

LENSES E DIAFRAGMAS DA DIFERENÇA

Armando Cruz

Resumo

Este artigo pretende estabelecer algumas relações entre produção cinematográfica, subjetividade e diferença em um mundo cada vez mais poluído de imagens.

Palavras-chave: subjetividade, identidade, imagem, fotografia, cinema, diferença, representação

LENSES AND DIAPHRAGMS OF THE DIFFERENCE

Abstract

This article intends to establish some relationships among cinematographic production, subjectivity and difference in a world increasingly polluted by images.

Key words: subjectivity, identity, image, photography, cinema, difference, representation

Mas lendo mais adiante, descendo mais profundamente no inconsciente, vamos reconhecer que essa caverna, esse porão, este crânio são um ventre. Aqui está o seu diafragma: “A palpitação do mar se fazia sentir nesse porão. A oscilação exterior inflava e depois deprimia o lençol de água interior com a regularidade de uma respiração. Julgava-se adivinhar uma alma misteriosa nesse grande diafragma verde elevando-se e depois abaixando-se em silêncio.” (Gastón Bachelard referindo-se e citando Victor Hugo, em “A terra e os devaneios do repouso”)

Entre o crepúsculo do século XIX e o alvorecer do século XX, o mundo assistiu a pequenas grandes revoluções. Entre tantas, o desenvolvimento do motor a gasolina, que fez com que os irmãos Wright e Santos Dumont levassem rumo aos céus, que antes era território exclusivo dos pássaros. Sonho acalentado pela civilização há milhares de anos, como tão bem sintetiza Leonardo da Vinci em seus esboços.

A epistemologia historiográfica, não raras vezes, faz passar a ideia de um determinado marco pessoal em detrimento de um longo caminho suado por muitas cabeças, de idas e vindas, de recuos, avanços e conflitos que só são resolvidos com o esforço coletivo e, por incrível que pareça, durante períodos de conflitos trágicos como as grandes guerras. Basta pensar no radar, na penicilina, na energia atômica, no motor a jato, no computador, na fotografia digital, na internet.

Não há, até onde sabemos, revolução nenhuma que acontecesse sem uma determinada incorporação de novas fontes de energia, e nisso a ciência moderna teve e tem um peso decisivo. O próprio conceito de “revolução” é uma categoria importada da astronomia para dar conta de um ou de vários *movimentos*.

Pois bem, outra revolução não menos importante diz respeito ao campo da luz, da ótica, da química, da cor, do som e do movimento, sonho tão antigo como o de voar: a invenção da fotografia e, conseqüentemente, do cinema. Interessante pensar em mais dois irmãos além dos Wright que, além de voarem, sonham em capturar o voo e inventam o primeiro cinematógrafo, notável geringonça capaz de reproduzir o movimento humano e o movimento da natureza: os irmãos Lumière.

Os 24 fotogramas por segundo são um achado genial que produz um profundo impacto no modo de nos olharmos e de olhar o mundo. A partir daí, tudo fica maior e menor. Foram precisos muitos anos de acertos, erros, conquistas, para que os irmãos Lumière fascinassem o mundo com outra forma de linguagem, antes dominada pelas formas clássicas e oitocentistas como as artes cênicas, o teatro, a dança, a pintura, a ópera, a literatura e outras formas de expressão artística e de representação.

Interessante pensar nos nomes daquilo que foi batizado *a posteriori* de *máquina fotográfica*, invento sem o qual o cinema jamais teria podido existir. Os primeiros nomes eram *caixa preta*, *câmera lúcida*, *daguerrotipo*, etc. Essa façanha demandou mais de um século de experiências em vários campos do saber, bem como o aprimoramento de novas lentes, novos elementos químicos como sais de prata, mercúrio, nitratos e até mesmo sal de cozinha para fixar a imagem na celulose, o uso de espelhos internos para reverter a imagem invertida, o negativo, a película, a exposição à luz – que no início demorava dias inteiros para obter imagens em preto e branco com baixa resolução – até a captação da cor como a vê o nosso cristalino.

Um dos mistérios cobertos de polêmica no que diz respeito à questão da autoria nos foi revelado a partir de uma das etapas da fotografia, e consiste naquilo que se chama, na linguagem fotográfica, de obtenção do *negativo*. Trata-se da história de um pano de linho branco, o **Santo Sudário**, que a Igreja católica tinha como o pano que serviu de mortalha a Jesus Cristo. Nada se via nele, até que, ao ser fotografado em seu negativo fotográfico, aparece o rosto e o corpo de um homem com suas pretensas feridas.

Longe de avançar nessa polêmica, o que se pretende aqui é demonstrar que, entre o *olhar* e o *ver*, existe uma sensível diferença. Entre o positivo e o negativo também. Talvez já fosse essa uma das preocupações filosóficas de Platão, ao escrever o *Mito da Caverna*, no qual nem tudo que parece é. E isso tem um peso fundamental no desenvolvimento científico e na história das representações humanas, desde as garatujas pré-históricas no interior das cavernas, até as mais sofisticadas manipulações da cor e da imagem nas futuristas ilhas de edição digitalizadas de hoje. Não se trata apenas de uma questão de registro, documento ou jornalismo informativo, mas de uma nova revolução conceitual e estética. Ela implica modificações na subjetividade humana, diversifica e torna cada vez mais complexo o campo do nítido, do turvo e do cristalino, do superficial e do profundo, do dentro e do fora, do tempo e do espaço, do enquadre e do *desenquadre*, do igual e do diferente. As lentes nos fazem criar cada vez mais lentes e a dimensão cinematográfica é mais do que uma indústria do deleite estético. Efetivamente, trata-se da produção de novas subjetividades e de processos de identificação, que se estilhaçam como vidros em decorrência de tantos “acidentes” históricos.

Hoje, os diafragmas se abrem e se fecham com uma velocidade espantosa e o cinema obviamente tem muito a ver com isso. O cinema enquanto imagem em movimento que ultrapassa o dispositivo de seus primórdios: os famosos 24 quadros por segundo. É, portanto, uma outra ótica produzindo uma nova semiótica. A chamada “identidade”, tão propalada no campo da subjetividade, volta a mover-se, como no cinema.

Podemos dizer que a identidade como *frame* fixo não passaria de um mito científico cada vez mais contestado, dado o intenso fluxo de imagens que nos tem atravessado nos dias de hoje. Isso tem profunda relevância no campo da educação formal. Pensadores como Lacan, Derrida e Foucault já haviam apontado de certa maneira para isso. Sem falar nos poetas, que desconstruíram também, à sua maneira, o conceito de identidade fixa do sujeito. Basta pensar na produção poética pessoal.

Vivemos em um mundo cada dia mais *miniaturizado* e, ao mesmo tempo, globalizado. Paradoxo do que se move de maneira tão veloz que se faz impossível captar todas as nuances de um processo que se expande como o universo. Como resultado disso, fica aparente, além das sucessivas crises, uma crise paradigmática da ótica e da imagem, que passa pelos “buracos negros” das representações, sejam elas individuais ou coletivas. Se, por um lado, as singularidades são borradas pelo processo de globalização, por outro, esse mesmo processo cria nichos e escaninhos que reafirmam a produção de novas singularidades e subjetividades.

Já havia, nos primórdios da produção cinematográfica, uma forte tensão entre a palavra e a imagem. Entre o dito e o imaginado. Cinema mudo e cinema falado. Veio a cor, para dar mais “realismo” ao que se captava. Mas não podemos nos afastar da ideia de que o cinema é uma “ilusão” materializada numa tela e ordenada conforme o desejo humano numa determinada ilha de edição. Isso não faz do cinema uma coisa menos material do que o lixo que produzimos todos os dias.

Desde a **câmera lúcida** ao **3D**, transcorreram pouco mais de 100 anos. A produção e a reprodução da imagem fazem parte do dia a dia, mesmo no mais longínquo lugar do planeta. O problema que aqui se defende como tese é que não se trata apenas de um veículo de informação, mas de formação mesmo de subjetividades, ligadas aos processos dos sonhos primitivos de representação, sejam elas coletivas ou singulares. Os chamados veículos de comunicação de massas já há muito se deram conta da complexidade disso e os mercados realizam altos investimentos em tecnologias, cada vez mais eficazes em sua tarefa de convencimento.

Tanto de uma perspectiva sociológica quanto psicológica ou mesmo antropológica, estamos ainda carentes de uma epistemologia da imagem que nos permita entender melhor a complexidade, os nexos, os ritmos, os impactos e a articulação com a produção subjetiva e cognitiva. É verdade que muito já se sabe, e a história do cinema forneceu valiosas pistas ao tratamento técnico e mesmo à sua lógica interna. Mas há muito ainda para saber, pois não se trata de um fenômeno de simples captação em todas as suas interfaces. Teremos um exemplo bem claro disso se examinarmos com atenção as metodologias escolares que ainda sustentam a lecto-escrita como seu fundamento pedagógico quase que exclusivo, muito embora a produção imagética esteja a forçar entrada e a produzir dinâmicas diferentes, não porque reclame um lugar de legitimidade, mas, sim, porque esse lugar sempre existiu, tomadas as

devidas ressalvas do desenvolvimento tecnológico de hoje, como a Internet, a educação a distância, o uso cada dia mais frequente de técnicas audiovisuais, que estão na origem e no desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Não se trata, pois, de fazermos análises comparadas, como tomar um determinado filme como ilustração de uma determinada temática, e sim perceber que há uma lógica da imagem dentro do próprio processo analítico, o que muda radicalmente a perspectiva das nossas próprias lentes.

Pensemos então no cinema como uma espécie de espelho, que toca em estruturas tão primitivas no bebê humano como na história da infância da própria humanidade. Uma coisa é certa: a preocupação com a imagem está em ambos os processos: tanto na formação da cultura como na constituição do sujeito e da memória.

É curioso que o cinema tenha nascido com a aparente necessidade de registro com finalidades arquivistas e de memória, para logo subverter esse limite e ganhar o estatuto de “ficção”. Por exemplo, o primeiro filme de ficção de que se tem notícia no Brasil é um curta-metragem de aproximadamente 15 minutos, do qual só restam três ou quatro minutos, rodado em Pelotas em 1913, pelo diretor Francisco Santos: *Os olhos do Vovô*. Esse diretor é também responsável pelo primeiro longa-metragem brasileiro, de aproximadamente duas horas, chamado *O crime dos banhados* e filmado em parte no Taim. Dele resta não mais que um ou dois fotogramas. Até o cinema tem memória relativa...

As relações entre memória e história sempre foram muito tensas. Foucault (1992), com suas teorias sobre os discursos, acaba por torná-las ainda mais “tensas” ao desconstituir os cânones clássicos da investigação histórica naquilo que já estava posto como método e como verdade de análise.

O próprio cinema, a partir disso, produziu, além de imagem em movimento, um discurso através do qual se pode olhar a própria história e com uma força em termos de fontes surpreendentemente rica. As relações entre ficção e realidade demonstram, a partir desse ponto de vista, que as fronteiras continuam com baixa resolução e de contornos pouco nítidos, como no interior daquela primeira **caixa preta** ou **câmera lúcida**, que o mundo passou a chamar de **máquina fotográfica** – nosso segundo cristalino. As possibilidades dos planos e das aberturas do diafragma são infinitas.

Sabe-se, já há muito tempo, que alguns animais enxergam no escuro. Outros já possuíam sonares internos de orientação, o que foi conquistado por equações evolutivas e adaptativas ferozes. Outros apresentam um campo de visão muito mais alargado do que nós humanos.

O ser humano vem construindo dispositivos complexos e engenhosos, quem sabe como prótese de suas próprias faltas constitutivas, e eis que surgem lentes poderosas, microscópios insondáveis, telas de representação do vivido, velocidade supersônica, conquista do espaço, viagem no infinito microcosmo do vírus e da bactéria, e no macro espaço que já vai muito além da via láctea.

O mundo do cinema é visto como um complexo jogo de metáforas e metonímias da imagem, se é que podemos abusar desse jogo. A própria ideia de tempo cinematográfico subverte a ideia de tempo “real” e, conseqüentemente, “deforma” o espaço. Mas o que seria deformar o espaço? Não seria vê-lo e saber que na integridade ele é impossível de ser retido? Essa intriga é a própria intriga do cinema desde os seus primórdios. Deformar para melhor ver. Olhar por intermédio de. Mesmo a mais translúcida lente é defeituosa, incluindo aí o cristalino dos nossos olhos. Há sempre filtros da imagem. Quando não é poeira microscópica, é seleção subjetiva que também distorce. Ainda bem que podemos conviver com a ideia da distorção, por mais *pixels* que possamos incluir nos dispositivos de captação. Algo que se volatiliza e se dispersa no cruzamento entre sincronia e diacronia. Por isso, a História não é tão ‘positiva’ quanto parecia aos olhos dos empiristas.

Feitas as devidas contas, é sempre uma questão de plano.

Numa passagem da brilhante obra de Gaston Bachelard *A poética do espaço* (2000, p.152), o autor diz o seguinte:

Quantas vezes não se tem mencionado que Leonardo da Vinci aconselhava os pintores com falta de inspiração diante da natureza a contemplarem com olhos sonhadores as fissuras de uma velha parede? Não haverá um plano de universo nas linhas que o tempo desenha na velha muralha? Quem já não viu, em algumas linhas que aparecem num teto, o mapa do novo continente? O poeta sabe tudo isso. Mas, para expressar à sua maneira o que são esses universos criados pelo acaso nos confins de um

desenho e de um devaneio, ele vai habitá-los. Encontra um canto onde permanecer nesse mundo do teto fendido.

Desde *Vinte mil léguas submarinas, 2001: uma odisséia no espaço, E.T.*, até o 3D de *Avatar*, para evocar o mínimo, é disso que o cinema tem falado: do grande sonho poético de nossas lentes. Sem isso, o mundo voltaria a ser uma grande **caixa preta**, e a **câmera lúcida** talvez não tivesse revelado a primeira fotografia...

É sempre uma questão de sonho, como foi voar e inventar.

REFERÊNCIAS:

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo : Martins Fontes, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.
- CARVALHAL, Antônio. *Guia de Aprendizagem: Unidades 1, 2 e 3. História da Fotografia*. Portugal : D.E.S., 2006.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo : Perspectiva, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1986.

Armando Cruz - Bacharel em Ciências Sociais (UCPel), Especialista em Sociologia (UFPe), Mestre em Educação (UFRGS) e Doutor em Educação (UFRGS). Atualmente é professor assistente da Universidade Federal de Pelotas.

E-mail: armandomanuelcruz@gmail.com

Submetido em: janeiro de 2009 | Aceito em: julho de 2009