

A cultura da imagem

José Tavares de Barros*

RESUMO

O artigo situa no contexto da cultura contemporânea os desafios dos meios de comunicação social, especialmente da mídia eletrônica. Identifica as dimensões do sagrado e do mistério na própria natureza das imagens, oferecendo subsídios para o exercício da leitura crítica das narrativas audiovisuais.

Palavras-chave: Imagem; Cultura; Imaginação; Sagrado; Mídia; Linguagem.

TODA COMUNICAÇÃO HUMANA tem fundamento na imaginação, ou seja, na elaboração e na recepção de imagens. O ser humano fala e escreve com as imagens que são as palavras e as letras. Todos têm uma imagem do corpo, um esquema mental, uma visualização do espaço, uma imagem do mundo e de Deus. A imagem é também uma representação, no jogo sutil de ser um pouco do que ela representa, mas não o ser inteiramente. Régis Debray (1992, p. 38) afirma: “Representar é tornar visível o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir, como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto”. Neste artigo, tratamos da imagem como ícone ou figura material e, mais especificamente, das imagens em movimento, cuja origem é o cinematógrafo, inventado ou aperfeiçoado, há pouco mais de um século, pelos irmãos Lumière.

* Professor de cinema na UFMG, presidente da Organização Católica Internacional do Cinema e do Audiovisual (OCIC-Brasil). e-mail: jtbarros@terra.com.br.

TECNOLOGIAS ATUAIS E SOCIEDADE

Em texto inédito, Gabriel Perez S. J. (1997, p. 11) amplia um conceito de cultura fundado apenas em dados etnológicos e etnográficos, tomando-a como “o conjunto de sentidos e significações, de valores e modelos, subjacentes ou incorporados à ação e comunicação de um grupo humano ou sociedade concreta e por estes considerados como expressões próprias e distintas de sua realidade humana”. O específico da chamada cultura da imagem é que ela não se reduz à expressão de uma “sociedade concreta” particular, mas atinge o tecido complexo de indivíduos e de grupos humanos que habitam a aldeia global, preconizada por Marshall McLuhan, que integra hoje a civilização eletrônica da multimídia e da Internet.. Observa Paul Virilio que as novas tecnologias, especialmente as que se vinculam às imagens e ao computador, constituirão o veículo do futuro na medida em que poderão conduzir os usuários ao cinema, ao museu, aos bancos e aos mercados, sem se levantarem de suas cadeiras.

Também citado por Perez (1977), Gianni Vattimo afirma que o sentido em que se movem essas novas tecnologias não é tanto o domínio da natureza pelas máquinas, mas sobretudo o desenvolvimento da informação como imagem, lembrando que a sociedade da comunicação orienta-se para uma espécie de fabulação do mundo: “as imagens do mundo oferecidas pela mídia constituem a objetividade mesma do mundo e não apenas interpretações diversas de uma realidade que nos é dada”. Em outras palavras, a cultura atual da imagem estabelece uma equivalência entre ser e aparecer nos meios de comunicação de massa. Autores, como José Joaquín Brunner (1994), insistem no confronto entre a televisão e as tradições culturais, por ela fragmentadas e, de certa forma, reinventadas. A televisão como que dissolve os dados da realidade, desmanchando-os numa grande sopa de cultura, cujos ingredientes, ainda que objetivamente diferenciados, parecem ter o mesmo valor. Basta pensar nas passagens bruscas propiciadas pelo controle remoto ao usuário, mais livre para selecionar e mesmo remontar informações passadas pelo programa “Aqui e Agora”, pelo “Jornal Nacional” e pela “Novela das Oito”. Sinais de mudança, no entanto, podem ser vistos, paradoxalmente, na própria multiplicidade de ofertas. Os canais regionais e as emissoras menos aquinhoadas de recursos financeiros, como a Rede Vida e o Canal 15, de Belo Horizonte, pre-

enchem seus horários com sucessivos programas de entrevistas que, dependendo da qualidade dos assuntos e da habilidade dos apresentadores, atendem a necessidades e a expectativas de um número ponderável, ainda que não extensivo, de usuários. É fácil concluir que avaliações e previsões de qualquer espécie estão hoje condicionadas pela quantidade e pelo caráter imprevisível das mutações que ocorrem no mercado da mídia eletrônica, da produção dos bens à sua distribuição e ao seu consumo.

Essa descrição dos traços característicos da cultura da imagem estaria incompleta sem uma menção, ainda que rápida e despreziosa, à ideologia da chamada pós-modernidade. Os signos que a constituem, propostos por Gabriel Perez, são por ele comparados aos “sinais dos tempos”, sobre os quais o Concílio Vaticano II chamou nossa atenção. O primeiro é a dissolução dos macroprojetos históricos vinculados às utopias iluministas e concretizados nas revoluções de todos os matizes que convulsionaram a humanidade. Em linhas gerais, esse chamado “fim da história” refere-se ao liberalismo burguês do século XVIII e ao socialismo coletivista dos séculos XIX e XX, mas inclui também os nacionalismos fascista e nazista, ao lado dos quais se alinharam as propostas de desenvolvimento econômico geradas pelos vinte anos da ditadura militar brasileira. Outra marca importante da atualidade é a fragmentação da vida e da sociedade, com conseqüências que correspondem a uma faca de dois gumes: por um lado, o autoritarismo do passado é substituído pelo pluralismo de crenças, opiniões, gostos e valores, verificando-se, entretanto, por outro lado, a irrupção perigosa do relativismo e do ceticismo. Finalmente, o terceiro signo da pós-modernidade seria o predomínio da sensibilidade e do sentimento sobre a racionalidade. Nessa perspectiva, entre os frutos da crise da razão iluminista, estaria o resgate de propostas filosóficas e estilísticas rechaçadas por gerações precedentes, como o romantismo, a fenomenologia e o próprio existencialismo.

MODALIDADES DO DISCURSO

Interessante mencionar, a esta altura, o confronto entre a tradição do discurso verbal e as características da linguagem audiovisual. É verdade que nunca se utilizaram tanto as falas e os textos escritos como instrumentos de comunicação e de persua-

são. Basta lembrar a importância dada pela publicidade à escolha da frase ideal para vender seus produtos ou, então, o cuidado dos jornalistas em adequar o formato literário da informação à capacidade de absorção do público visado. Mas também, como estamos vendo, não há como desconhecer o predomínio das imagens e dos códigos visuais nas relações mais diversificadas do indivíduo com a sociedade contemporânea. Entre os hábitos mais enraizados está, por exemplo, o de ligar o televisor quando se chega em casa, como se fosse um companheiro sempre disposto a dialogar e a espantar o risco de solidão. Sob esse aspecto da busca egoísta de “companhia”, confirmando inclusive a diversidade de ofertas nas áreas do lazer e da cultura, a multiplicação das imagens hodiernas só encontra concorrente no hábito de ouvir música, com o som o mais alto possível, em todos os tipos de “intervalos”: no carro, nos bares, na espera de qualquer evento. Nesse contexto, seria mais apropriado utilizar o termo “cultura audiovisual”, mais abrangente que “cultura da imagem”.

O confronto entre os níveis verbal e visual da comunicação pode ser examinado, com proveito, pelo viés das diferenças entre a literatura e o cinema. Ingmar Bergman, com base na sua experiência de um dos maiores autores do cinema, afirma de modo categórico que filme nada tem a ver com literatura. A compreensão de uma obra escrita, afirma ele, pressupõe um ato de vontade consciente, além do trabalho da inteligência. É somente a partir do estímulo concreto da interpretação dos códigos artificiais, representados pelas letras, pelas palavras e pela conjugação das frases, que a imaginação e os sentimentos iniciam sua atividade própria. Ao contrário, afirma com razão o cineasta sueco, diante de um filme o espectador instala-se conscientemente num mundo de ilusões e, pelo menos num primeiro momento, desestrutura as ações da vontade e do intelecto. As imagens provocam, de imediato, os sentimentos e as emoções, sem passarem pelos filtros do distanciamento e da reflexão, atitudes que somente num segundo momento ocorrem ou podem ocorrer. Uma casa “literária”, universal e abstrata, concretiza-se aos poucos em função tanto dos adjetivos com que o autor enriquece a palavra, escrita ou falada, quanto da experiência e das opções estéticas do leitor. Ao contrário, uma casa “cinematográfica” é sempre concreta, individual, sensível. É a casa típica da burguesia paulista dos anos 30, verdadeira personagem central de **Lição de amor**, filme admirável de Eduardo Escorel, realizado em

1975 e inspirado em clássico “Amar, verbo intransitivo”, de Mário de Andrade. Quartos de dormir, corredores, salas de jantar são os ambientes da casa em que mãe e duas filhas expõem sentimentos e recordações em **Sonata de Outono**, que Bergman filmou nesse mesmo ano, para ficar-se apenas em dois exemplos.

As novas gerações foram formadas nesse ambiente em que as imagens predominam, aprendendo quase instintivamente a interpretar os significados horizontais das superposições, fusões e deslocamentos que, como foi dito, diferem muito da verticalidade dos discursos verbais, das sentenças e da lógica tradicional da argumentação. Afirma Genésio da Silva Filho (1994, p. 40) que as crianças de hoje, por começarem a ser alfabetizadas na linguagem da imagem muito antes do que na linguagem verbal, mostram-se não apenas condicionadas a falarem e a lerem “por imagens”, mas “adequam-se a um tipo de lógica mental, a um diferente mecanismo de pensamento que preside esse tipo de linguagem e de cultura”. Que cultura é essa, afinal? Há uma diferença de contextos, afirma o mesmo autor. O contexto das imagens dispensa as leis habituais da causalidade, pois elas não se dão umas depois das outras, mas cada uma ao lado da seguinte, unindo-se por uma espécie de “colagem” que conduz o apreciador de uma a outra, por sucessivas justaposições. A civilização da imagem é muito menos conceitual, causal e analítica que a tradição verbal. As crianças de hoje, por outro lado, caso demonstrem dificuldade na concentração exigida pela leitura de um livro, são capazes de se exprimirem oralmente com a vivacidade dos atores preferidos, cujos movimentos e ações acompanham fascinadas na telinha dos televisores. Essas aparentes contradições, mencionadas de passagem, constituem pistas significativas para os educadores e para os que trabalham com a leitura crítica dos meios audiovisuais.

AS EMOÇÕES E O SAGRADO

Pierre Babin (1993, p. 13), com um desabafo, insiste em tela semelhante: “A emoção é a porta de entrada para penetrar no mundo do audiovisual. Quer se esteja a ver televisão ou a criar um anúncio publicitário, deve-se, primeiro, deixar-se prender, vibrar com. Como essa afirmação está distante das leis que presidiam a escola da minha infância!”. Para se adequarem a esse

mundo, os realizadores ou criativos devem “raciocinar” muito mais com o seu *feeling* do que com a sua inteligência. Para se formarem, devem abandonar as regras tradicionais da aprendizagem e optar por um verdadeiro processo de imersão: “A imersão designa um modo de formação no qual se aprende mais pelo contexto global do que pelo ensino formal, pelo fazer do que pelo dizer, pela relação com os mestres e com sua companhia do que pelo estudo individual”. Para Babin, a aprendizagem da modulação, outra palavra-chave, tem a ver com o impacto da luminosidade, com a incidência das cores, com versatilidade dos sons e, numa síntese, com o “intimismo das vozes que sobem do ventre”. São esses milhares de dados, captados, combinados e misturados, que geram sentidos em razão do próprio agir sobre o espectador, numa profusão significativa, impossível de ser traduzida em palavras ou aprendida nos livros.

Numa expressão feliz, que se utiliza como síntese das considerações feitas até este ponto, o teólogo Joseph Marty (1997, p. 134) afirma que não existe vida humana e de fé, sem imagens, pois estas constituem fatores indispensáveis a todo crescimento, não apenas afetivo mas também espiritual. Também afirma que o problema está na radicalidade dessa mediação, que, na sociedade contemporânea, tende a substituir ilusoriamente a presença do outro. Observa ainda que tomar a imagem pela realidade não é um “triste” privilégio da nossa época. Reporta-se ele a Platão e ao célebre “Mito da Caverna”, que se encontra no Livro VII da **República**, para recordar a antigüidade do conceito da ilusória ocultação do real pela imagem. Encarando a questão pelo seu lado positivo, reúne-se Marty aos autores acima citados para afirmar que, na medida em que funciona através do movimento, do jogo de sombras e de luz, do onirismo, do imaginário e do simbólico, o cinema se apropria da experiência e da pulsão poética e religiosa da humanidade. A dimensão do imaginário “alcança os territórios nem sempre claramente definidos do religioso e do sagrado. Ela se alimenta das fontes imemoriais dos símbolos, dos relatos míticos, das celebrações ritualizadas, das grandes poéticas que toda cultura elabora para dar sentido ao cotidiano e transcender o absurdo, o mal, a morte”. Trata-se certamente de um conjunto de elementos que confluem para a dimensão religiosa inerente a todo ser humano. O *homo religiosus* seria, assim, suscitado, despertado e provocado pelo cinema, na medida em que este tem o homem e a mulher como refe-

rências e o sagrado constitui um componente da experiência humana.

Vale observar que o território em que o sagrado e o cinema se encontram está minado por um sem número de ambigüidades. Conhecem-se centenas de filmes de temática explicitamente religiosa, derivada da Bíblia ou da vida dos santos, que não ultrapassam as fronteiras da mera materialidade. O equívoco do fundamentalismo permeia um grande número de produções, que, a partir das melhores intenções dos realizadores e das expectativas de certas parcelas de público, desconhecem a natureza do cinema e da linguagem audiovisual. Não é o caso de citá-las. Melhor lembrar a trajetória completa da obra de Kieślowski e seu apelo constante à transcendência, especialmente em **A dupla vida de Verônica** (1991) e em **A liberdade é azul** (1992). Mais recentemente, **Ondas do destino** (1996), realizado pelo dinamarquês Lars Von Trier, atingiu a meta da difícil conjugação entre filme sobre religião e filme religioso, no sentido que se está propondo. Bess McNeill, a protagonista, situa-se nas obscuras fronteiras da normalidade psicológica e vive exacerbadas atitudes de doação integral ao próximo, representado pela sua família, por uma amiga particular e, sobretudo, pelo seu marido. Situações extremas de encontros e desencontros desdobram-se num ambiente de fundamentalismo religioso, marcado pela inevitabilidade da condenação. Sob toda sorte de pressões, Bess dialoga com Deus, assumindo ela própria as duas interlocuções do diálogo. Nessa parábola audiovisual, marcada ao mesmo tempo pela crueza realista da história e pela liberdade de vôo da representação fílmica, Von Trier atinge níveis profundos da arte cinematográfica como expressão do sagrado.

No âmbito da “teologia da imagem”, área de estudos que se constituiu nos últimos anos, Luis Ignacio Sierra (1997, p. 19), introduzindo o tema do mistério na sua acepção de “coisa secreta”, propõe a questão: Será possível, desde um enfoque teológico, que a dimensão do mistério ultrapasse as fórmulas dogmáticas e atinja o mundo das imagens? A possibilidade de “iconizar” ou de figurar o mistério foi pesquisada desde os anos 50 por Amédée Ayfre, cujos livros se tornaram clássicos nessa matéria. O enfoque central é a “encarnação estética da transcendência”. Sierra propõe duas vias para a evocação do mistério através da imagem: uma negativa, outra positiva. A primeira tem a ver com as insuficiências da realidade e da representação do au-

sente pela imagem, quando o autor-cineasta assume a projeção de suas próprias negações: “Critério de autenticidade de uma imagem do mistério será que a imagem mostre outra coisa distinta dela mesma e, no entanto, nada mais do que ela mesma”. Trata-se, segundo ele, do equivalente estético do paradoxo evangélico, segundo o qual é necessário perder-se para encontrar-se e renunciar a tudo para compartilhar do Mistério da Vida. A via positiva, que não deve ser simplória ou ingênua, é a encarnação. Nesse caso, não se trata tanto de manifestar a presença do mistério, mas de introduzir na obra a experiência interior do seu autor. As duas posições sobrepõem-se e completam-se, podendo ser ilustradas pelo cinema de Bergman, de Kieślowski e pelo citado **Ondas do destino**. Exemplos mais explícitos da via positiva são filmes recentes como **Os últimos passos de um homem** e **Segredos e mentiras**, e também, no terreno clássico da história do cinema, grande parte da escola neo-realista italiana dos anos 40 e 50. Ao invocar a ambigüidade da imagem, Ayfre deixa bem claro que o lado mais “misterioso” do mistério está no coração humano, instância obrigatoriamente subjetiva de toda leitura das imagens como representações do mundo: “Quando a imagem, seja ela literária, pictural ou filmica, aceita-se como tal, sem se propor como metáfora ou alegoria, ela oferece então sua maior riqueza a quem a sabe perscrutar”. Essa “regra”, se levada a sério, poderia evitar equívocos e distorções na área da produção e da utilização do chamado “vídeo pastoral”.

A HEGEMONIA DA LINGUAGEM

A leitura das imagens pode, naturalmente, ser abordada sob múltiplos enfoques. Há menos de três décadas, o conhecimento da técnica e da linguagem cinematográfica, por exemplo, era terreno reservado aos profissionais e a uma elite intelectual que tinha acesso à bibliografia e à crítica especializadas. Existia o preconceito de que o espectador comum era incapaz de ver nas imagens algo além do mero entretenimento. Nos dias de hoje, a multiplicação das ofertas, propiciada pela televisão e pelo vídeo doméstico, democratizou a relação do cinema com seus espectadores, abrindo-lhes o acesso a filmes de todas as épocas e à possibilidade de “remontá-los” no televisor doméstico. Isso se refere ao uso que Arlindo Machado (1993, p. 143) chama de

zipping: o hábito de fazer correr velozmente a fita de vídeo na visão de um filme ou durante os comerciais em programas gravados em videocassetes. Por outro lado, os *making off* dos grandes lançamentos e sua divulgação em jornais e revistas estão ao alcance dos interessados no momento de escolherem o filme a que desejam assistir na televisão ou nas salas comerciais. Apesar dessas vantagens propiciadas pela tecnologia e pela mídia, são ainda numerosos os aspectos específicos da linguagem audiovisual que devem ser explorados, com métodos variados, para uma apreciação mais completa de certas obras, como os filmes incluídos na categoria de “cinema de autor”.

A unidade expressiva do filme é o *take* ou tomada, que reproduz segmentos da realidade, enquadrados ou recortados pela objetiva da câmera. As primeiras experiências do cinematógrafo dos irmãos Lumière, constituídas por uma única tomada ou plano filmico, traziam a novidade de reproduzir conjuntamente os atributos de espaço e tempo do referente. Esses filmes primitivos, simples e espontâneos (a chegada do trem, a saída dos operários de uma fábrica, o lanche do bebê, um passeio de gôndola em Veneza, a partida de um trem da estação de Jerusalém, entre centenas de outros assuntos) ofereciam “fatias de vida”, que os espectadores apreciavam com estupor e emoção. Experiência recente, entre as comemorações dos 100 anos do cinema, permitiu que alguns cineastas registrassem filmes de menos de um minuto, mudos, com a tecnologia usada pelos irmãos Lumière, utilizando réplicas das câmeras do fim do século passado. A homenagem confirmou a vitalidade do meio que, na verdade, representava a síntese de vários séculos de experiências científicas e do exercício contínuo da narratividade.

Afirma Christian Metz que o cinema tornou-se narrativo quando dois ou mais planos filmicos foram justapostos pela montagem, gerando um encadeamento de situações que se complementam ou se confrontam. Os materiais expressivos seriam intrinsecamente narrativos e, em função disso, o filme parece estar envolvido de todos os lados pela dimensão da narratividade. André Gaudreault (1988, p. 44) considera que uma mensagem será narrativa quando ocorrer o seguinte: dado um sujeito qualquer, inscrito num determinado processo de transformação e posto num tempo “t”, depois num tempo “t + n”, afirma-se no instante “t + n” o que aconteceu aos predicados que o caracterizavam no instante “t”. A fórmula pode parecer abstrata, mas

quer apenas significar que a narratividade, não apenas no cinema, exige a diferença de alguns traços e a semelhança de outros: é na tensão entre essas duas categorias formais que ela se constitui.

Em termos mais coloquiais, é através da concatenação ou conjugação dos planos que o filme aproxima ambientes distantes, estabelece relações entre personagens, sugere correspondências, cria um universo à parte que o espectador vai comparar com a própria vida. Quanto mais parecida e, ao mesmo tempo, mais diferente do seu dia-a-dia, tanto mais o espectador vai-se ligar com a estória que está sendo narrada. Entre a realidade e a ficção, existe um ponto de equilíbrio em que se encontra a essência ou a natureza da criação audiovisual. O que deve atrair no exercício da leitura crítica não é apenas o conteúdo das estórias, que se repetem com insistente freqüência, mas a originalidade das concatenações, a seleção do que se mostra e do que se oculta, a transformação das personagens no percurso entre o ponto inicial e o ponto final do relato. É indispensável que o espetáculo fílmico mantenha uma espécie de interação contínua com o espectador. Os filmes de ação, por exemplo, um dos gêneros privilegiados pelo cinema industrial norte-americano, insistem na técnica dos efeitos especiais para manterem acesas a atenção e a disponibilidade do público. Um “filme de autor”, além de entreter, reveste-se da dimensão simbólica e do tecido poético, que correspondem a outro nível de expectativa, certamente vinculado com a superação do peso do cotidiano individual e social, massacrado muitas vezes pelas culturas tecnológicas, científicas e racionalizadas da modernidade. Essa imersão depende não apenas da profundidade da obra, mas também da abertura do espectador para o universo da cultura da imagem, com suas regras próprias (ou com a ausência de regras), com sua versatilidade e contínuas transformações. Como diz Pierre Babin, não pode apreciar a linguagem audiovisual e muito menos ensiná-la quem por ela não estiver apaixonado, paixão que tem a ver, certamente, com bagagem de conhecimentos gerais e que não dispensa uma freqüência habitual às salas de cinema.

Semiólogos, como Gianfranco Bettetini, descrevem o que chamam de conversação do leitor com o texto. Como metodologia de leitura crítica do audiovisual, defende-se aqui a conversação no sentido prático do termo. Uma das melhores maneiras de interpretar um filme é conversar sobre ele com amigos, colegas, interlocutores de todas as cores. Cada espectador, se vai ao

cinema, tem algo a dizer sobre o filme a que assiste, mesmo que sua observação seja fragmentária ou objetivamente discutível. É útil e agradável recordar a estória que nos foi desvelada na tela, discutir o perfil e a verossimilhança das personagens, definir a consistência dos conflitos e a coerência das soluções oferecidas, ver de que forma as situações propostas correspondem aos dados da realidade. Mero ponto de partida no processo de assimilação de uma obra, desde que esta justifique o esforço, mas um início necessário e portador de promissores desdobramentos.

ABSTRACT

This article considers the challenges of social communication media within the context of contemporary culture, mainly in what concerns electronic media. It identifies dimensions of the sacred and of the mysterious in the nature of images, offering subsidies for the exercise of a critical reading of audiovisual narratives.

Key words: Image; Culture; Imagination; The sacred; Media; Language.

Referências

- BABIN, Pierre. **Linguagem e cultura dos Media**. Trad. de António Sá Amaral. Venda Nova: Bertrand, 1991.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1992.
- GAUDREAU, André. **Du littéraire au filmique: système du récit**. Paris, Klincksieck, 1988.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1993.
- MARTY, Joseph. Toward a theological interpretation and reading of film: incarnation of the word of God – relation, image, word. In: MAY, John (Ed.). **New image of religious film**. Kansas City: Sheed & Ward, 1997.
- PÉREZ, Gabriel Jaime. Contextos del debate actual sobre la relación entre cultura de la imagen y pastoral. In: **Retos de la cultura de la imagen a la pastoral de la iglesia en America Latina**. Bogotá: Celam & Universidad Javeriana, 1997.
- SIERRA, Luis Ignacio. Para una teología y pastoral de la imagen desde America Latina. In: **Retos de la cultura de la imagen a la pastoral de la iglesia en America Latina**. Bogotá: Celam & Universidad Javeriana, 1977.
- SILVA FILHO, G. O vídeo pastoral na cultura das imagens. In: BARROS, José Tavares (Org.). **La realidad imaginada: el video en America Latina**. Bogotá: Paulinas, 1994.