



Fotografia e Cinema: delineando fronteiras entre dispositivos¹

Érico Monteiro Elias²

Aluno do curso de Mestrado em Artes, da Universidade de Campinas, vinculado à linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Mídia, sob orientação do Professor Livre Docente Fernando Cury de Tacca.

Resumo

Neste artigo, buscamos delinear a formação histórica e as diferenças entre as linguagens expressivas da fotografia e do cinema, tendo como referencial teórico obras recentes de Jacques Aumont, Raymond Bellour e Phillip Dubois. As reflexões aqui desenvolvidas se inserem no contexto de uma pesquisa de mestrado que procura entender as relações entre fotografia e cinema em uma época de grande permeabilidade de fronteiras. Traçar distinções é, portanto, um passo essencial para entender em quais pontos essas diferenças entre suportes se tornam relativas.

Palavras-chave

Fotografia; Cinema; Dispositivo; Artes Visuais.

O presente artigo busca delinear as formas de narrativa próprias às linguagens da fotografia e do cinema, a partir de um entendimento das características de cada forma de expressão. A busca das distinções entre os dispositivos e suas formas expressivas vem de uma leitura fortemente marcada pelos trabalhos de Jacques Aumont, Raymond Bellour e Philippe Dubois³, que propõem uma análise da imagem por contrastes e semelhanças entre diferentes dispositivos de produção e difusão, consolidados historicamente nas formas da pintura, da fotografia e do cinema.

Traçar distinções entre dispositivos nos ajuda a entender como se cristalizaram as formas de narrativa em cada um desses campos. Mas não podemos esquecer que Aumont, Bellour e Dubois partem das distinções exatamente para salientar que, no atual

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Fotografia: comunicação e cultura.

² Graduado em Comunicação Social, com bacharelado em Jornalismo, pela Unesp. Passou por graduação em Fotografia, na Faculdade Senac, e pela pós-graduação Lato Sensu em Cinema, Vídeo e Fotografia de Faculdade de Belas Artes de São Paulo. É mestrando do programa de Pós-Graduação em Artes da Unicamp. E-mails para contato: eelias@yahoo.com, reicuruja@gmail.com.

³ Aumont (2001, 2004), Bellour (2001) e Dubois (1993, 2004). Para uma sistematização das interpretações desses teóricos franceses tendo em vista a questão do dispositivo, conferir o artigo As Aventuras do Dispositivo (1978-2004), de Ismail Xavier, escrito em 2004 como posfácio para a reedição da obra O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência (Xavier: 2005).

contexto da imagem digital, as fronteiras entre os dispositivos estão cada vez mais permeáveis e torna-se enganosa a busca de uma expressividade pura para cada suporte.

O instante pregnante

Na busca de compreender a diferença da linguagem escrita para a linguagem visual, Gotthold Ephraim Lessing escreveu em 1766 o livro *Laocoonte*. Foi a primeira tentativa de diferenciação conceitual no sistema das artes. Até então, a poesia e a pintura eram vistas como artes “irmãs”, que compartilhavam os mesmos códigos. É o filósofo alemão o primeiro a sistematizar as diferenças entre a forma de narrar da literatura e da pintura, definindo um campo próprio à imagem e outro próprio à palavra.

Para Lessing, “a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo” (Lessing: 1998, 193). Com isso, traça também uma divisão mais geral, entre as artes temporais, a música, a poesia e o teatro, e as artes espaciais, a pintura e a escultura. Enquanto a propensão narrativa das artes temporais se dá no sentido de um desenvolvimento no tempo, a das artes espaciais se dá no sentido de uma síntese no plano espacial.

Ora, se a pintura é uma arte espacial e estática, como pode ela narrar uma ação, ou seja, desenvolver um acontecimento no tempo? A pergunta é essencial sobretudo se lançarmos luz ao fato de que no século XVIII, quando foi escrito o *Laocoonte*, a pintura ainda estava longe da abstração e seguia um modelo de representação calcado na imitação verossímil do real.

Lessing resolve a questão formulando o conceito de “instante pregnante”. Para ele, uma pintura ou uma escultura, por carecer da dimensão temporal, deve buscar a síntese do acontecimento retratado em um instante que represente o ápice da ação, seu momento mais significativo. Assim se resolve a contradição, pois a pintura não necessita incorporar o tempo com uma das dimensões de sua fatura, desde que represente o acontecimento por meio de uma codificação, a escolha de um momento privilegiado, “a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que seguirá” (Idem, 194).

Jacques Aumont sintetiza bem o papel do instante na linguagem da pintura figurativa, retomando o argumento de Lessing.

“À medida que os meios técnicos de reprodução da realidade progrediam, a pintura se achou mais presa entre duas exigências contraditórias: representar

todo o acontecimento, a fim de que fosse bem compreendido, ou dele representar *apenas um instante*, a fim de ficar mais fiel ao verossímil perceptível. A resposta dada a este dilema [por Lessing] consiste em considerar que não há contradição entre as duas exigências da pintura representativa, e que se pode com legitimidade representar todo o acontecimento figurando apenas um de seus instantes, *contanto que se escolha o instante que exprime a essência do acontecimento*” (Aumont: 2001, 231).

Assim, o instante pregnante é justamente o instante prenhe de outros instantes, que projeta no espectador o tempo da narrativa, reatando o momento representado com a totalidade do acontecimento que se quer contar. Não podemos esquecer que a pintura narrativa sempre esteve ancorada em acontecimentos ou histórias que já faziam parte de um imaginário comum ao pintor e à maioria de seus espectadores em potencial e continuava sendo transmitida por textos e contextos culturais, de forma oral ou escrita, mas sempre por meio da palavra, como um auxiliar da imagem.

Talvez a obra de Caravaggio, que se desenvolveu cerca de um século e meio antes do *Lacoonte* de Lessing, seja o ponto alto da narrativa pictórica do instante pregnante. Além da tensão dos personagens, dada pela luz pontual que se torna crispada ao banhar as formas sólidas e bem delineadas dos corpos, Caravaggio explora bastante os momentos de ruptura, que marcam mudanças abruptas, radicais. Martírios, êxtases, visões, conversões, traições, revelações são seus temas narrativos mais caros, aos quais seu talento dedica as mais pungentes representações. Como o momento em que Judite corta a cabeça de Holofernes, para oferecê-la em nome da salvação de seu povo.

Podemos evocar também o que talvez seja o instante pregnante mais representativo da pintura ocidental desde o Renascimento até o início do modernismo: a Anunciação. Diversos pintores trataram o tema de diversas formas, mas o foco está sempre na ruptura, na representação da passagem, quando a divindade anuncia sua presença entre os homens, quando a história de Cristo começa a ser contada e a história dos homens começa a ser transformada pela intervenção divina.

Outro instante pregnante muito recorrente e não apenas na iconografia da cultura cristã, é o momento da queda, quando o homem perde seu caráter de divindade e é lançado às privações do mundo terreno. Para nossa cultura, a antiga história de Adão e Eva, o momento em que a maçã é mordida e o homem é expulso do paraíso, que talvez não tenha conhecido representação mais vigorosa que a de Masaccio, na capela Brancacci, em Florença.

A pintura joga com a noção de instante desde o início do Renascimento, quando os artistas se voltam ao mundo real e buscam representar cenas que se aproximam à forma de percepção corriqueira dos homens. O artista Bill Viola, em um artigo profundo e sugestivo, destaca a passagem da “imagem eterna” à “imagem temporal”, tendo como ponto de mudança a invenção da câmera obscura por Filippo Brunelleschi, em 1425. A câmera obscura é um aparelho que permite projetar uma imagem do mundo externo em um suporte bidimensional segundo a mesma lógica de projeção da retina humana. Com isso, o processo de identificação com a imagem passa a ser de outra ordem, mais mundana, relacionada à percepção corriqueira dos fatos.

Em verdade, esse já era um direcionamento dado mesmo antes da invenção da câmera obscura, quando Giotto passou a representar o céu em sua cor azul e não mais dourado como se convencionava, e ainda deu peso aos personagens religiosos, que antes não pareciam habitar em um espaço humano, mas fluuavam em um espaço imaginário, divino, etéreo, onde a lei da gravidade e a materialidade das coisas não se impunham. A câmera obscura é o coroamento, no campo da imagem, de um processo de transformação do pensamento, de valorização de sua dimensão humana, do domínio racional da natureza e de suas formas de representação.

Daí a distinção ente “imagem eterna” e “imagem temporal”. Se antes as imagens eram reconhecidas como ícones de uma divindade apartada da condição efêmera da existência humana, com o Renascimento as imagens passam a representar acontecimentos passíveis de se realizar no mundo terreno e ganham, com isso, a qualidade de instante. Para Bill Viola, esse processo representa como que uma “Queda” no universo das imagens.

“In the Brunelleschian world, the mechanism is perception, the image retinal. When the emphasis is on the act of seeing at a physical place, then time enters picture as well (‘if it’s here, it’s not there – if it’s now, it’s not then’). Images become ‘frozen moments’. They become artifacts of the past. In securing a place on earth, they have accepted their own mortality” (Viola: 1990, 481)⁴.

O Renascimento institui essa transformação no âmbito das imagens, trazendo para o centro da representação uma espécie de jogo de espelhos, em que o padrão de visão retiniana se impõe e a pintura passa a registrar acontecimentos cujo reconhecimento é associado à percepção corriqueira do mundo. Daí nasce a metáfora de

⁴ “No universo brunelleschiano, o mecanismo é percepção; a imagem, retiniana. Quando a ênfase está no ato de olhar para um lugar físico, então o tempo também se insere na imagem (‘se está aqui, não está lá – se é agora, não o é depois’). Imagens tornam-se ‘momentos congelados’. Elas passam a ser artefatos do passado. Para assegurar seu lugar na Terra, elas aceitaram sua própria mortalidade” (Tradução do Autor).

Leon Battista Alberti, que compara a pintura com uma janela aberta para o mundo, e a concepção da arte como “imitação” da natureza. Como destaca Jacques Aumont, então, “a maioria das cenas representadas pela pintura tornaram-se cenas com referente real; até as cenas religiosas, como a Anunciação, foram pintadas como se tivessem acontecido na realidade” (Aumont: 2001, 231).

Nessa concepção mimética de pintura, o instante representa a possibilidade de estancar o fluxo temporal e a inevitável condição temporária das coisas e da percepção para determinar um lugar fixo a cada objeto. A noção de instante é essencial para a concepção estética do Renascimento e está calcada na perspectiva monocular e na necessidade de conferir contorno às coisas, torná-las reconhecíveis e, com isso, passíveis de contar sobre acontecimentos, de suscitar conexões entre seus significados.

Mas a noção de instante da pintura está sustentada em uma codificação extremamente complexa, pois um quadro não se pinta em um instante, mas a partir da conjunção de diversos instantes inicialmente desconexos e de uma mescla entre o que o pintor representa por observação direta, pela transposição de estudos, pela rememoração e pelo insight criativo.

“A doutrina do instante pregnante, por sua insistência sobre a significação do conjunto da imagem, destaca esse caráter fabricado, reconstituído, sintético, do dito ‘instante’ representado – que só é obtido de fato por uma justaposição mais ou menos hábil de fragmentos pertencentes a instantes diferentes. Tal é o modo habitual de representação do tempo na imagem pintada: ela retém, para cada uma das zonas significantes do espaço, um momento (‘o momento mais favorável’) e opera por síntese, por colagem, por montagem.” (Idem, 235).

O instante decisivo

O instantâneo, a possibilidade de congelar um instante no fluxo contínuo dos acontecimentos só se torna possível de fato com o advento da fotografia. O desenvolvimento dos processos de inscrição da imagem baseados em suportes fotossensíveis cria uma ruptura nos padrões de representação da pintura.

Neste ponto, assumir uma citação brilhante de Roland Barthes nos ajuda a clarear a questão, embora demande algumas linhas de crítica mais a frente.

“Diz-se com frequência que foram os pintores que inventaram a Fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e a óptica da *camera obscura*) Digo: não, são os químicos. Pois o noema ‘isso foi’ só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente a emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que me vêm atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios

retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga o meu olhar ao corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.” (Barthes: 1984, 120-1)

O retrato, gênero que Barthes enfoca em sua análise, talvez seja o menos narrativo de todos os gêneros, mas é estranhamente aquele que mais exige perfeição na imitação, que maior conexão pede com o real, que se desenvolveu na pintura a partir do forte caráter individualista e antropocêntrico do Renascimento e que, por sua exigência de fidelidade ao modelo, foi o primeiro gênero de pintura a sofrer um forte impacto com a invenção da fotografia.

Em sua brilhante análise, Barthes evidencia o fato de que a fotografia significa muito mais uma ruptura do que uma continuidade em relação à pintura. Isso porque a reação química dos sais de prata fotossensíveis, mediada pelo aparelho ótico que projeta a imagem, é colocada no centro do dispositivo de criação da imagem, deslocando o papel do criador, que antes que antes tinha que compor o instante representado a partir de instantes distintos usando os códigos da pintura para unificar a fatura, e agora passava a poder recortar um instante na sua própria duração, com o uso da fotografia.

É a partir dessa análise de Barthes e da sua conexão com a semiótica de Charles Sanders Peirce, que Phillipe Dubois (1993) e Jean-Marie Schaeffer (1996) vão sintetizar o conceito de fotografia como signo indicial. Na teoria peirciana, o índice é definido como signo produzido pela conexão física com o referente, ou seja, “é literalmente a emanção do referente”, como uma impressão digital, diversamente do signo, cuja relação com o referente se dá por convenção, e do ícone, que mantém uma relação de analogia com o referente.

É diferente, portanto, do processo de realização da pintura, que necessita da mediação da mão de um pintor e da incorporação de uma série de códigos para que a imagem seja transposta para a representação no plano bidimensional, por uma relação de analogia. A fotografia embute em si os códigos da perspectiva monocular que vigoravam na pintura, mas rompe com a pintura quando passa a ser uma imagem que emana diretamente do real e é captada por meios mecânicos.

Esse diferencial nos leva a duas questões essenciais quando falamos de narrativa. A primeira é que a fotografia incorpora em seu próprio mecanismo de funcionamento o potencial de fatiar o tempo em velocidades objetivamente determinadas. Isso, em si, já é uma codificação narrativa.

A segunda questão é que a fotografia cria um distanciamento temporal em seu próprio ato, por sempre remeter à memória do fato que está ali retratado e que, por isso mesmo, faz parte de um passado. Outra codificação narrativa, muito ligada à fotografia documental e aos álbuns de família.

Aqui está a discordância com Barthes, que insistiu marcadamente em *A Câmera Clara* no caráter de memória da fotografia, aquilo que ele chama de “isso foi”. São vários os usos da fotografia que remetem a um “isto é”, ou seja, que trazem latente seu potencial para a reflexão sobre o presente. Penso, por exemplo, no uso científico, que permite tirar conclusões sobre relações de causa e efeito que se repetem, e no uso artístico, que explora o potencial subversivo da linguagem e nega a transparência muitas vezes ingênua com que a fotografia documental apresenta o referente. A partir de uma fotografia, pode-se até mesmo prever acontecimentos futuros, ou revelar realidades outras, que não se permitiam ao olho humano antes de sua invenção.

Mas há de fato uma nova codificação narrativa no próprio ato de cortar, que é muito distinto do ato de compor, próprio ao pintor, como resume Phillipe Dubois, ao dizer que, ao apertar o botão, o fotógrafo

“abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, *nosso* tempo dos seres humanos inscritos na duração, para entrar em uma temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também *dura*, tão infinita, em princípio, quanto a primeira, mas infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas.” (Dubois: 1993, 168)

O instantâneo se torna possível na década de 1860, pouco mais de 20 anos depois de descoberta a fotografia, com a evolução das placas de colódio úmido. A introdução das placas secas, a partir de 1878, mais rápidas e práticas de usar do que o colódio úmido, é o passo definitivo. Em sua famosa série na qual mostra a evolução do galope de um cavalo, feita no mesmo ano, Eadweard Muybridge já usa velocidades de obturação entre 1/500 e 1/1000 segundo, suficiente para frisar cenas de movimento acelerado.

No início, por causa da pouca sensibilidade das primeiras placas fotossensíveis, uma série de aparatos já havia sido inventada para garantir a pose das pessoas retratadas. O padrão do instantâneo é como que uma regra da linguagem fotográfica, a necessidade de confirmação da verossimilhança pelo congelamento, em oposição ao borrado, que é a exceção, sinônimo de incerto, vago, sem definição.

Por isso Daguerre posiciona um homem engraxando os sapatos, que fica imóvel enquanto a multidão de passantes do Boulevard du Temple se dissolve no incerto borrão

da longa exposição exigida pelos primeiros daguerreótipos; para que a fotografia possa, desde sua invenção, prometer a possibilidade de congelar a ação, de parar o tempo que flui sem cessar, de fazer com que um rosto ou um corpo registre no filme seu ato de existência física no mundo, sem que este ato se desfaça em borrão.

O instante fotográfico está muito distante do instante pregnante da pintura figurativa pré-fotográfica. Envolve uma tensão entre a pose e a espontaneidade, entre a foto produzida e o flagrante, entre o fotógrafo que compõe a cena para ser fotografada e aquele que espera que a cena se componha, para captá-la. Com a invenção do instantâneo fotográfico, a pose, a produção, a composição, elementos próprios à linguagem da pintura figurativa, são subvertidas, dão lugar também ao efêmero, ao flagrante, à espontaneidade.

“The day photography was born humanity won a precious victory over time, its most redoubtable enemy. To be able to perpetuate for even a relative eternity humankind’s most ephemeral aspects, was this not a way of stopping time, a little at last, in its dread course? The first snapshot made that victory decisive. In the posed photography, time still held its own, because its benevolent collaboration was asked for. But the snapshot flies in the face of time, violates it” (Carlo Rim In: Phillips: 1989, 38)⁵.

Durante o século XIX, a fotografia buscou ancorar-se na estética própria à pintura para almejar sua entrada no panteão das Belas-Artes, em um movimento chamado pela historiografia de pictorialismo. Como bem analisou Walter Benjamin, em sua Pequena História da Fotografia, de 1931, esse movimento se revelou improdutivo, já que os fotógrafos buscavam encaixar-se nos mesmos padrões de valoração estética que foram subvertidos com a invenção da fotografia⁶.

O discurso sobre a fotografia no século XIX ainda está muito contaminado por valores estéticos que consideram a técnica em oposição à arte, ou na melhor das hipóteses, como uma mera servizal da arte. Mas a própria invenção da fotografia, primeira forma de produzir imagens completamente mediada pela técnica, na qual o “lápis da Natureza” (Talbot) age sozinho, sem a ajuda da mão do homem, estava subvertendo completamente os valores vigentes, instaurando uma estreita ligação entre técnica e arte.

⁵ “No dia em que a fotografia foi inventada, a humanidade obteve uma vitória valiosa sobre o tempo, seu inimigo mais terrível. Poder perpetuar, ainda que em uma eternidade relativa, os aspectos mais efêmeros da humanidade; não era esta uma forma de paralisar o tempo – um pouco que fosse – dentro de seu curso assustador? O primeiro instantâneo tornou a vitória decisiva. Na fotografia posada, o tempo ainda mantinha-se porque sua colaboração benevolente era solicitada. Mas o instantâneo voa a despeito do tempo, viola-o” (Tradução do Autor)

⁶ Análises detalhadas sobre o desenvolvimento da fotografia no século XIX estão em Fabris (1998), Scharf (1994) e no primeiro capítulo do livro O Ato Fotográfico (Dubois: 1993).

É nesse sentido que a análise arguta de Benjamin conclui que

“o pedante conceito de ‘arte’ ao qual é estranha qualquer consideração de ordem técnica, com o provocador surgimento da nova tecnologia, sente ter soado o seu fim. Apesar disso, é com uma tal concepção feticista de arte, concepção radicalmente antitécnica de arte, que os teóricos da fotografia tentaram se defrontar por quase cem anos, sem, naturalmente, conseguirem o menor resultado. Pois não fizeram nada mais que tentar justificar o fotógrafo exatamente naquele tribunal que ele subvertia.” (Benjamin: 1986, 220).

Trazer a técnica para o primeiro plano é uma das transformações mais radicais que a imagem fotográfica instaura no campo da produção de imagens. Esse tipo de imagem criada por um aparelho, chamada por Vilém Flusser de “imagem técnica”⁷, foi capaz de superar oposições vazias entre arte e técnica.

“Com a fotografia, a máquina não se contenta mais em pré-ver, ela inscreve também a imagem, por meio das reações fotossensíveis de certos materiais que registram por si mesmos as aparências sensíveis geradas pela radiação luminosa. A máquina intervém aqui, portanto, no coração mesmo do processo de constituição da imagem, que aparece assim como representação quase ‘automática’, ‘objetiva’, ‘sine manu facta’. O gesto humano passa a ser mais um gesto de condução da máquina do que de figuração direta” (Dubois: 2004, 38).

Com a virada para o século XX, se inicia um movimento de valorização da fotografia por suas peculiaridades constitutivas, advindas de seu próprio mecanismo de inscrição da imagem: a instantaneidade, o corte, a conexão física com o referente. A chamada fotografia moderna se estabelece em duas frentes, nas vanguardas européias, e no movimento chamado Photo Secession, que ocorreu nos Estados Unidos⁸.

A obra de Henri Cartier-Bresson é das mais importantes para a afirmação da fotografia por suas qualidades constitutivas. Ele percebeu a potencialidade do aparato e o foi um dos primeiros a usar uma câmera compacta de pequeno formato para sacar instantes da realidade, ainda na década de 1930. Com o tempo, amadureceu uma filosofia do chamado “instante decisivo”. Para ele, o fotógrafo é como um *flâneur*, que vaga pelo mundo em busca daqueles raros momentos em que todos os elementos do enquadramento se alinham em sua máxima expressão, dando à narrativa um potencial de síntese.

⁷ Vilém Flusser tem uma profunda análise na qual coloca a fotografia como primeira forma de “imagem técnica”, por causa da mediação de um aparelho, conceito que não se refere apenas à câmera fotográfica, mas também ao aparato técnico-científico nas áreas da física e da química que torna possível a invenção da fotografia (Flusser: 2005).

⁸ Sobre o papel da fotografia nas vanguardas européias, conferir Phillips (1989). Sobre o desenvolvimento da fotografia moderna nos Estados Unidos, conferir Newhall (1999). Para entender a formação da fotografia moderna brasileira e sua relação com as vanguardas da Europa e dos Estados Unidos, conferir o livro de Helouise Costa e Renato Silva, *A Fotografia Moderna no Brasil* (Costa, Silva: 2004).

“A fotografia é para mim o reconhecimento na realidade de um ritmo de superfícies, de linhas ou de valores; o olho recorta o objeto e o aparelho só tem de fazer seu trabalho: imprimir a decisão do olho na película. (...) Em fotografia, há uma plástica nova, função de linhas instantâneas; nós trabalhamos no movimento, uma espécie de pressentimento da vida, e a fotografia deve captar, no movimento, o equilíbrio expressivo” (Cartier-Bresson: 2004, 24).

Como não pensar na célebre foto feita na Gare Saint Lazare, em 1932, na qual um homem pula sobre uma poça e o fotógrafo capta o exato instante em que seu pé está para relar na linha d’água e sua imagem se duplica no reflexo? Um segundo antes e o movimento não teria desdobrado seu potencial, um segundo depois e o pé haveria tocado a superfície da água, desfazendo o reflexo. Cartier-Bresson soube tirar deste instante banal toda a carga poética, que o transforma em pura ação, justamente por ele estar eternizado em uma imagem estática.

Robert Capa, que foi contemporâneo de Cartier-Bresson e com ele fundou a agência Magnum, legou-nos um dos mais célebres instantes decisivos da história da fotografia, ao flagrar, durante um conflito da Guerra Civil Espanhola, em 1935, o exato momento em que um soldado começa a cair, depois de ter levado um tiro que o levará a morte. É o momento limite, limiar entre a vida e a morte.

O instante qualquer

É curioso que tenha sido a própria invenção do instantâneo fotográfico, ou seja, da suspensão do tempo na imagem estática, que resultou na invenção do cinema, linguagem que, a princípio, é a própria negação do instantâneo. As experiências de Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey com a fotografia sequencial nas décadas de 1870 e 1880 foram o passo definitivo para o nascimento do cinema.

Enquanto Muybridge dispunha câmeras em seqüência para registrar a evolução de um movimento, separando os instantes captados em diferentes placas fotossensíveis, Marey inventou um dispositivo para registrar em uma mesma placa várias etapas do movimento por sobreposição.

Em ambos os casos, temos uma lógica narrativa distinta da que preside o instantâneo fotográfico isolado, pois os instantes sozinhos nada significam, apenas em seu conjunto. Há, ainda, uma lógica diferente da série fotográfica, pois a captação dos instantes não é dada por um sujeito ordenador segundo uma disponibilidade prévia de tomadas, mas por uma sucessão contínua de instantâneos em uma velocidade programada. Nas experiências de Muybridge e Marey deixa de ter importância o

instante por sua singularidade, pois a repetição cadenciada das fotos quer exprimir outra coisa, a evolução de um movimento no espaço e no tempo.

Leo Charney, em um ensaio no qual relaciona o conceito de instante à forma de perceber da modernidade, capta a tensão entre exprimir um movimento e fazê-lo por meio de instantes, existente nas experiências da cronofotografia.

“Na tentativa de captar a continuidade do movimento, Marey e Muybridge indicaram com sucesso sua impossibilidade – eles captaram a natureza do movimento como uma série de instantes e fragmentos, como uma descontinuidade ilusória. (...) Marey e Muybridge sinalizaram uma nova forma de narrativa que era definida como movimento estruturado pelo tempo e o espaço. O trabalho deles associou a elaboração consciente de um começo, meio e fim ao esforço de imaginar uma continuidade que pudesse superar o isolamento de momentos fragmentários e o vácuo da presença vazia” (Charney: 2001, 401).

É a lógica de instantâneos sucessivos de Muybridge associada ao aparato do fuzil fotográfico de Marey que irão resultar na invenção do cinema⁹. Mas há um salto que demarca essa passagem, que é exatamente a anulação das lacunas, que confere à imagem uma continuidade aparente. Sabemos que o cinema é, na verdade, é uma série de instantâneos separados por intervalos, mas aos sentidos ele se apresenta de forma lisa e fluida, como a própria natureza do movimento.

Gilles Deleuze soube demarcar conceitualmente esta mudança que se dá com a invenção do cinema, afirmando que “é o sistema que reproduz o movimento *em função do momento qualquer*, isto é, em função de instantes equidistantes, escolhidos de modo a dar impressão de continuidade” (Apud Bellour: 2001, 129). Passamos do instante decisivo, ao instante qualquer, no qual cada instantâneo tem seu peso anulado em nome da continuidade de seu fluxo.

A imagem não precisa mais representar o movimento, já que ela incorpora em si mesma o movimento, ela é movimento, mudança contínua e cadenciada por um dispositivo. Por isso, o cinema é, para Deleuze, imagem-movimento. Existe uma mudança qualitativa em sua origem que o descola completamente da imagem estática, marcando um diferencial. Uso mais uma vez a clareza da conclusão de Jacques Aumont.

“O cinema, por construção, é tudo exceto uma arte do instantâneo: por mais breve e imóvel que seja um plano, ele jamais será a condensação de um momento único, mas sempre a impressão de uma certa duração. Se pude falar há pouco de formas do tempo na pintura, foi por metáfora, já que o tempo, acabamos de ver, só pode aí ser representado, e sob uma certa forma. O cinema,

⁹ Para um bom entendimento das transformações que levam da cronofotografia à invenção do cinema, conferir artigo de Laurent Mannoni (Mannoni: 1996).

o plano, a vista cinematográfica são, em compensação, tempo em estado puro” (Aumont: 2004, 100).

Para Christian Metz, em célebre artigo publicado no Cahiers du Cinéma em 1965, onde analisa a impressão de realidade no cinema, é exatamente a encarnação do movimento, esse fator invisível que anima a materialidade, o principal diferencial da imagem cinematográfica.

“Como o movimento nunca é material, mas sempre visual, reproduzir-lhe a visão é reproduzir-lhe a realidade; (...). Não se trata, portanto, de constatar que o filme é mais ‘vivo’ que a fotografia, nem mesmo que os objetos são mais corporalizados; vai além disso: no cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento”, (Metz: 1972, 22).

À viva presentificação que representa o filme cinematográfico, com uma estrutura narrativa que leva o espectador em seu fluxo, Metz contrapõe o corte temporal que marca a fotografia, traçando uma ruptura entre o tempo passado do momento da foto e o tempo presente de sua recepção. Essa concepção está eivada pela análise de Barthes em seu artigo sobre a “retórica da imagem”, onde afirma que a fotografia é um “ter-sido-aqui”, estranha conjunção de passado e presente (Barthes: 1990). Para Metz, “por isso a fotografia é bem diferente do cinema, arte ficcional e narrativa, cujo imenso poder projetivo é conhecido; o espectador não apreende um ter-sido-aqui, mas um ser-aqui vivo” (Metz: 1972, 19).

Já questionamos anteriormente essa fixação barthesiana com o caráter de memória da fotografia, muito ligado à sua origem documental. Mas, de fato, o movimento que o cinema encarna projeta uma diferença narrativa marcante em relação à fotografia. É o próprio Barthes que aponta neste sentido.

“O cinema tem um poder que, à primeira vista, a fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão” (Barthes: 1984, 86).

A constante atualização dos fatos no cinema torna sua estrutura narrativa própria à criação de um universo ficcional. A cada cena, se constrói em torno de si o que os semiólogos do cinema chamam de espaço da diegese, o espaço onde o acontecimento se desenrola, do qual fazem parte o campo e o contracampo, o que está enquadrado no momento e todos os demais momentos que já estiveram enquadrados e juntos compõem um fluxo narrativo.

“Com a fotografia, o espaço pictórico pouco escapa da sua dualidade, de sua duplicidade. Quanto ao espaço fílmico, forçosamente mais complexo, ele é

eminentemente ágil em sua relação com a profundidade e com a superfície: escavado um instante, ele pode, no instante seguinte, ser projetado em violenta saliência (não é à toa que é comparado com tanta regularidade com o espaço arquitetônico); as fantasias do espaço – do espaço ‘puro’ – só lhe concernem localmente. Por isso, é preciso considerar, enfim, o que é plenamente o espaço da representação; um espaço apreendido de modo mais global, um espaço, sobretudo, cuja carga narrativa e construção de uma diegese não será mais afastada” (Aumont: 2004, 153).

Essa estrutura narrativa muito próxima da literatura, na qual as imagens se acumulam em uma sucessão temporal, alimentando o espaço ficcional, é ainda mais salientada com o cinema falado, no qual o som ambiente e as falas dos personagens solidificam definitivamente uma continuidade fechada em sua lógica sequencial.

Aqui é interessante retomar a distinção entre os conceitos de “imagem-movimento” e “imagem-tempo”, traçados por Deleuze nos dois ensaios que publicou sobre o cinema na década de 1980 (Deleuze: 1985, 2005). Para ele, há uma espécie de salto qualitativo entre o potencial de encarnar o movimento próprio ao dispositivo cinematográfico (imagem-movimento), e os desdobramentos posteriores da linguagem cinematográfica, consolidados com a evolução da montagem e o surgimento do cinema de autor, sobretudo a partir do neo-realismo italiano (imagem-tempo)¹⁰. Com sua enorme erudição e um conhecimento de cinéfilo inveterado, Deleuze dá numerosos exemplos em que a montagem, ao associar diversos fragmentos de tempo distintos, pode suscitar relações que vão muito além da estrita encarnação de um movimento aparente, criando um universo ficcional no qual as imagens que passam vão tornando o presente da narrativa mais mediado e complexo e enriquecendo o imaginário que está além da superfície dos acontecimentos.

Inventado quase 150 anos depois que Lessing escreveu o Laocoonte, o cinema vem mostrar como era reducionista a distinção entre a literatura, uma arte que se desenvolve no tempo, e a pintura, uma arte que se desenvolve no espaço. O cinema tem o poder de aliar a narrativa imagética à estrutura expositiva da literatura, criando um fluxo temporal de imagens com muitas variações em potencial.

Na história do cinema, só é possível apontar uns poucos casos isolados em que a expressividade da imagem se sobressai frente à necessidade de contar uma história, de criar um universo ficcional, sentido mais correntemente aceito para conceituar uma narrativa. Isso se deve à conjunção entre o caráter excessivamente literal da imagem

fotográfica combinado ao fluxo da montagem, aparato que reproduz com riqueza de detalhes acontecimentos dotados de movimento e cria associações entre esses acontecimentos.

“O que *cria acontecimento* no cinema, de fato, não é provavelmente localizado fora do sentido, está sempre comprometido com ele. Ou, para continuar nos termos de Lyotard, o figural nunca está aí separado do discursivo, a força registrada no discurso, a plasticidade e o desejo que o trabalham do interior só chegam até nós através do discurso. A *figura* aparece aqui, portanto, como a própria alma de toda a poética do filme, mas a figura nascente, aquela que ainda não está absorvida na retórica, nem tampouco, é mais difícil, tomada em uma vontade de texto, de sistema” (Idem: p.210).

O que Jacques Aumont salienta na passagem acima é que o cinema se afirma por seu potencial de criar um universo ficcional, no qual a imagem fotográfica apenas pode subsistir como suporte para um sentido, raramente por suas qualidades plásticas. Se pensarmos na pintura abstrata, cuja materialidade da forma é o principal elemento constitutivo, estamos em uma concepção de narrativa ainda mais distante da do cinema, em seu extremo oposto. Mas traçar fronteiras entre dispositivos nos serve sobretudo para pensar contigüidades, já que não há fronteiras tão nítidas assim na prática, principalmente na prática da arte na contemporaneidade.

Referências Bibliográficas

- Aumont, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 2001.
- _____. *O Olho Interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. A retórica da Imagem. In: *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- Bellour, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papyrus, 2001.
- Benjamin, Walter. Pequena História da Fotografia. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- Cartier-Bresson, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- Charney, Leo. Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: Charney, L. Schwartz, V. R. (orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

¹⁰ Uma síntese da diferença entre os conceitos deleuzianos de imagem-movimento e imagem-tempo está no artigo “A Interrupção: o instante”, de Raymond Bellour, publicado em sua coletânea de textos chamada *Entre-Imagens* (Bellour: 2001).



- Costa, H. Silva, R.R. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- Dubois, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s. Campinas: Papyrus, 1993.
- _____. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- Fabris, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.
- Flusser, Vilem. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- Lessing, G. E. *Laocoonte ou das fronteiras da Pintura e da Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- Mannoni, Laurent. A Conquista do Movimento Contínuo: nascimento e comercialização da cronofotografia. In: *A Magia da Imagem: a arqueologia do cinema através das coleções do Museu Nacional do Cinema de Turim*. Belém: Centro Cultural de Belém, 1996.
- Metz, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- Newhall, Nancy. *From Adams to Stieglitz : pioneers of modern photography*. Nova York : Aperture, 1999.
- Phillips, Christopher (org.). *Photography in the Modern Era: european documents and critical writings, 1913-1940*. Nova York: Museum of Modern Art & Aperture, 1989.
- Schaeffer Jean-Marie. *A Imagem Precária*. Campinas: Papyrus, 1996.
- Scharf, Aaron. *Arte y Fotografia*. Madri: Alianza Editorial, 1994.
- Viola, Bill. Vídeo Black – The Mortality of the Image. In: Hall, D., Fifer, S.J. *Illuminating Video: an essential guide to video art*. Nova York: Aperture, 1990.
- Xavier, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005 (3ª edição revista e ampliada).