

NENHUM DISPOSITIVO A MENOS: SOBRE A EXPERIÊNCIA DA AUSÊNCIA DA SALA DE CINEMA

NO LESS DISPOSITIF: ON THE EXPERIENCE OF THE ABSENCE OF MOVIE THEATRES

Marcos Kahtalian¹

Leda Tenório da Motta²

RESUMO

O fechamento obrigatório das salas de cinema durante a pandemia do novo coronavírus não apenas afetou economicamente o setor, mas também intensificou a discussão da sobrevivência das salas. O tropo da morte do cinema foi retomado mais uma vez, tanto no campo teórico quanto da práxis cinematográfica. O artigo refaz o percurso teórico da discussão ontológica do objeto cinema, recuperando a necessária dimensão de experiência coletiva da atividade, como vem sendo apontado por diversos autores, como Jacques Aumont, e Raymond Bellour. Para tanto, mobiliza-se a revisitação do conceito de dispositivo de Jean-Louis Baudry em chave crítica a partir da recuperação fenomenológica do ato de ver filmes. Ao final do artigo aponta-se que a “espontânea” proliferação de *drive-ins* e outras ações podem ser sintomáticas de uma relação sentida como necessária pelo espectador de cinema e, portanto, configuradora ontológica do objeto cinema, o que não impede e até estimula outros dispositivos de visão.

PALAVRAS-CHAVE

dispositivo cinematográfico; sala de cinema; ontologia.

1 Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. E-mail: marcoskahtalian@gmail.com

2 Pesquisador do CNPq Nível 1. Pesquisador associado ao Reseau International Roland Barthes. Membro do grupo de pesquisa em Humanidades e Mundo Contemporâneo à testa do projeto Aceleração do Tempo e Pós-Democracia - Violência e Comunicação? no Instituto de Estudos Avançados da USP. Possui graduação em Letras Modernas pela Universidade de São Paulo (1972), mestrado em Semiologia Literária pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1978) e doutorado em Semiologia Literária pela Université de Paris VII (1983). Fez pós-doutorados na Université de Paris VII (1986-1988) e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1995-1997), sobre Celine e Francis Ponge. Estudou com Roland Barthes, Gérard Genette e Julia Kristeva. É hoje professor assistente doutor do quadro de carreira do PEPGCS/PUC/SP, onde vem se dedicando aos objetos da comunicação, entendidos como fatos de linguagem e à psicanálise dos discursos midiáticos. E-mail: ltmotta@pucsp.br

ABSTRACT

The mandatory closing of movie theaters during the new coronavirus pandemic not only affected the sector economically, but also intensified the discussion of their survival. The called death of cinema was resumed once again, both in the theoretical field and in cinematographic praxis. The article retraces the theoretical path of the ontological discussion of the cinema object, recovering the necessary dimension of collective experience of the activity, as has been pointed out by several authors, such as Jacques Aumont, and Raymond Bellour. To this end, the revisiting of the concept of Jean-Louis Baudry's dispositif theory is mobilized in a critical key based on the phenomenological recovery of the act of watching films. At the end of the article, it is pointed out that the "spontaneous" proliferation of drive-ins may be symptomatic of a relationship felt as necessary by the cinema viewer and, therefore, the ontological configurator of the cinema object.

KEYWORDS

cinematic dispositif; movie theatre; ontology.

O ESTADO DAS COISAS: OU DE COMO A AUSÊNCIA AMPLIOU A PRESENÇA

Ainda é cedo para avaliar completamente os impactos da pandemia da covid-19, sobretudo nos estágios iniciais em 2020 e 2021, para a sobrevivência das artes do espetáculo; mas já é seguro afirmar, por óbvio, que as perdas econômicas - além das perdas humanas mais graves ainda - foram significativas. Estudo da Fundação Getúlio Vargas estima as perdas na assim chamada economia criativa no período 2020-2021 em valores ao redor de R\$ 70 bilhões (FGV, 2020)¹, com prejuízos de quase 90% em setores da economia criativa mais associados à exposição de público

Dada a magnitude desse impacto negativo - além da tragédia humana em si gravíssima - o setor artístico, como um todo, procurou reagir como podia, na ubíqua plataforma da internet. Não podendo ter o contato físico, a proximidade e as aglomerações, assistiu-se então às estratégias de sobrevivência dos agentes culturais, sobretudo através de agenciamentos pela internet: visitas virtuais a museus, teatro *on-line*, *live-shows*, apresentações dialogadas, tudo, enfim, que fosse na direção de soluções para a simultânea necessidade intrínseca de expressão da solvência econômica.

Cabe destacar que, para os trabalhadores da cultura, desprovidos de meios de subsistência, e mais ainda para comunidades periféricas, as ações culturais *on-line* e as *lives* foram estratégia de manutenção da atividade e de partilha de um momento doloroso para todos.

Há, nesse contexto, o caso particular da exibição de filmes em salas de cinema que permite uma análise particular. Se ver filmes em salas de cinema já vinha perdendo espaço para outras formas de assistência, como se verá a seguir, a pandemia foi percebida muitas vezes como um ponto de virada, a decretar o fim, ou a obsolescência das salas de cinema.

Esse processo de declínio das salas vinha ocorrendo e antes mesmo da pandemia, em 2019², avaliava-se de forma corrente o declínio das salas como forma de recepção fílmica e o fato de que o *streaming* de filmes já poderia ter superado o faturamento da exibição tradicional.

Enquanto para outras artes do espetáculo a pandemia foi vista como um intervalo até a retomada das suas atividades, questionou-se largamente na imprensa especializada - e mais uma vez na história do cinema, como se verá mais à frente - a sua sobrevivência³ pelo menos como experiência de sala de cinema. Cabe-nos perguntar o porquê.

A ninguém teria ocorrido, entretanto, que o teatro *on-line* substituiria o teatro presencial, ou que a visita virtual a um museu eliminaria a visita *in loco* e, por assim dizer, aurática das obras; assim como *lives* musicais não terminariam com os shows presenciais. Para as formas de expressão artística e para os produtos culturais, a potencialidade do “*on-line*” foi uma soma, não uma subtração. Isto é, foi possível crer que as novas formas *on-line* acrescentar-se-iam às formas tradicionais presenciais de produção e consumo dos bens culturais. Porém, no caso do cinema em sala, isto não ocorreu. Afinal, qual seria a diferença entre ver um filme em sala e o conforto de sua casa? Faria sentido ainda essa modalidade de apreciação, ou seria ela apenas a epítome de uma época passada? Questões como essa foram debatidas exaustivamente e, inclusive, pelos maiores interessados economicamente, como os produtores.

Uma grande empresa como a Warner decidiu lançar seus filmes somente em *streaming*. Até mesmo um estúdio como a Disney lançou seu filme *Mulan* (2020) unicamente pela sua plataforma *on-line*; já a Universal reduziu a assim chamada janela de exclusividade para exibição do filme em salas de 75 para 17 dias⁴. Foram todos golpes duríssimos

a testar tanto um modelo de negócios quanto uma prática de consumo dos filmes. Do mesmo modo, festivais de cinema passaram a fazer “festivais *on-line*” e mesmo grupos exibidores voltados ao circuito dito de filmes de arte e ensaio começaram a prover filmes em plataformas *on-line*, como foi o caso notório no Brasil do cinema Belas Artes em São Paulo e do Grupo Estação Botafogo no Rio de Janeiro.⁵

Este trabalho tem como propósito evidenciar que o fim suposto do cinema em sala poderia ser mais uma etapa das tão repetidas mortes a que o cinema enquanto forma de expressão artística vem recebendo ao longo de sua já não pequena história. Se antes essa morte era motivada por questionamentos ontológicos da forma, agora ela também ocorre pela pressuposição da morte dos dispositivos, alguns deles, no caso, o dispositivo da sala de cinema. Nesta avaliação, entretanto, os dispositivos resistem, somam-se e não se subtraem. Como será visto, a ausência da sala magnificou sua presença e a súbita necessidade de recriação de dispositivos similares, como os *drive-ins*, que então instalaram-se podem ser sintomáticos desse processo. Começemos, portanto, por revistar um pouco dessa teoria que aponta para um declínio longo do cinema.

A morte do cinema enquanto forma artística expressiva é um tópico recorrente na historiografia crítica do cinema, a tal ponto de já ter em si mesma uma pequena antologia. Como comenta, entre outros, Andre Gaudreault (2016, pg. 15) no seu livro exatamente sobre a morte do cinema: a cada vez que surge uma nova tecnologia, decreta-se a morte do cinema - desta vez de forma definitiva. O pressuposto dessas mortes seria exatamente a questão ontológica do cinema, abalada por mudanças geradas por novos contextos de tecnologia e recepção. Como bem apontou Fernão Ramos em artigo sobre a mesma temática, “trata-se da querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim” (RAMOS, 2016, p. 32).

Como nunca se consumiu tanto audiovisual quanto na pandemia, até por exclusão forçada, a questão da sala de cinema agudizou então a questão ontológica supracitada. Como forma de ver o filme, há muito tempo a sala de cinema já não é o local de maior audiência. Este artigo irá procurar tematizar a questão ontológica, sumariando alguns de seus aspectos básicos, porém confrontando-os com a teoria dos dispositivos, como primeiramente proposta por Jean-Louis Baudry (1975). Essa teoria será resgatada em seus elementos críticos, atualizando-a para um cenário multiplataforma atual.

O artigo irá propor que a forma cinema, tal como se pratica, define-se menos por uma leitura essencialista das potencialidades, do que por uma articulação de modos de ver configurados por dispositivos diversos. Sugere-se ainda que no caso da forma cinema em sua acepção tradicional em sala, como prática social, o efeito cinema ocorreria por uma articulação da construção coletiva de significações em uma sessão de cinema, indicando que ver um filme é diferente do ato de ir ao cinema. E finalmente, que possivelmente o ato definidor da experiência fílmica citada é a visão conjunta em um espaço público de uma sessão exibida, em determinado conjunto de condições, um dos quais, é ela mesma, a sala de cinema, isto é, o espaço de sua fruição.

Para isso será articulada uma revisão crítica da teoria do cinema e especialmente das teorias do dispositivo, finalizando com a avaliação de dois fenômenos que a pandemia fez emergir no seio das artes cinematográficas, a volta do *drive-in* e as campanhas de arrecadação para salas de cinema.

A QUESTÃO ONTOLÓGICA É JÁ ANTOLÓGICA: DA ONTOLOGIA DO CINEMA À TEORIA DO DISPOSITIVO DE BAUDRY – O PAPEL DA SALA DE CINEMA

Para uma invenção que não tinha nenhum futuro (como consignou a lenda), o cinema já conta com um longo passado, dotado inclusive de seus mitos fundadores: aquele da primeira sessão de cinema, por exemplo, cuja nota biográfica sempre enfatizou, desde a origem, a impressão de realidade da nova invenção.

Como se sabe, foi justamente a impressão de realidade, a novidade do assim chamado real fotográfico, das imagens em movimento, um dos primeiros atributos percebidos naquela invenção que dará, posteriormente, lugar a leituras realistas do meio e essencialistas à respeito da imagem, da ontologia fotográfica, em que André Bazin (2018) desponta como auge, mas não apenas.

Mas além do realismo da imagem fotográfica, também desde seus primórdios, vários outros aspectos do cinema foram magnificados, como a fotogenia elogiada, entre outros por cineastas e igualmente teóricos como Jean Epstein, ou a montagem por Sergei Eisenstein, enquanto a narrativa clássica se codificava em uma série de filmes de ficção que tomava convenções tanto do teatro quanto da literatura. Todos são temas da assim

chamada experiência do cinema e são bastante conhecidos e repertoriados, em antologias, como a paradigmática de Ismail Xavier (2008) no cenário brasileiro.

O advento do cinema sonoro marcaria uma outra ruptura, ou continuidade - como sempre quis uma leitura teleológica do meio em direção a um suposto realismo maior - percepção que concorda-se ser equivocada a partir de uma revisão crítica de uma teoria de arqueologia das mídias, como bem demonstrado por Thomas Elsaesser (2018).

É conhecida a rejeição de grupos de cinéfilos e teóricos e as discussões suscitadas à respeito de quanto o som conspurcaria o filme, em que o verdadeiro cinema seria aquele anterior, da época muda, apenas “visual”.

Essa é só mais uma das mortes do cinema, que aconteceria toda vez que uma nova tecnologia aparece, como bem catalogou Andre Gaudreault (2016). Segundo o autor, seriam em número de oito as mortes do cinema; a última de suas mortes seria provocada pelo advento massivo do digital, em que recursos de computação cada vez mais vastos mitigariam até mesmo aqueles assim chamados sentidos indiciais das imagens, em termos peirceanos.

Entretanto, além de uma história de sua ontologia e de suas mortes, o cinema também sempre foi percebido de forma mais ampla, como fato social mais amplo e seus impactos na sociedade não passaram despercebidos desde o início. Ao lado da ontologia, corria também um pouco da sociologia, dos efeitos e condições sociais do novo meio.

Destacamos aqui as formulações Hugo Mauerhoffer (2008) com a sua basilar teoria da assim chamada situação-cinema que, sem dúvida, é uma prefiguração das condições empíricas do dispositivo, como Baudry desenvolverá depois.

Vale lembrar ainda os frankfurtianos que ora viam o fenômeno como alegoria, como liberação de um inconsciente ótico como queria Walter Benjamin, ou então como catástrofe e signo de uma visa lesada, como Theodor Adorno⁶.

Será ainda sob uma perspectiva antropológica, por assim dizer, que o trabalho de Edgar Morin (2014) irá consignar então o cinema como fato social e antropológico maior, o cinema como imaginário pleno, como formulação mental, ainda que partindo de premissas bastante objetivas de construção de sentido.

Mas é mesmo Mauerhoffer (2008) o autor que mais se aproxima daquela reflexão inicial sobre o que constituía o cinema como experiência do espectador em sala, para qual cunhou o termo de “situação cinema”. Mauerhofer avaliava quais os pressupostos que faziam com que essa situação ocorresse, como a imersão no escuro, o relaxamento postural, a concentração em um foco único de atenção e assim por diante. Era uma espécie de mergulho fenomenológico no novo meio. O autor não eludia os efeitos sociológicos do cinema sobre os públicos das cidades, mas observava ativamente quais eram as condições em que se realizava, diga-se assim, aquela magia, o cinema. O que Mauerhoffer estava a pensar era a sessão: o que era aquilo, por que ocorria e como ocorria?

Embora possa se ressaltar o autor por uma postura mais descritiva e talvez de menor mergulho analítico, Mauerhoffer percebeu então que mais do que o meio, e mais que os efeitos sobre a sociedade - dividindo aqui algo simplisticamente duas grandes orientações, pode-se dizer uma mais essencialista sobre o meio, outra mais sociológica - havia ali uma experiência, uma abertura fenomenológica para o ato da sessão vivenciada, que de alguma forma dizia algo sobre o objeto.

Tal fato é interessante: mito de origem ou não, o cinema é talvez a única arte com uma data de nascimento oficial. Aquela sessão inaugural do trem chegando a uma estação, como um espectro, pairaria sobre as sessões seguintes, no dizer de Raymond Bellour (2012). O cinema nasce de um espetáculo público, e, mesmo considerando as modificações e melhorias das condições de exibição, pode-se dizer, de acordo com Bellour (2012, p.18) que aquela sessão inaugural ainda perdura em seus constituintes mínimos: um ambiente escuro, um lazer coletivo, uma fruição de imagens em movimento que são projetadas contra uma tela/parede opaca: a situação cinema estava ali e continuaria ainda.

Bellour, à moda de um diálogo platônico, vai discutir a querela dos dispositivos com um interlocutor imaginário, para no estilo maiêutico tentar afirmar o seguinte: Baudry estaria certo com a questão dos dispositivos, mas estaria também errado. É que para Bellour (2018, p. 17), paradoxalmente, o dispositivo cinematográfico é histórico, mas também transhistórico. Haveria algo no dispositivo, como primeiro teorizado por Baudry, alguns elementos que persistiriam, não obstante as modificações naturalmente históricas pelas quais ocorre a sessão. Bellour (2012, p. 14) parte de uma declaração categórica para polemizar com seu interlocutor do diálogo imaginado, afirmando que:

A projeção vivenciada de um filme em sala, no escuro, o tempo prescrito de uma sessão mais ou menos coletiva, tornou-se e resta a condição de uma experiência única e de memória, definindo seu espectador, e que qualquer outra visão altera mais ou menos. E somente isso pode ser chamado de 'cinema'.

Bellour, portanto irá partir da situação do espectador, menos que do meio, como o condicionante de uma definição, portanto ontológica, do que é o cinema. Enquanto houver filmes passando no cinema (o lugar, o espaço, a sala) haverá cinema, diz Bellour (2012, p. 19). Quando isso acabar, haverá então outra coisa, nem pior, nem melhor, apenas diferente. Vindo de Bellour, reconhecido por sua intensa produção crítica favorável aos vários dispositivos e instalações em museus, reflexões sobre videoarte, é e não é surpreendente; o que o autor está declarando é que existe alguma coisa ali, que só acontece ali, naquela experiência coletiva. Será visto à frente, inclusive com Elsaesser (2018), que isso não contradiz as outras experiências, porém particulariza uma delas. O diálogo é claro com a teoria de Baudry, que passamos a comentar. Trata-se do artigo clássico sobre o dispositivo cinematográfico.

Nesse artigo Jean Louis-Baudry (1975) apresentou uma teoria coerente (e coerentemente negativa) a partir das condições tecnológicas da projeção de cinema como sendo um dispositivo destinado a reforçar a perspectiva centralizadora e renascentista, a partir do momento em que colocaria o homem como centro geométrico da visão, objetificando o mundo, reproduzindo assim os sentidos de uma visão imposta.

Outro artigo clássico de Baudry sobre os efeitos ideológicos do aparelho de base do cinema também irá apontar, no aparato técnico, a inscrição ideológica do olhar burguês. A própria técnica da construção do aparelho cinematográfico, todo processo de captura de imagens e reprodução delas era inapelavelmente ideológico, isto é, ideológico burguês (BAUDRY, 1978). De repente, portanto, como sugere Baudry, a situação cinema era uma armadilha. O cinema era nada mais nada menos que a caverna platônica, explicitamente evocada por ele, em que o mito virou realidade. O declínio teórico das salas, em nossa avaliação, começaria aqui.

O espectador de cinema, tal como os prisioneiros da caverna que olham as sombras projetadas, não conseguiriam ver e se recusariam a observar o real mesmo quando advertidos sobre isso. Cópia de uma cópia, a imagem era uma ilusão, mera aparência e por isso Platão a condenava. A leitura informada de Baudry a partir de Freud e Lacan irá equivaler a cegueira dos prisioneiros da caverna à cegueira dos espectadores, pois

estar-se-iam prisioneiros de um dispositivo, não apenas ideológico ele mesmo, mas incapaz de dizer a verdade.

A originalidade do artigo era construir uma narrativa em que ocorre a superposição de um constructo técnico-geométrico ao aparelho psíquico em estado de regressão. Não há como minimizar o fato: o artigo deixa claro que a sessão é negativa e a própria escolha do termo, dispositivo, a partir de Foucault, indica que o cinema, se for desse jeito, em uma sessão de cinema, só poderá produzir escravos da caverna condenados à realização de um olhar burguês que estabiliza e enfeitiça o mundo para ser dominado.

Tal visão, altamente idealista, a partir de uma análise de ordem materialista, foi muito criticada desde o início (HAGENER, 2018, p. 87), seja pela crítica feminista, que acusava a teoria de fetichizar a tecnologia, ou pela crítica à controversa teoria do estádio do espelho de Lacan, além das críticas às grandes teorias sobre o cinema (BORDWELL; CARROL, 1996).

E aqui será feita uma elipse temporal, um salto no futuro, como fazem alguns filmes: 30 anos depois, com a fragmentação das mídias, a proliferação dos discursos críticos, fica mais ainda evidente o esquematismo de Baudry, que precisava mesmo de um espectador amarrado, pura visão e tara escópica, para existir como formulação (ELSAESSER, 2018). Um filme é visto com todo o corpo, que é superfície sensível, e não pode se subsumir apenas ao olhar.

Como aponta Vivien Sobchack, o filme é uma “expressão da experiência por experiência” (SOBCHACK, 1992, p. 3). No cinema, para a autora, a comunicação intersubjetiva ocorre entre espectador, filme e cineasta, através de percepção corporificada. Ocorreria então uma percepção da experiência e uma experiência da percepção, uma vivência compartilhada de estar e ser no mundo (Sobchack, 1992, p. 5). A questão é, portanto, que todo o corpo atua na visão do filme, e som e imagem são percebidos e somatizados pelo espectador que consente na fruição de uma sessão. A prática de percepção do filme é a própria experiência prática da sua percepção.

Exatamente é isso que de alguma forma se trata quando se fala de cinema, quando se diz: “vou ao cinema”, em que ocorre a metonímia: o cinema (a sala, o espaço) pela arte (o cinema). Trata-se de uma leitura da práxis bastante aderente à visão de Jacques Aumont (2012, p. 54-55), quando se perguntou sobre o que restaria do cinema e chegou

à conclusão de que o cinema como prática social, ainda que como forma minoritária de consumo do audiovisual, continuava a existir.

O cinema em sala teria sido um dispositivo particularmente bem-sucedido, que por assim dizer, venceu, não por destinação natural, mas porque talvez contivesse nele elementos de atração para seus públicos, o que seria um mistério então (BELLOUR, 2018, p. 21). Talvez o grande mistério do cinema, para Bellour, seja essa sua existência, a necessidade de visão conjunta em uma sessão de filme. Pouco importa que um filme seja longo ou curto, de ficção ou não: o que importa é “o essencial da projeção é a experiência ela mesma” (BELLOUR, 2012, p. 38). Trata-se apenas da singularidade da experiência, diz Bellour (2012, p. 20), não havendo nisso nada de componentes puros e transcendentais, mas apenas o reconhecimento de que é um outro tipo de dispositivo que deu certo, por assim dizer, nem melhor, nem pior, sendo ele apenas aquele que se configurou chamar de cinema e que apontaria para uma prática que independe do que é projetado.

É o que também aponta Fernão Ramos (2016, p. 42) em diálogo com o texto de Bellour, polemizando sobre a querela dos dispositivos:

A sessão, como modo de passar do filme, é o que existe de mais particular ao cinema. É o que o particulariza dentro do conjunto das artes e dos dispositivos. A sessão como modo de passar é tão importante para a definição do filme que nos permite abandonar a tentativa de ver sua especificidade nas imagens moventes.

Roland Barthes - curiosamente na mesma revista em que Baudry publicou o seu ensaio - vai se referir à essa vocação sensual da sala como local da experiência fílmica.

De fato, no conhecido pequeno ensaio de 1975 “*En sortant du cinema*”, ele discorrerá sobre o efeito de sair de uma sala de cinema. Assim fazendo, permite-nos voltar, agora melhor armados, àquela situação própria da experiência do cinema de que falava Mauerhofer. Barthes, explica que lhe agrada, em silêncio, sair do escuro para o lusco-fusco das ruas, enquanto reflete sobre o filme que viu, enquanto a realidade é ainda algo que aos poucos vai se formando.

Comentando este artigo, Jacques Rancière irá propor que: “ao discurso avassalador da época sobre o dispositivo”, Barthes coloca “uma experiência erótica imaginária, que torna o cinema uma coisa tátil” (WATTS, 2015, p. 170)⁷.

Ao cinema se vai: trata-se de um lugar, para o qual o espectador inclusive se prepara, em relação ao qual se coloca em disponibilidade. Para Barthes a sala escura é um “cubo obscuro”, e ele vê também uma metonímia em que a escuridão da sala é prefigurada pelo onirismo crepuscular, o qual ele indica ser preparatório para a hipnose no sentido de Breuer-Freud (BARTHES, 1975, p.104). A metonímia que também ele aplica à sala: “Eu nunca pude, ao falar sobre cinema, me impedir de falar na ‘sala’, mais do que no ‘filme’”.⁸

Para Barthes, o escuro da sala, o preto em si, é a cor de um erotismo difuso, ao qual os espectadores acolhem e pelo qual são acolhidos, inclusive pela sua postura, meio deitada, os pés alongados, o corpo indicando sua disponibilidade. Disponibilidade a qual ele compreende que seria a melhor definição do erotismo moderno, não o erotismo da publicidade, mas o da grande cidade (“*grande ville*”).

É interessante que Barthes nesse pequeno texto vá falar da diferença espectral que é ver um filme na TV, em que a fascinação, segundo ele, desapareceria, veja-se bem, pelo espaço familiar (grifo nosso), onde o erotismo sucumbiria, estaria interdito, a TV nos condenando à Família, assim mesmo, em maiúsculas (BARTHES, 1975, p.105).

Como aponta Emmanuel Ethis (2018, p. 12) o cinema seria a arte de partilha em público de um discurso audiovisual. O espectador aprenderia muito cedo que ir ao cinema é viver a experiência de um ver em conjunto e que, mais ainda, ao partilhar um filme, o espectador assumiria também o risco de se partilhar. Haveria para Barthes então, como espectador, a possibilidade de um corpo narcísico que se identifica com a tela, e um corpo perverso, pronto a fetichizar não a imagem, mas aquilo que a ultrapassa. Em suas palavras: “o grão do som, a sala, o escuro, a massa obscura dos outros corpos, os raios de luz, a entrada, a saída” (BARTHES, 1975, p.106).

Não seria o cubo obscuro, em que se deixa entrar, com esta disponibilidade sensível, para depois de apreciar imagens moventes, entre o sonho e o real, entre o sensível e o imaginário, retornar meio desfalecidos para as luzes da realidade aparente (esta sim) - o equivalente de uma caverna? À contrapelo da alegoria platônica, mergulha-se no escuro para ver mais, para ver aquilo que não se deixa ver, enquanto se está saturados de visível do lado de fora deste cubo obscuro.

Por que não uma exibição privada, pode-se questionar, e por que não uma exibição para um único olhar e sim para vários? É Walter Benjamin que em um de seus mais reproduzidos escritos - aquele da reprodutibilidade técnica - vai declarar:

O decisivo, aqui, é que no cinema; mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. (BENJAMIN, 2010, p.188)

Mais ainda, o crítico frankfurtiano vai destacar que as miradas individualizadas terminaram com o estereoscópio, com a galeria de arte, e que seria inconcebível uma sala de cinema vazia. A leitura atenta do texto mostra que a análise de Benjamin (2010, p. 185) vai à organização dos espaços das diferentes artes, por exemplo o espaço dos museus, para chegar nesse novo espaço de massas, exemplarmente dado pelo cinema. Ao fazer a análise da reprodutibilidade, Benjamin magnifica a situação-cinema como paradigmática da dessacralização da aura, notando a comparação clássica entre a pintura que desejaria ser vista de forma única e individualizada e uma arte de massas, o cinema, segundo ele, só comparável como fruição de multidão pela arquitetura ou pela epopeia antiga. Segundo Benjamin (2010, p. 189), “uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho”. Fazendo também a analogia com o inconsciente freudiano, a câmera abriria o inconsciente ótico da humanidade e aqui destaca-se justamente esse aspecto da coletividade a que Benjamin aludia.

A percepção coletiva do público, em sua acepção, apropria-se do modo de percepção individual do psicótico ou do sonhador, abrindo a brecha na lição heraclitiana de que o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. Tremenda inversão, em que, como pontua ironicamente, o camundongo Mickey representa o sonho coletivo, denotando, é claro, certa avaliação negativa do meio como controlador das psicoses de massa (BENJAMIN, 2010, p. 190). Há, porém, ao final do texto, uma notável concordância de Benjamin sobre o aspecto tátil do cinema. Realizando o paralelo com a arquitetura, Benjamin vai fazer a contraposição entre a recepção tátil e a recepção ótica, a partir da arquitetura, a mais social das artes. Segundo ele, a recepção tátil se efetuariam menos pela atenção que pelo hábito. Na arquitetura, o hábito em grande medida também determinaria a percepção ótica e, segundo ele as tarefas impostas ao aparelho perceptivo não seriam insolúveis apenas por uma perspectiva ótica, que não se fizesse hábito, vale dizer, uma percepção tátil (BENJAMIN, 2010, p. 193). Nas próprias palavras de Benjamin:

E aqui, (no cinema,) onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento de forma originária. Mas nada revela mais claramente as tensões do nosso próprio tempo de que o fato que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema., através do efeito de choque de suas sequências de imagens (BENJAMIN, 2010, p. 194).

Portanto, esse texto vai indicar o cinema como a solidificação de um hábito de massas, que implica uma nova mudança de percepção, saindo-se do paradigma do indivíduo para o coletivo, no contexto das mudanças urbanas e do aparelho perceptivo.

Pode-se dizer ao final, talvez recuperando o mito da caverna e as teorias do dispositivo de Baudry, que o cinema como atividade coletiva e como dimensão espacial de afetos inscreveu-se na cidade e tem sua especificidade, sua forma de expressão. É menos um dispositivo aprisionador da perspectiva monocular, e mais um espaço de conjuração coletiva de imagens. Essa conjuração coletiva de imagens é que foi abalada pela pandemia e, claro, pelas mudanças de longo prazo que já vinham ocorrendo quanto à recepção do audiovisual. Nesta avaliação, foi justamente a ausência forçada dessa conjuração coletiva de imagens que implicou uma necessidade latente de sua volta: seja pela “súbita” aparição de *drive-ins*, campanhas coletivas de financiamento de salas de cinema de resistência, e mesmo por festivais *on-line*.

A VOLTA DO COLETIVO E O SIGNIFICADO DO CINEMA COMO EXPERIÊNCIA SOCIAL PARTILHADA

A pandemia acabou gerando um experimento social inédito: não podendo ir ao cinema, não bastou o *streaming*, mas foi preciso recuperar outras formas de ver o filme em conjunto, seja em festivais *on-line*, seja com a recuperação de formas coletivas como o cinema em *drive-in*⁹. Observou-se durante a pandemia ações diversas de mobilização para o cinema voltar como atividade social, o que nos parece indicar a necessidade igualmente de observar imagens moventes em um caráter coletivo, com algo de certo transe hipnótico ou mágico-religioso. Dir-se-ia que a ausência da expressão coletiva de visão do filme, paradoxalmente, gerou a latência pelo seu retorno.

Voltando à sala de cinema como espaço típico para esta visão partilhada, e à alegoria da caverna platônica, pode-se dizer que os espectadores teriam, nesse contexto pandêmico, buscado uma sala, um espaço de coletividade, ainda que como virtualidade.

Isso teria ocorrido, entre outros espaços, nos *drive-ins*, nos festivais *on-line*, nas *lives*. Novos dispositivos teriam se viabilizado para a visão conjunta, como expressão partilhada de uma ausência.

Como escreveu Arlindo Machado (2008, p. 33), a caverna (a sala) pareceu ser uma necessidade:

Se é certo, tanto para Platão quanto para seus seguidores, que a cena da caverna tem um sentido crítico, fundando um horror à razão dos sentidos, não é menos certo também que, contraditoriamente, ela exprime um desejo que se vem tentando realizar ao longo dos séculos: exatamente a viabilização técnica de tal dispositivo.

A caverna, claro, como visto, é uma metáfora poderosa deste desejo pelo dispositivo que o cinema articulou, mas que sempre talvez tenha existido e venha a existir. Ela articula dois lugares, um dentro e um fora, um claro e um escuro, um lugar onde se projeta, e outro em que a luz deixaria tudo ver e não apenas um teatro de sombras. Como metáfora e como mito. Mas por precaução pergunta-se: e se não for nem uma metáfora, nem um mito? E se a caverna responder de fato a uma voragem especular da alma?

Werner Herzog (2011) no documentário de 2011, “*The Cave of Forgotten Dreams*” vai com um pequeníssima equipe e câmera revelar pela primeira vez os desenhos rupestres de Chauvet, caverna na França, datados de 32 mil anos, mais que o dobro das outras pinturas reconhecidas. Observa-se, com a parca luz que é trazida pela equipe, a câmera mostrar leões, bisões, cavalos e grupos humanos; cenas de caça e cenas de cópula; magia, religião, festa ou o que quisermos: os sonhos esquecidos.

Há uma parede com diversas mãos pintadas ali, como naquele jogo infantil de mergulhar a mão em tinta, onde Herzog acredita ver uma mão que se singularizaria no grupo, aquela de um primeiro artista. Não importa se esta é uma projeção do próprio diretor. Há ali, ele o vê claramente, e o narra em *off*, um proto cinema. É cinema, ele diz, quando as tochas iluminam esses desenhos, já que ali a iluminação sem tochas seria impossível e impossível que desenhassem e vissem as imagens no escuro. Portanto uma luz que ilumina os desenhos que, colocados lado a lado, articulam uma ilusão de movimento. Cinema tátil, cinema da mão, cinema digital, de dedo.

Agora que o cinema - ou o filme - está cada vez mais nos dispositivos móveis - e, lembra-se, táteis - são as mãos que se aproximam das imagens, procurando nelas também se inscrever, ainda que como virtualidade. Trata-se de outra coisa, é claro, de uma ação

quase sempre individualizada, e não coletiva, e em regimes de interrupção, de distração social ou em regimes de dispositivos museológicos - em que tudo muda, como diz Bellour (2012). Se visita um museu; mas se vai ao cinema. Porém, como foi dito, persiste a necessidade do encontro coletivo, da visão conjunta e deste dispositivo particular que é a sala de cinema.

E a comunidade de cinéfilos, que muitas vezes se refugia em uma sala escura como em uma caverna, pode muito bem achar que este tipo de encontro deva ocorrer com uma determinada liturgia, em paredes ou telas de sua eleição, indicando a particularidade deste dispositivo que é a sala de cinema.

Para compreender a noção de cinefilia, recorreu-se à abordagem basilar proposta por Antoine de Baecque, que justamente escreveu um livro para apresentar esse conceito.

Baecque associa a cinefilia ao que chama de uma vida organizada ao redor dos filmes, em que o cinema ocuparia uma centralidade. Em suas próprias palavras, a comunidade cinéfila “se forma nos arredores das salas ou dos cineclubes” (BAECQUE, 2010, p. 36). Ele entende por comunidade cinéfila não o círculo do fã, mas o do cultor. O cultor discursaria sobre os filmes, o que explicaria os textos críticos e a multiplicação de publicações especializadas, e mesmo o circuito de salas e festivais voltadas à essa comunidade. Baecque (2010, p. 36) vê aí práticas culturais que se aproximam do culto, ao qual ele é literal:

Comparou-se muitas vezes a sala escura a um templo, e é verdade que a cinefilia, mesmo mantida nas redes mais laicas, é marcada por uma grande religiosidade nas suas cerimônias. A cinefilia é um sistema de organização cultural que engendra ritos de olhar, de fala, de escrita.

Em sua análise, Baecque associa muitas vezes a formação sentimental das plateias às salas de cinema, onde, na sua expressão, “o *habitus* erótico é ritualizado” (BAECQUE, 2010, p. 305). Assim, entende-se que para a comunidade de cinéfilos o sentimento de ausência impulsionou outras ações de reconquista de um espaço percebido como vital.

Não foi, portanto, sem razão que a pandemia, para além da revisitação dos *drive-ins* gerou também iniciativas de manutenção e recuperação dos cinemas, sobretudo aqueles de rua, e aqueles de programação cinéfila, como foi notável o caso do grupo Estação Botafogo, que em campanha de financiamento coletivo conseguiu mais de

4.500 doadores que colaboraram com valores a partir de R\$ 50,00 gerando mais de R\$ 700 mil reais e impedindo o fechamento de suas portas¹⁰.

Curioso é que, assim como o cinema Petra Belas Artes em São Paulo, que já possui um serviço de *streaming*, também o grupo carioca anunciou o desenvolvimento de sua plataforma. Quando nem mesmo as salas de cinema - as maiores prejudicadas por suposto - temeriam o *streaming*, é sinal que a experiência de ir ao cinema deva continuar.

Não se trata então de um jogo de soma zero, em que apenas há um dispositivo vencedor. Ao contrário, trata-se de nenhum dispositivo a menos. E nenhum desses dispositivos poderá deter o monopólio de exorcizar o inconsciente ótico da humanidade; nem eles, os dispositivos, determinarão rigorosamente a impossibilidade de outras significações, pois há a liberdade do artista e do espectador, ambos criadores. Há tanta liberdade no aparelho celular quanto na sala de cinema e se foi possível entender o dispositivo da sala de cinema como uma experiência específica desejada pelos seus públicos, não se pode perder de vista as intensas hibridizações dos meios.

A defesa, pois, da sala de cinema, é menos uma defesa de um purismo que nunca existiu, mas da localização de um espaço dos afetos, e daquelas significações que acontecem ou podem acontecer em uma ida ao cinema. Talvez o cinema - este tipo de cinema - seja isso mesmo: um lugar ao qual se vai, voluntariamente, para suportar a experiência de uma duração partilhada de um discurso audiovisual. Sim, a caverna estará sempre lá, como mito e como dispositivo.

Talvez o erro de Platão tenha sido imaginar que a humanidade estava presa na caverna, quando eram apenas voluntários de um rito. Não se estavam acorrentados. Estavam apenas juntos, como dolorosamente a pandemia apontou.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Vrin, 2012.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

BAUDRY, Jean-Louis. *Le dispositif*. Paris: Communications, n.23, 1975.

BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet cinéma*, Paris: Albatroz, 1978.

BARTHES, Roland. En sortant du cinéma. *Communications*, Paris, n. 23, p. 104-107, 1975.

- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu, 2018.
- BELLOUR, Raymond. **La querele des dispositifs: cinéma, installations, expositions.** Paris: P.O.L, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas.** São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 1.
- BORDWELL, David; CARROL, Noël (ed.). **Post-Theory: Reconstructing Film Studies.** Wisconsin: Wisconsin University Press, 1996.
- ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias.** São Paulo: Ed. Senac, 2018.
- ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema, uma introdução através dos sentidos.** São Paulo: Papirus, 2018.
- ETHIS, Emanuel. **Sociologie du cinéma et de ses publics.** Paris: Armand Colin, 2018.
- GAUDREAU, André; MARION, Phillipe. **O fim do cinema?** Campinas: Papirus, 2016.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinema & Pós-Cinema.** Campinas: Papirus, 2008.
- MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema.** São Paulo: Graal, 2008. p. 276-282.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica.** São Paulo: É Realizações, 2014.
- RAMOS, F. P. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. **Galaxia**, São Paulo, n. 32, p. 38-51, ago. 2016.
- SOBCHACK, Vivian. **The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience.** Princeton: Princeton University Press, 1992.
- WATTS, Philip. **Lé cinéma de Roland Barthes, suivi d'un entretien avec Jacques Rancière.** Paris: De L'Incidence Editeur, 2015.
- XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema.** São Paulo, Graal, 2008.

NOTAS

- 1 O estudo completo pode ser acessado em: https://fgvprojetos.fgv.br/sites/fgvprojetos.fgv.br/files/economiacriativa_formatacaosite.pdf.

Acesso em 20/03/2021

- 2 A previsão é que em 2019 a arrecadação das empresas de streaming superaria a dos estúdios nas salas de cinema, segundo série de reportagens de Kyle Buchanan, para o New York Times, entre 20 e 24 de junho de 2019, com uma série de artigos entrevistando 24 figuras de proa do cinema norte americano, cujo tema era, mais uma vez, agônico: *"How Will the Movies (As We Know Them) Survive the Next 10 Years?"* consultado em: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/06/20/movies/movie-industry-future.html> em 20/03/2021.
- 3 O volume de reportagens que "atestou" a morte das salas de cinema é imenso tanto em espaços críticos quanto

de divulgação cultural. Uma reportagem que tematiza claramente o assunto é: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/12/pandemia-e-alta-do-streaming-apressam-mudancas-ha-anos-previstas-no-cinema.shtml>. Acesso em 20/03/2021

- 4 Para saber mais: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/12/warner-bros-golpeia-os-cinemas-ao-lancar-filmes-direto-no-streaming.shtml>
- 5 Sobre algumas dessas plataformas: Estação Virtual: http://grupoestacao.com.br/site/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=43&Itemid=292&lang=pt, e Belas Artes: <https://www.belasartosalacarte.com.br/>, acesso em 12/11/2022.
- 6 A esse respeito vale notar que praticamente em todas as páginas do texto de Adorno com Horkheimer sobre a Indústria Cultural, o cinema é mencionado ou sugerido de forma negativa.
- 7 No original: au discours écrasant de l'époque sur le dispositif, “ e “ une expérience érotique imaginaire, qui fait du cinéma une chose tactile.
- 8 No original: *Je ne puis jamais, parlant cinéma, m'empêcher de penser “salle”, plus que “film”*.
- 9 Tema amplamente noticiado em várias partes do mundo onde ocorreu o mesmo fenômeno do ressurgimento dos drive ins. No Brasil, ver entre outras, a reportagem: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/cinema-drive-in-volta-a-triunfar-na-cultura-do-isolamento-social.shtml> acesso em 20/03/2021
- 10 Ver sobre a campanha: <https://benfeitoria.com/continuaestacao>, acesso em 20/03/2021.

SUBMISSÃO: 14/07/2021

ACEITE: 02/02/2023