

Paris, Texas e o encontro mediado pela tela:

a imagem fílmica como experiência na contemporaneidade¹

Mírian Sousa Alves*

Resumo

Neste artigo, investiga-se a natureza da imagem no cinema narrativo ficcional e sua relação com as experiências vividas por aqueles que se colocam diante dessa imagem: o espectador. Baseando-se em uma reflexão suscitada pelo filme Paris, Texas, do cineasta alemão Wim Wenders, afirma-se que as diferenças técnicas entre as imagens possibilitam relações específicas entre elas e seus espectadores. Como espaço de interlocução entre o sujeito e sua própria história ou como ponto de encontro entre diferentes sujeitos, a tela cinematográfica atua como potente mediadora das relações contemporâneas. Por sua vez, o formato da imagem na tela também altera a relação desta com o espectador. Mais que um espaço de representação, a imagem no cinema é abordada neste artigo como parte da experiência dos sujeitos. A sobreposição de imagens exibida na ficção de Wim Wenders elucida, ainda, o processo de transposição narrativa entre diferentes sistemas semióticos – por exemplo, a tradução da literatura ao cinema.

Palavras-chave: Imagem. Cinema. Experiência. Sobreposição. Tradução.

* Doutora em Literatura Brasileira pela UFMG. Mestre em Cinema e Vídeo pela York University, em Toronto (CA) e bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela UFMG. Atualmente desenvolve atividade de extensão na Universidade Fumec e é professora no curso de Jornalismo do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: gangorra@gmail.com.

1 Artigo elaborado na linha de pesquisa “Poéticas da Modernidade”, do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários na Faculdade de Letras da UFMG.

Introdução

O cineasta alemão Wim Wenders escreveu textos sobre cinema e dirigiu filmes que, de certa forma, nos levam a perceber que cada formato ou técnica fílmica expõe uma imagem diversa e que, portanto, não há um único conceito de imagem cinematográfica.

Um desses filmes é *Paris, Texas* (1984), que, ao aproximar imagens em 35 mm às obtidas por uma câmera super-8, aponta para a diferença material entre elas e sugere, também, que cada técnica se relaciona com os personagens de uma maneira específica. Há sequências no filme que estabelecem essa troca de olhares entre os personagens e as imagens da fotografia ou do próprio cinema, evidenciando assim, a potência da imagem fotográfica.

Como pontua Wenders, no cinema, o ordenamento das imagens pode ou não servir a uma suposta narrativa. O diretor conta que o caminho percorrido para produzir seus filmes em p&b não foi o mesmo usado para a produção de seus filmes coloridos. Para o primeiro grupo, ele teve como ponto de partida imagens que viu ou imaginou, ou ainda paisagens que encontrou, sem saber como acabariam seus filmes. Por outro lado, na produção dos filmes do segundo grupo, a história já era conhecida e as imagens é que foram buscadas em um segundo momento, como é o caso de *Paris, Texas*.

Imagem em super-8

A presença da imagem no interior do próprio filme em *Paris, Texas* – da fotografia no álbum de família ao filme em super-8 – parece deter a capacidade de modificar o curso dos acontecimentos na trama. *Paris, Texas* conta a história de Travis (Harry Dean Stanton), um personagem que perdeu a memória e que, depois de assistir a um filme caseiro, feito durante uma viagem de verão com a família, começa a recuperá-la. O filme foi exibido por seu irmão Walt (Dean Stockwell), na sala de sua casa.

Na sequência, os personagens assistem a um fragmento vivido anos antes do instante da projeção. Há diferenças marcantes entre os espectadores na sala e eles mesmos no filme em super-8. A coloração e o ritmo no filme exibido por Walt são drasticamente diferentes desses aspectos no restante do filme, como se a projeção abrisse, de fato, um espaço a outro plano.

O efeito metalinguístico evidencia a referência feita por *Paris, Texas* ao próprio cinema. A exibição do filme em super-8, que mostra uma

viagem à praia, dentro do filme, possibilita o encontro de Travis com Hunter, seu filho de 8 anos, com os acontecimentos passados, esquecidos por ambos (já que o filho também não se lembrava do pai) e marca o início de uma nova relação entre eles. É depois de assistir ao filme que Hunter chama Travis de pai pela primeira vez.

A sequência em super-8, com um ritmo mais lento, é intercalada pelas imagens dos personagens na sala assistindo ao filme no escuro. Vê-se o feixe de luz do projetor, deixando em destaque a natureza da imagem filmica, projeção capaz de evocar sensações. Com planos e contraplanos, vê-se Travis no tempo presente do filme trocando olhares com sua imagem em super-8, feita anos antes daquele momento. Há um intrincado jogo de olhares entre os espectadores na sala e suas imagens projetadas. Após assistir ao filme, Hunter, o menino, afirma que a mãe, de quem ele também não tinha mais notícias, encontrava-se viva em algum lugar. Depois de assistir ao filme, ele teve essa certeza.

Tela-espelho

Em outra sequência de *Paris, Texas*, Wenders parece prosseguir sua reflexão a respeito da natureza da imagem cinematográfica. Para Dubois (2004), em *Paris, Texas*, Wim Wenders criou um dispositivo capaz de apontar para uma mudança no próprio estatuto da imagem cinematográfica. Trata-se do vidro-espelho usado em uma espécie de *peep-show*, onde a personagem Jane, interpretada por Nastassja Kinski, no interior da cabine, enxerga apenas a si mesma, enquanto Travis, do outro lado desse curioso vidro-espelho, não é capaz de ver a própria imagem. Inicialmente, apenas enxerga Jane e, em um segundo momento, vê sua imagem misturada à dela.

A figura à direita ilustra o momento em que Jane toca o vidro com as mãos, como se assim pudesse alcançar Travis. O gesto de tocar a tela parece remeter à mudança do olhar do espectador no cinema, que deixou de ser passivo, como “alguém que, emparedado no escuro, recebe a alimentação cinematográfica mais ou menos como um entravado é alimentado passivamente com sonda ou pipeta” (BARTHES, 2005, p. 12), para se tornar tátil.

Após a passagem da visão monocular, proposta pelos brinquedos óticos, à visão binocular do espectador diante da tela no cinema, encontra-se o período em que este tem seu corpo como parte do próprio espetáculo, como pontua Barthes (2005). Ele refere-se à ampliação do espaço ocupado pela imagem e ao novo posicionamento do espectador.

Como lembra Barthes (2005), Henri Chrétien desenvolveu, no final da década de 1920, um processo de filmagem que faz uso de lentes capazes de produzir uma imagem duas vezes maior que a produzida por lentes convencionais, o que possibilita a ampliação horizontal da imagem quando de sua projeção. Em sua reflexão sobre os efeitos dessa técnica, o cinemascopo,² Barthes (2005, p. 13) pontua:

[...] estou aqui, não mais sob a imagem, mas diante dela, no meio dela, separado dela pela distância ideal, necessária à criação, que já não é a do olhar, mas a do braço (Deus e os pintores sempre têm braço longo). Sendo mais largo, o espaço precisará, evidentemente, ser ocupado de nova maneira [...].



FIGURA 1 e 2 – À esquerda, Jane refletida no vidro-espelho em uma espécie de *peep-show* criado por Wim Wenders em *Paris, Texas*, e, na figura à direita, a perfeita sobreposição das imagens de Jane e Travis na tela marca o encontro dos personagens.
Fonte: PARIS..., 1984.

Na estranha superfície da tela, as faces dos dois atores se misturam, permitindo ao espectador o contato com uma imagem em camadas, que Dubois (2004, p. 150) atribui ao cinema pós-moderno ou maneirista, um cinema folheado: atrás da imagem há sempre outra imagem, “uma imagem de cinema”. O dispositivo usado em *Paris, Texas* pode ser pensado como uma metáfora da própria imagem no cinema. O vidro-espelho ocupa o lugar da tela e ressalta traços da imagem fílmica.

Do lado de fora, os espectadores, como Travis, não são capazes de ver objetivamente o que se passa na tela. Ao contrário, veem a própria imagem misturada aos personagens ali projetados. Por sua vez, os atores não veem o público – como ocorre, por exemplo, em *A Rosa Púrpura do Cairo* (EUA, 1985), de Woody Allen, em que o ator se apaixona por uma espectadora na plateia e rasga a tela para buscá-la na audiência e levá-la para viver um romance com ele no espaço ficcional criado no próprio filme.

2 Formato de filme usado de 1953 a 1967.

Jane olha para o espaço da cabine onde fica quem a assiste. Porém, ela só é capaz de ver a si mesma em um espelho, como qualquer ator que, ao olhar para a câmera, verá apenas a própria imagem devolvida pela possível presença de um monitor, e não a imagem de seus espectadores. No entanto, uma mudança de iluminação experimentada por Jane e Travis torna translúcido o espelho de Jane e permite que a personagem também veja seu rosto misturado ao dele.

O passado dos personagens vem à tona com o diálogo que travam por meio dessa “tela” e, ao mudar a direção do foco de luz, os antigos amantes se encontram. Jane deixa de ver apenas a própria imagem e Travis deixa de enxergar apenas Jane. O foco de luz não está mais limitado ao espaço de quem atua. Ao contrário, ilumina a tela e, portanto, o espaço comum entre os personagens. Ao reduzir a luz no interior da cabine e iluminar o espectador – aquele que assiste ao show –, Travis consegue ver-se na tela, em um encontro perfeito de sua imagem com aquela que antes ocupava sozinha a tela-show. O *peep-show*, assim, realiza-se em duas direções, já que ambos espiam o outro lado enquanto reconstróem a própria história.

Baseando-se nessa sequência, pode-se inferir que o cinema, para Wenders, é a tradução desse espaço que, quando espiado, devolve de forma re-configurada a própria história daquele que o espia. A nova configuração é, assim, marcada pelo acréscimo de camadas, possibilitado pelo encontro com aqueles que, em algum momento, cruzaram olhares com a lente da câmera. A imagem no cinema poderia, portanto, ser pensada como o espaço e a duração do encontro dos vários olhares que à lente da câmera se dirigem.

Talvez seja por isso que o cinema nos dê sempre a sensação de uma nova temporalidade, e não apenas porque há ali o tempo da narrativa (ou tempo diegético), o tempo da produção do filme e o tempo da duração fílmica no momento da projeção (cerca de duas horas em um longa-metragem). É que há ainda a possibilidade da lembrança, as experiências vividas e a densidade do olhar dos atores filmados e dos espectadores, tornando bem mais complexa a possibilidade de se definir temporalmente qualquer plano cinematográfico.

Embora o tempo no cinema possa sempre ser pensado como o tempo presente, como pontua Comolli (2008) – do presente da projeção –, este não é o único tempo em jogo quando pensamos em uma imagem de cinema. É o que o autor alerta na passagem a seguir, ao chamar atenção para o “engodo consentido” que se opera durante o momento da projeção:

O que se grava no presente na fita fílmica e que se desenrola no presente na tela de projeção é apenas a ilusão de uma sincronidade. Como o espectador deixaria de saber que, entre a tomada e a projeção, todo um labirinto de tempo e de materiais foi percorrido? Ele sabe disso, o que não o impede de perceber o movimento do filme no presente da projeção. Há engodo, livremente consentido, quando percebo no presente não a realidade atual da projeção, mas aquela, não atual, da inscrição verdadeira. Opero uma colagem espaciotemporal que traz de volta à tela e na duração da projeção um lugar e um tempo que eram os da cena. (COMOLLI, 2008, p. 113)

Da mesma forma, além do espaço da tela, do espaço diegético e do espaço da locação onde o filme foi produzido, há outros espaços participantes: o espaço do corpo do espectador, que, como o do personagem Travis, em *Paris, Texas*, encontra-se na tela, e de tudo o que esse traz à experiência da projeção (lembranças, sonhos, etc.).

Enquanto duplicidade da palavra “revelar”, a imagem amplia ou atualiza esse olhar dirigido a algo que deve ou pode ser velado pelo sujeito e depois novamente encoberto, dando à palavra “velar” a possibilidade de exercer aí seu outro sentido, o de encobrir ou tornar secreto. Para Blanchot (2010), a palavra na escrita, como a imagem, também se encontra na duplicidade da palavra “re-velar”.

Eclipse

A associação entre imagem e memória destacada neste artigo elucidada, ainda, o mecanismo que rege algumas traduções intersemióticas. Uma tradução da literatura ao cinema, por exemplo, não precisa ser pensada como substituição, já que o texto fílmico não ocupa o espaço antes ocupado pelo texto literário que lhe serviu de ponto de partida, mas como um eclipse, tomando-se emprestada a vertente da tradução proposta por Steiner (2005).

O autor usa o termo “transfiguração” para se referir a uma situação em que “o peso e o brilho intrínsecos da tradução eclipsam os do original” (STEINER, 2005, não paginado). Aqui, no entanto, eclipsar não significa obscurecer. Uma obra literária não desaparece durante as quase duas horas da exibição de sua versão fílmica, mas dela se aproxima ao expor, sensorialmente, pontos de encontro entre os dois textos.

Em um eclipse, há um astro ou estrela que pode ser visto enquanto o outro parece desaparecido. No entanto, sabe-se que o eclipse trata exatamente do instante da percepção de ambos em um alinhamento perfeito, a partir da perspectiva do olhar do observador. Não há desaparecimento

e sim sobreposição ou alinhamento. Uma tradução fílmica, portanto, pode, a partir de algum traço, possibilitar tal experiência ao espectador, que vislumbra esse encontro durante um breve instante.

Essa sobreposição não se deve a um ato intencional do autor, que teria hipoteticamente trabalhado a obra original a fim de repetir determinados elementos ali presentes, uma vez que o diretor do filme não é aquele que modifica a obra, mas aquele que, como leitor, é por ela modificado. A criação da nova obra pode ser vista, portanto, como um eco dessa leitura. A suposta adaptação fílmica, nesse sentido, pode ser pensada como um prolongamento da própria literatura, em sua possibilidade de encontro entre escritor/leitor e modificação do percurso vivido por aqueles que de alguma forma participam desse processo.

Caixeta e Guimarães (2008), ao chamarem atenção para a necessidade de desvincularmos o conceito de imagem da noção de representação, mostram como a duração da obra se liga à sua própria transformação. Os autores lembram que a concepção de imagem dos xamãs amazônicos está ligada à ideia de duração como transformação e que a proposta da imagem no cinema seria não capturar (ou roubar) a imagem do outro, como propõe a perspectiva que vê a imagem como forma de representação.

Na língua kayapó, a palavra utilizada para designar imagem, foto e filmes é *mekaron*, o mesmo termo que se aplica a alma, duplo e espírito. Dias (2011, p. 323), mostra que, de fato, essas duas concepções não são distintas. Assim relata o autor:

Axiapé me contou que ‘o mekaron pode aparecer em outro lugar. Quando você está andando na mata sozinho... ou então no meio da noite, quando você acorda e anda pra fora da casa e você vê o mekaron. O filme é a mesma coisa. O filme leva a pessoa pra outro lugar. E aí você pode ver essa pessoa em outro lugar’.

Os kayapós consideram que a imagem se confunde com a noção de alma, já que, para eles, como esta, a imagem possui mobilidade e pode ocupar um local sem impedir que compartilhem com ela o mesmo espaço. No filme, a sobreposição dos planos remete-se à imaterialidade da imagem e o encontro dos personagens testemunhado no vidro-espelho é tão etéreo quanto a exibição do próprio filme.

Vale lembrar a reflexão feita por Comolli (2008) diante do medo sentido pelos espectadores no Salão Grand Café, em Paris, diante da exibição, em 28 de dezembro de 1895, de *A Chegada do Trem à Estação/L'ARRIVÉE d'un train en gare de la ciotat* (1985), dirigido pelos irmãos

Lumière. Como pontua o autor, diante da primeira exibição pública e paga das imagens em movimento, os espectadores não saíram correndo da sala porque sentiram medo de ser atropelados pelo trem. O que os assustou foi ver um acontecimento duplicado pela imagem e deslocado para outro local, exatamente como um duplo daqueles que se viam projetados na tela.

Conclusão

No cinema contemporâneo, o duplo não se resume ao registro de um momento vivido eternizado pela imagem, mas abre-se à perspectiva da sobreposição de imagens. O que o espectador vê na tela – que também pode ser pensada enquanto um espelho (como vimos com Wim Wenders) – é uma imagem capaz de sobrepor, ao que foi filmado, a experiência vivida por aquele que assiste à projeção.

O que é duplicado e deslocado pela imagem, portanto, não é apenas o acontecimento filmado, mas a experiência vivida por quem se dispõe a olhar as imagens filmadas. E é essa continuidade da experiência vista na tela que assusta o espectador, conferindo à imagem essa potência fantasmagórica.

Paris, Texas, and the encounter mediated through the screen: the movie image as an experience in contemporary times

Abstract

This paper investigates the nature of the image in fictional narrative cinema and its relationship with the experiences of those who watch it: the viewers. Based on a reflection raised by the film Paris, Texas, by German filmmaker Wim Wenders, it is claimed that the technical differences between the images allow specific relationships between them and their viewers. As a space for dialogue between the subject and his own history, or as a meeting point between different subjects, the movie screen is a powerful mediator of contemporary relationships. In turn, the format of the image on the screen will also change its relationship with the viewer. More than a representation space, the movie image is addressed in this paper as part of the subjects' experience. The overlapping images exhibited in the fiction of Wim Wenders also elucidate the process of transposing the narrative between different semiotic systems – for example, the translation from literature to cinema.

Keywords: Image. Cinema. Experience. Overlapping. Translation.

Referências

A ROSA púrpura do Cairo. Direção: Woody Allen. [S.l.]: Orion Pictures Corporation, 1985. 1 DVD (82 min), son., color. Tradução de: The Purple Rose of Cairo.

BARTHES, Roland. No cinemascopo. In: _____. *Inéditos: imagem e moda*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. 3.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Introdução: pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DIAS, Diego Madi. Três paradigmas para pensar o vídeo entre os kayapó. In: VALE, Glaura Cardoso; MAIA, Carla; TORRES, Júnia (Org.). *Forumdoc.bb.2011: 15º festival do filme documentário e etnográfico / Fórum de antropologia e cinema*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011. p. 300-328. Disponível em: <www.forumdoc.org.br/2011/catalogo/catalogo_forumdoc_2011.pdf>. Acesso em: 12 jan 2013.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

L'ARRIVÉE d'un train en gare de la ciotat. Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. França, 1895, p&cb.

PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders. [S.l.]: Twentieth Century Fox, 1984. 1 DVD (150 min), son., color.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Traduzido da 3. ed. (1998) por Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Ed. Universidade Federal do PR, 2005.

WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Tradução de Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 1990.

Enviado em 15 de março de 2013.

Aceito em 15 de abril de 2013.