração e levar à repetição compulsiva do corte e do salto, faz do espectador um “viciado em efeitos” (COMOLLI, 2009: 112).

Fora de casa, entregue à escuridão da sala de cinema, a televisão é desterritorializada: ainda que passemos de um programa a outro ao longo da grade de programação, estamos no domínio do *antizapping*. Aqui o fragmento demora, torna-se excessivo ou aberrante, e o que era para ser visto de modo distraído ou enfático custa a passar; o insignificante se destaca, o artifício já não mais ilude, o dramático se esvazia, o narrativo se quebra, os anúncios competem com as atrações principais, o fluxo de falas e imagens torna-se espesso, e o som chega aos nossos ouvidos como algo invasivo, desregulado. Nós, espectadores da sala escura, não nos sentimos muito à vontade em casa, diante de hóspede tão estranho.

Quando o espectador da sala de cinema se depara com essa televisão desconstruída – à força do superdimensionamento dos seus atributos –, o riso e a ironia são as primeiras atitudes críticas que nos auxiliam a suportar por tanto tempo essas imagens deslocadas de seu lugar de origem. É neles que o espectador busca o primeiro amparo, pois o filme, ele mesmo, não suscita tais efeitos em sua fatura: colheu-se coisa aqui e acolá, meio aleatoriamente, sem um roteiro que viesse – deliberada e antecipadamente – a estabelecer associações de sentido entre os fragmentos gravados.

Entretanto, logo, logo, nem o riso nem a ironia – muito menos o espanto diante do bizarro ou do grotesco (em graus surpreendentes) – serão capazes de garantir um lugar seguro para o espectador diante do que vê. Aos poucos o espectador na sala de cinema se vê diante de algo que não é lhe endereçado (considerado do ponto de vista estratégico da televisão). O que

ele vê são os mundos da televisão tal como endereçados a outro espectador que não ele. O espectador que vê o filme de Coutinho na sala escura também está fora de lugar: não é exatamente a ele que o filme se endereça, oferecendo-se simplesmente como o objeto de uma crítica, como se bastasse uma hiperexposição da estética televisiva para fazer desse material um filme. Se é certo que *Um dia na vida* só se sustenta ao ser exibido no espaço da sala de cinema (à maneira de uma intervenção provocadora), o espectador que a frequenta é chamado a compor uma nova comunidade de julgamento – político e estético – que põe em questão a divisão entre esses dois mundos: o do cinema e o da televisão.

O espectador na sala escura acompanha um dia na vida de outro espectador, do qual ele está apartado. Ele vê parcialmente os mundos desse outro espectador, separado à força da comunidade daqueles que veem juntos um filme na sala escura. Nesse filme, com outros recursos, Coutinho prossegue indiretamente com sua etnografia da vida ordinária. Aqui também os universos do outro (tal como convocados pela televisão) não são objeto nem de um saber nem de uma crítica. Mas estão igualmente longe tanto da revelação quanto da indiferença. Em poucos minutos de exibição o espectador na sala escura descobre que entre ele e esse outro espectador que a televisão procura abre-se uma zona opaca: desconhecemos o mundo que ele fabrica com os mundos para os quais a televisão o atrai. Estamos separados desse outro que inventa – de algum modo – sua vida com a televisão. (Lição sempre repetida pelos especialistas: ao veicular o que quer que seja, a televisão vincula, produz liame, amarras, identificação.)

Esse outro espectador, tal como visado indiretamente pelo filme, não temos como distingui-lo em termos de classe, de grupo social, de faixa de consumo, nem mesmo em suas possíveis formas de recepção daquilo que a televisão oferece. É bom que seja assim: desse modo, livramo-nos da tentação de tentar compreendê-lo. Ele não é o outro de classe do espectador na sala de cinema. Entre nós e ele, abre-se uma relação que não é relação, que se furta à tentação do Uno e do Mesmo. Esse outro espectador é o inassimilável, aquele que escapa à relação entre o Mesmo e o Outro. (BLANCHOT, 2001: 120).¹ O que esse filme provoca, portanto, é a reunião, na sala de cinema, de dois tipos de espectadores que se desconhecem, ao mesmo tempo que põe entre

¹ Retomo, com muita liberdade, aquela indagação de Maurice Blanchot, à procura do conhecimento do obscuro que não venha a pô-lo a descoberto, ou melhor, de um pensamento que não faça Outrem cair sob a regência do Mesmo. Cf. BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001, p. 98-99.

parênteses o que um julga saber sobre o outro. Assim fazendo, o filme quebra o vínculo que a televisão comumente propõe aos seus públicos e exhibe não apenas a separação entre dois conjuntos díspares de espectadores, mas a possibilidade de uma redefinição desses limites e, quem sabe, outra reunião, futura, próxima ou longínqua: outro vínculo, enfim, para a comunidade dos espectadores. Diríamos que o filme cria uma zona de interseção instável entre esses dois conjuntos.

Na sala escura, o espectador não sabe bem de quais recursos dispõe para avaliar o que vê quando descobre que não se trata simplesmente de julgar um objeto do qual pudesse se separar, pondo-o à parte e pondo-se à parte, a salvo do mundo fabricado pela televisão. O mundo do outro me faz face agora de modo enviesado: eu o vejo tal como a televisão o procura, mas não vejo o que esse outro inventa com aquilo que ela lhe propõe. A questão, entretanto, não diz respeito meramente a uma separação – mensurável sociologicamente ou por meio dos registros de audiência – entre grupos ou tipos de espectadores (o telespectador e o espectador do cinema). Uma fratura mais incisiva atravessa a vida dos sujeitos que veem o filme de Coutinho na sala escura: não sabemos bem o que faz laço entre nós, para além das divisões correntes que nos separam (posses, classes, distinções simbólicas, territórios, valores). Suspenso o espetáculo, exibido o seu modo de produção e esvaziada a plenitude de suas imagens, o espectador embarca em uma aprendizagem incerta, sem guia (COMOLLI, 2008: 187). Se o espetáculo renega teimosamente o fora-de-campo, *Um dia na vida* leva essa rejeição a uma lenta e metódica exasperação, fazendo o espectador passar por uma dura prova: como lidar com essas imagens quando não estamos mais convictos de que elas concernem apenas ao mundo dos outros, o dos telespectadores visados pela televisão, e de que, no escuro desta sala, teríamos os meios seguros para julgá-las?]

O que nos perturba nesse filme de Coutinho é que ele mostra como fabricamos *com a televisão* um *socius* ou uma forma-de-vida (AGAMBEN, 2002b) no qual a comunidade dos espectadores se encontra em aberto, sem um ponto de identificação exclusivo e unívoco. Assim, aos poucos, também o espectador na sala escura compreende que ele mesmo não pode se apartar desse filme porque ele lhe diz respeito justamente na condição de apartado do conjunto de espectadores que a televisão convoca. Mais do

que isso: ele mesmo encontra-se cindido, sem laço, destituído de território, sem saber a qual mundo comum pertence ou – mais importante – a qual outro mundo pertencer, quais novas partilhas estabelecer, qual outro comum constituir.

Entretanto, graças a uma reviravolta que deixaria Jean-Luc Godard estupefato, o iconoscópio (o tubo de raios catódicos), por uma via inusitada, volta a encontrar o ícone.² Certamente não se trata daquela imagem sagrada e plana (desprovida de toda profundidade), mas de uma situação na qual a aparição das imagens solicita a “confrontação crítica das opiniões e dos olhares”, tal como define Marie-José Mondzain, ao lembrar que o termo *eikon* (ícone) designa o modo de aparição do visível que vincula duas coisas: aquilo que parece (portador de uma semelhança) e o que põe em relação, o que reúne os olhares e os convida ao julgamento crítico. (MONDZAIN, 2003a: 167).

Lugar eminentemente político, portanto, este no qual é situado o espectador de *Um dia na vida*. O que se passa então, quando, longe dos lugares atomizados nos quais a televisão comumente se oferece ao nosso olhar, nós a olhamos juntos, simultaneamente? O que nos acontece quando nos vemos diante dessa televisão roubada do seu público, tornado cativo tanto por uma operação de cálculo (guiada pelas pesquisas estatísticas e pelo *marketing*) quanto pelas difusas e intensas operações de identificação, que tanto solicitam o investimento imaginário e os afetos? (e justamente porque difusas, imprecisas, escapam aos controles que procuram arregimentá-las sem cessar). Arrisquemos um lance: *Um dia na vida* nos oferece a chance de fazer a experiência – estética e política – da partilha da comunidade dos espectadores (NANCY, 2004: 100). Sem fazer Um e sem promover a comunhão, tal comunidade sem liame comparece, a cada vez singularmente, diante dessas pobres imagens da televisão.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002a.
- _____. *Moyens sans fins*. Notes sur la politique. Paris : Payot & Rivages, 2002b.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.
- DANEY, Serge. *Ciné-journal*. Vol. I/1981-1982. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

² No episódio IB de *História (s) do cinema*, Jean-Luc Godard confronta as potencialidades estéticas e políticas do cinema (“nem uma arte nem uma técnica, mas um mistério”) ao processo que fez da televisão “um adulto imbecil e triste”. Segundo o autor, as duas guerras mundiais perverteram essa condição de “infância da arte” que o cinema abrigou um dia. O motivo do ícone, referido tanto à pintura religiosa quanto ao cinema de Tarkovski, Paradjanov e Pellechian (dentre outros), aparece também em *As crianças brincam de Rússia*, feito para a televisão (justamente ela, que se esqueceu do ícone contido na palavra iconoscópio!).

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

_____. *Cinéma contre spectacle*. Lagrasse: Verdier, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FAHLE, Oliver. Passos rumo a uma teoria da imagem da televisão. GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris : Gallimard-Gaumont, 1998.

MONDZAIN, Marie-José. *Le commerce des regards*. Paris: Seuil, 2003a.

_____. Marie-José (org.). *Voir ensemble*. Paris: Gallimard, 2003b.

NANCY, Jean-Luc. . *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2004.

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011

