

Imagens que nos formam, nos deformam e nos transformam: dos silêncios, dos clichês, da percepção e da fruição das imagens

Ciro Marcondes Filho*

Resumo

Temos algumas ilusões em relação às imagens: achamos que elas ocupam um certo espaço em nossa mente e achamos que o mundo é como uma película de cinema, um conjunto de cenas paradas. Mas o real é puro movimento. Movimento que está num texto literário, quando paramos a leitura e apreciamos o silêncio; movimento que está na fotografia, quando saímos dela, levantamos os olhos e sentimos seu impacto. Uma foto só pode ser sentida, jamais interpretada, analisada, trabalhada racionalmente. Os filmes, diferentemente da fotografia, tendem a nos conduzir e nos embalar em clichês. A foto também pode fazer isso se eu a tomo como forma permanente de duplicar, triplicar o real. Aí ela perde sua força. No passado, as imagens eram reprimidas, pois ela já guardavam um fator de subversão. Tanto o cinema como a fotografia e a literatura guardam esse poder de comunicar se permitirem a irrupção do inesperado, do bruto, do belo, do incomum

Palavras-chave: Imagem. Fotografia. Cinema. Literatura. Clichê. Cultura de massa

Abstract

There are some illusions concerning the images: we believe they fill a determined room within our mind and we believe the world is like a movie film, a set of still scenes. But the real is pure movement. Movement that inhabit a literary text, when we stop reading it and enjoy the silence around us; movement that inhabit a photograph, when we left it aside, when we raise our eyes and feel its impact. A photo can only be felt, never interpreted, analyzed, or rationally handled. The film, unlike photography, tends to lead us and wrap us in clichés. The photo can also perform this task when it is taken as a permanent form of expand the limits of reality. In this case, it loses its strength. In the past, images were concealed because they held a kind of subversion. Both the film and photography and literature keep their power to communicate if they allow the irruption of the unexpected, the gross, the beautiful, the unusual.

Keywords: Image. Photograph. Cinema. Literature. Cliché. Mass culture

* Pesquisador 1A do CNPq, professor titular da ECA-USP, Titular da Cátedra UNESCO José Reis de Divulgação Científica, autor de 45 livros sobre comunicação, jornalismo, televisão, meios eletrônicos, coordenador do FiloCom – Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação.

1.

Ao vermos uma imagem cometemos vários erros. O primeiro deles refere-se ao princípio da imanência, segundo o qual acreditamos que a imagem esteja dentro da nossa cabeça. É tão impossível quanto achar que o objeto estaria dentro da imagem. O motivo de tal equívoco é pensarmos sempre em termos de espaço, ignorando que nossa mente realiza algo como uma “organização sintética” daquilo que nos chama a atenção.

Henri Bergson diz que temos internamente algo como um “mecanismo cinematográfico”. Vemos a película de um filme. Ela é composta de vários diagramas ou fotogramas, que são as diversas fotografias que compõem um filme de cinema e que, quando projetadas sequencialmente, atravessadas por um raio luminoso que vem do projetor, acreditamos que reconstituem um movimento. Isto é uma ilusão, porque nenhuma daquelas fotografias tem movimento. São todas fixas, paradas, cristalizadas.

Nossa mente sabe disso e acredita que o mundo é como uma película, composto por cenas fixas, que sempre estiveram lá e jamais irão sair de lá. Para alguns, isso se chama herança platônica ou vício metafísico, visto que procura eternizar as coisas ou remetê-las para um plano imutável e sempre lá, tal qual os dogmas da religião e os mistérios do mundo dos deuses e dos santos.

Essa concepção acompanha a própria história da humanidade. Prevaleceu, na Antiguidade, a concepção da imutabilidade das coisas – o ser é, o não ser não é – em detrimento da “visão do fluxo”, ou do rio, em que, ao contrário, advogava que nada permanece, tudo se transforma, qualquer coisa sobre o planeta estará sempre em mudança.

Pensamos o movente como se fosse imutável, diz Bergson. Um filme que mostra um cavalo galopando, conduzido por um jóquei, é, na verdade, uma sequência de cenas paradas. Ora, pergunta-se Bergson, por que razão, ao balançarmos um caleidoscópio, ficamos impressionados com a parada dos cristais e não com o movimento de nossa mão? Afinal de contas, é isso que interessa.

Há um outro aspecto da questão. Quando olhamos um objeto, por exemplo, um dado de seis faces, só conseguimos ver três delas. Mas vemos, de alguma maneira, as outras três faces. Vemos tanto o visível quanto o invisível. É o que sugere o filósofo Maurice Merleau-Ponty. Se, no caso anterior, víamos paralisia onde havia movimento, aqui vemos aspectos da coisa que não estão diante de nós. Num, vemos menos, noutro, vemos mais do que se apresenta o objeto.

2.

Imagens não são somente as paisagens, as pessoas em estilo esportivo, as fotos de automóveis, de lances do futebol etc. Também um texto literário, um romance, um livro de aventuras ou de guerra são compostos de imagens. Imagens mentais. Mas, diferentemente do cinema, as imagens na literatura necessitam dos silêncios, dos brancos, dos vácuos que constituem seus intervalos.

Gaston Bachelard dizia que o princípio do silêncio na poesia é um pensamento escondido, um pensamento secreto. A ausência de imagens na literatura e na poesia sugere que o leitor deva dar um tempo, uma pausa, um *break* em sua leitura para poder ver as imagens repercutirem. Necessitamos

da parada. Ela é fundamental no processo da comunicação.

Para ele, as mais belas imagens literárias não são compreendidas de uma única vez, mas se revelam pouco a pouco num verdadeiro “devir da imaginação”.

Alguma coisa disso tem a ver com a fotografia. Possivelmente, a foto tenha condições mais densas de nos fazer sentir, de nos emocionar, de nos tocar, que o cinema, que, em sua origem, também é fotografia – uma série de fotogramas projetados numa tela que dão a ilusão do movimento. Porque o cinema nos conduz, nos leva embora. Sabemos que há um campo, onde se desenrolam as cenas, e um contracampo não visível, mas que sabemos existir. De qualquer forma, o conjunto da cena nos é dado e não podemos escapar dele.

Diferente é com a fotografia. Enquanto o cinema é linear, sequência horizontal de acontecimentos cinemáticos, a fotografia é vertical, ela para na cena e exige de nós essa “parada para pensar”. Temos aí, de volta, o vazio, aquele momento em que deixamos a cena nos falar e nos fazer senti-la.

Roland Barthes nos sugere: erga a cabeça, feche os olhos, deixe o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva. Quer dizer, faça com que a imagem, a cena, o conjunto visual atue por si mesmo, opere em você o impacto.

Uma foto não pode ser interpretada, lida, decifrada, explicada... Ela só pode ser sentida. Por que sentimos algo especial, estranho com a foto? Por qual razão ela nos choca, nos impacta, nos tira de nossa indiferença? Não sabemos. Por isso se equivocam todos aqueles que pretendem dissecar a imagem, separá-la em seus traços singulares, quebrá-la como uma peça para co-

nhecer seus pedaços. Não funciona assim. Não há interpretação de imagens. Só há sensações, percepções e afecções.

Uma foto não comporta uma leitura racional, ela me fere como um flecha e me transpassa, diz Barthes. Essa é, em verdade, a força da fotografia. A capacidade de nos desequilibrar, de nos seduzir, de nos pôr em xeque.

3.

Alguns filmes nos mostram apenas clichês. São construídos inteiramente à base do clichê. São as cenas cujo final já preveemos, que não têm novidade, não nos contam uma história nova. Os grandes filmes de sucesso, os filmes que desbancam as bilheterias, que têm investimentos astronômicos são, em geral, filmes redundantes. Utilizam-se de esquemas e modelos que deram certo em outros filmes e os repetem em novos formatos. Como colchas de retalhos, apenas viciam o espectador nos mesmos modelos. 120 anos de cinema fizeram com que o espectador se cansasse. Percebemos cada vez menos e somente aquilo que queremos perceber.

Por isso, algumas filmagens investem na imagem pura, no som puro, na cena pura, em que o que se mostra é algo despido dos enxertos, das maquiagens, dos cosméticos. Chama-se a isso imagem óptico-somora pura. Imagem inteira e sem metáfora. Imagem que leva à expressão extrema, ao paroxismo, o excessivamente cruel, o excessivamente belo.

Quando a fotografia para o tempo sente-se o que significa um ato, uma obra, um objeto estético em sua violência mais pura. O passar do tempo nos tranquiliza mas sua

detenção, sua paralisia, sua estagnação nos choca sobremaneira. Não queremos a parada, queremos o fluxo, pois nele nos embalamos. E, quando paramos, sentimos.

Mas não se trata de um parar como o equívoco do movimento: ver paralisia em coisas que, de fato, estão se movendo, mas de um parar do vácuo, do oco, do vazio. Um parar que nos tira da linha, da corrente, da inércia polar – que nos faz nos movermos sem sair do lugar, somente pela sensação de movimento.

4.

Por que, afinal, fotografamos? Que mistério esconde-se por trás desse ato simples do fixar o presente numa memória, num papel, num diapositivo? Günther Anders achava que fotografávamos porque não suportávamos a unicidade das coisas, o fato de as coisas acontecerem uma única vez, de não se repetirem. Que odiávamos a experiência única e por isso a duplicávamos.

De fato, fotografar é duplicar o real. Ou congelá-lo. Isso vale bastante para a fotografia analógica. Fixamos a cena num papel. A penduramos na parede. A coisa petrifica-se. Realizamos nosso grande sonho. É nosso vício antigo, de que falávamos no início. Queremos que o mundo fique parado. Porque achamos que as coisas – prédios, objetos, veículos, rios, montanhas, rochas – estão em estado de imutabilidade.

O parado nos tranquiliza. Podemos dormir à vontade. O que nos incomoda é o que se move. O que sai do lugar. O que se mexe o tempo todo. Por isso fotografamos, porque detemos seu movimento. O rosto da mulher amada fica ali, eterno, durante décadas como se fosse atual. Não suporta-

mos o envelhecimento, por isso nos fotografamos, para sempre observarmos como éramos quando jovens, que já fomos jovens, que não fomos velhos a vida inteira...

O único é nosso estado atual. Este momento agora. Este estreito fio do tempo, que será já outro daqui a alguns minutos. Não suportamos o único não porque ele vai passar mas porque não pode ser clonado sempre. Os homens pintam seus cabelos grisalhos, as mulheres buscam plásticas porque odeiam o único que já se foi, tempos atrás, e se desesperam buscando petrificá-lo.

Com os telefones celulares tiramos mais fotos. Fazemos *selfies*. Se estou num lugar novo, se a comida do restaurante é excepcional, se a cena é singular, fazemos uma *self* com delas. Para provar que estávamos lá, que comemos aquilo, que vivenciamos esse real. Porque ele passa e em poucos instantes desaparecerá. Como nossa vida.

A nossa mais flagrante prova de existência hoje é o *self*. Não basta eu estar respirando, meu coração batendo, estar em estado de consciência. Tudo isso não prova nada, a não ser ao meu aparelho biológico interno. Para os outros, minha prova de existência está na parada do movimento, na minha transformação em imagem, na estatualização de minha existência.

5.

A cultura de massas vive de imagens, se bem que as imagens sempre existiram. O homem pré-histórico desenhava nas cavernas e a própria escrita surgiu das imagens. Imagens que buscavam mostrar animais, objetos, construções, a natureza. Por seu turno, também as estátuas funcionam

como as fotografias hoje: elas perenizavam homens, monumentos, objetos.

Mas as religiões sempre apostaram antes na negação da imagem. A iconoclastia do século VIII recusava-se a aceitar a materialização do espírito, a dotação de formas e feições, preferindo, como em quase todas as religiões, a ideia da divindade como algo sem rosto e sem corpo, energia pura, virtualidade.

As imagens retornam com o declínio de poder e de importância da Igreja. A pintura ganha o perspectivismo, as gráficas imprimem e multiplicam os desenhos, as caricaturas, as cenas urbanas. As imagens sobre tela ou nos afrescos vão se tornando cada vez mais críveis, acha-se que são tão fiéis como a realidade.

O ápice desse movimento vem com a destituição do homem como agente produtor dessas imagens quase reais, a saber, com a invenção da câmera fotográfica nos anos 1820. É a primeira vez que o universo antropocêntrico, que havia destronado o mundo teocêntrico de 1.500 anos de domínio religioso, começa a ruir. Os ideais do iluminismo, centrados no homem, na história, na ideia de essência, no progresso, na evolução, assistem a seu desabamento com a invenção dos aparelhos de captura, registro e reprodução, como a máquina fotográfica, a máquina de escrever, o fonógrafo e o cinematógrafo.

A imagem agora não é a do pintor que retraduzia o mundo segundo sua visão particular e o apresentava como se fosse “a” verdade. A ideologia da reprodução pictórica é a mesma da imprensa, em que um homem, ou uma família, ou uma sociedade anônima, usavam uma máquina de divulgar ideias, visões de mundo, “verdades”,

que massacravam as pequenas verdades individuais e se impunham como a única verdade. A pintura perdeu esse privilégio mas a imprensa não.

Ao contrário, a imprensa alia-se às invenções técnicas da fotografia, da máquina de escrever, da rotativa, para instalar-se como o novo poder do século XX, um poder acima dos Estados nacionais, pois duradouro e não dependente de eleições ou de acordos partidários.

As revistas ilustradas do início do século XX vão funcionar em paralelo com a literatura de massa expandida com a revolução tecnológica da rotativa, no século XIX. Esta última foi responsável, junto com a máquina descrever, pela inserção das mulheres na vida profissional, afastando-as do mundo fechado do lar, pela expansão da fantasia feminina, até então enclausurada nas ideologias de mãe, esposa e chefe do lar.

A literatura cria imagens, foi dito acima. O “devir da imaginação” vindo com as imagens literárias, de que falava Bachelard, o silêncio e o vácuo produzido pelo ato de ler, todos foram responsáveis pelo aparecimento do personagem feminino não apenas nos livros de literatura mas igualmente na vida política, cultural e literária da passagem para o século XX.

A imagem, portanto, tem um componente de subversão, se entendida como recusa ao clichê, como apresentação pura e dura, radical e sem rodeios, tão brutal ou tão bela como a própria vida. Por isso, também, a perseguição das religiões, que preferiam manter a divindade num campo desiconizado, num cenário de pura energia, mero campo do sublime.

Os últimos cem anos foram anos do esplendor da imagem, a imagem veicula-

da pela cultura de massa, apontada inicial e criticamente por Siegfried Kracauer, em *O ornamento da massa*. A imprensa ilustrada, o cinema, a literatura competiam com meios não imagéticos, mais ou menos presenciais, como o rádio, o teatro, o circo. A mediação competindo com a imediação, sem se poder dizer da vitória de uma sobre outra.

Há uma diferença entre o ver e o ouvir. As religiões sempre apostaram na oralidade: a voz do padre, do pastor; o sermão, a sombra do pai, daquele que nos trouxe ao mundo mas que também nos pune, nos controla, nos vigia. A polícia, o Estado, todas as formas de vigilância. A submissão, a criação dos homens niilistas, dos fracos, se faz pela voz, pela ameaça, pela criação do medo. A oralidade é o instrumento da dominação, mas, ao mesmo tempo, da libertação, visto que é também pela fala, pela conversa, pela conversão, pelo convencimento que o outro se transforma.

Ver é diferente. Ver significa tomar ciência do mundo ao redor. Sair de mim mesmo e visitar a cena urbana, o movimento de pessoas e máquinas, os estados da natureza, minha própria rota, meu caminho, meu percurso. Eu dirijo.

Mas o cinema quebra isso, ele nos dirige. Mimetiza um movimento que supostamente seria nosso, em que seguiríamos o decorrer da trama para saber em que vai dar. Não, como no sonho, nós não somos os donos de nosso destino; somos conduzidos. Nesse sentido, o cinema é voz, é fala, é oralidade. Apesar das imagens.

Daí a diferença com a fotografia, em que meu ato de ver ainda preserva minha liberdade de ficar ou não ali, levantar os olhos e *sentir*.

O que faz a cultura de massas é equivalente ao que faz o cinema, de forma particular e especialmente com os filmes construídos à base do clichê: ordenar, como em *O gabinete do Dr. Caligari*, do expressionismo alemão, que ordenava ao espectador “tornar-se um Caligari”.

A cultura de massas surge como um mundo paralelo. Trata-se da nova realidade medial, descrita por Frank Hartmann, e que se coloca ao lado, de forma mais glamorosa, apaixonante e emocionante, que o cotidiano sem graça das pessoas. Em realidade, ela funciona como um mundo melhor do que o atual, materializa a fantasia de uma Utopia ou de um paraíso terrestre, destituindo a ambos em sua aspiração de serem desejos humanos a serem alcançados.

Ao contrário, a imagem na cultura de massas se propõe a realizar esses desejos, sendo mais verdadeira que o real poderia ser. A cultura da substituição encontra aqui seu melhor território. Ele está na construção de mundos paralelos assépticos, livres da sujeira humana, em que desaparecem do campo de visão o pedinte, a favela, o assaltante, e que passam a se instalar como o próprio mundo.

6.

Edulcoramos o mundo porque ver o real de frente nos é insuportável. Não queremos isso. Mas, vez por outra, somos atravessados pela flecha de uma fotografia. Somos comunicados. Somos feridos pelo choque do real, das constatações, das revelações, das transformações. Pela consciência, que se dá conta que mudamos, envelhecemos, decaímos, por essa nossa unicidade, que vem à superfície mostrar-se drasticamente para nós.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, G. A filosofia do não. In: BACHELARD, G. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Poética do espaço*. Trad. Ant. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HARTMANN, Frank. *Medienphilosophie*. Viena: Universitätsverlag Wien, 2000.

KITTLER, Friedrich A. *Aufschreibesysteme 1800-1900*. Munique: Wilhelm Fink, 2003. (Primeira edição: 1985)

_____. *Short Cuts*. Frankfurt/M: Zweitausendeins, 2002.