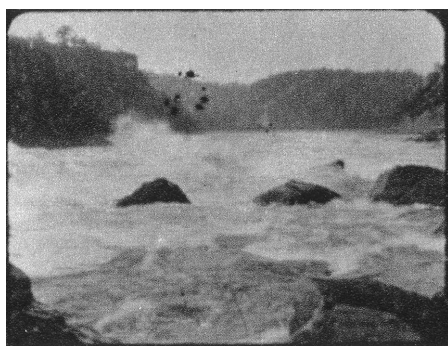


PARTE 5 – CONCLUSÃO: O homem cinematográfico e seu dilema.

5.1 – As três experiências cinematográficas.

O verão de 1897 chegava ao fim quando Félix Mesguich resolveu retornar a Nova York. A medida protecionista que proibira agentes Lumière de operarem nos Estados Unidos o levou ao exílio em terras canadenses, onde passou a trabalhar encontrando o “sucesso habitual”⁴⁶³ nas projeções promovidas. Voltava então, sem maiores objetivos comerciais, ao país do qual fora expulso. Dava por encerrado o período de dezessete meses no qual trabalhara na América, preparava-se para reganhar a Europa, e no caminho entre Toronto e Nova York aproveitava para rodar duas de suas fitas mais impressionantes: alcançava as cataratas do Niagara.



Niagara, les rapides (340) ; Niagara, les chutes (339)

“Uma descida ao Maelstrom...”, começa o relato de sua visita, usando o título de um conto de Edgar Allan Poe como frase introdutória. Na história do escritor americano, o protagonista numa embarcação é confrontado com uma tempestade desnorteante e assustadora, na qual perde os dois irmãos. No auge da tormenta, porém, o personagem vê o seu horror substituído por maravilha diante da beleza reveladora do redemoinho que parece sugar o mundo para dentro de si. Ele pára, observa e, sereno, decide. Tomado pela paisagem grandiosa e apoiando-se em um barril na água, o homem se atira em direção ao vórtice.

⁴⁶³ Félix Mesghich, *Op. cit.* p. 16.

Fazendo alusão à história de Poe, Mesguich descreve a sua experiência nas cataratas:

Sur cette trombe d'eau – tout un fleuve – qui se précipite d'un coup à une allure vertigineuse dans un gouffre dont on ne voit même pas le fond sous les embruns, l'œil cherche un point où accrocher le regard. Vainement d'ailleurs : la masse blanche l'entraîne, et c'est l'impression de cette ruée formidable des eaux en furie, qui seule, persiste de tout le spectacle.

L'objectif a plus de ressources et moins de nervosité.

Sur chaque versant, je choisis des emplacements qui me permettront de reproduire les divers aspects des chutes du Niagara. (...) A travers le viseur je ne ressens point trop la sensation de l'abîme. J'ai déjà enregistré le demi-cercle de l'arc-en-ciel, suspendu sur la vapeur d'eau, et aussi l'énorme nappe, glissant dans le vide en une étincelante cascade d'écume ; je continue à « tourner » lorsque je commets l'imprudencia de regarder les rapides au-dessous de moi. C'en est fait de la suite. Le vertige me gagne, et une frayeur que je ne puis dominer, m'oblige à m'éloigner.⁴⁶⁴

Tal como as cataratas do Niagara ou o *maelstrom* de Poe, a vida moderna produzia a sua vertigem. Desestabilizava o homem e cobrava um posicionamento em relação ao movimento que ele, indivíduo, precisava fazer – à postura que devia assumir diante do reconhecimento da fragilidade das referências cognitivas e históricas que até então haviam guiado a sua conduta. Ceder à hipnose do redemoinho, e se entregar ao seu encantamento, ou recuar, salvando a própria vida?

“A objetiva tem mais recursos e menos nervosismo,” admite. Não humana, ela garantia eficiência e exatidão. Mas não era só isso. A câmera, como outras formas de representação, oferecia uma mediação entre duas instâncias às vezes incapazes de dialogar, fosse pela distância temporal ou geográfica que as separava, fosse por uma situação em que o objeto de conhecimento se impunha como mais arrasador, irresistível (e exuberante), do que a capacidade de cognição do sujeito que buscava penetrá-lo.

“Mediar” não significa simplesmente criar uma ponte, um entendimento entre dois lados dissonantes ou incompatíveis. Uma mediação, nesse caso,

⁴⁶⁴ Ibidem. “Sobre essa tromba-d'água – todo um rio – que se joga repentinamente a uma velocidade vertiginosa em um golfo cujo fundo não conseguimos ver sob a bruma, o olho procurar um lugar onde prender o olhar. Em vão, aliás: a massa branca o leva, e é a impressão dessa corrida formidável das águas em fúria que, só ela, permanece de todo o espetáculo.

O objetivo tem mais recursos e menos nervosismo.

Sobre cada vertente eu escolho locais que me permitirão reproduzir os diversos aspectos das cataratas do Niágara. (...) Através do visor não é demais a minha sensação do abismo. Eu já filmei o semi-círculo do arco-íris, suspenso sobre o vapor d'água, e também a enorme camada, escorregando no vazio em uma cascada de espuma brilhante; eu continuo “filmando” quando cometo a imprudência de olhar as correntezas embaixo de mim. Pronto. A vertigem me ganha, e um medo que eu não posso dominar me obriga a afastar-me.

pressupunha a produção de um terceiro elemento, uma imagem, que não era o *graal* da reprodução da “realidade em si”, mas um ponto de encontro entre o sujeito e um objeto ausente, porém ao alcance da imaginação. Assumir que os espectadores entendiam, ainda que intuitivamente, essa relação significa admitir na cinematografia uma fonte de conhecimento válida. Se a questão da experiência nessa mesma relação mediada parece mais complexa, isso se dá graças à dificuldade em se dissociar *experiência* de *presença*. Mas em que medida a ligação das duas é mesmo indestrutível em um contexto cultural e perceptivo no qual o impulso à descorporização ganhava tamanho peso?

A presença de Mesguich nas cataratas é incontestável, o operador estava lá. Curiosamente, ele alegava restringir-se a rodar a manivela, como se reservasse à tão objetiva *objetiva* o papel de, de fato, captar, sorver, ver, experimentar. Novamente, “a objetiva tem mais recursos e menos nervosismo.” A sua experiência, como operador ali, naquele instante, continuava existindo plenamente, ainda que “comprometida” pela “instabilidade” e “fraquezas” do equipamento humano. Simultaneamente, ele sugeria outra, coletiva, que buscava na imaginação da platéia uma prolongação, ou, mais especificamente, alguma vida.

Ao se falar em “experiência cinematográfica” é impossível deixar de pensar na figura do operador – de Louis Lumière a seus empregados formados por Moisson – sem o trabalho dos quais a cinematografia talvez tivesse se provado mais uma invenção obscura e sem muito futuro. Como se viu na unidade III, “realismo” não era uma categoria universal e cumulativa, com uma linearidade progressiva, que na imagem cinematográfica alcançava o seu ápice incontestável, a sua terra prometida. A modernidade formou a noção de “realismo”, que mais que um conceito, é uma linguagem. Ela o fez associando-a à visualidade. A categoria de “realismo” legada pelo século XIX ao XX teve uma influência determinante do advento da fotografia, e se o cinema contribuiu no processo de uma forma mais que simplesmente acessória, ele o fez através do desenvolvimento das primeiras sílabas de um vocabulário por um lado novo, autônomo – que mais tarde, com a institucionalização do cinema, tornou-se também uma linguagem em si – e, por outro, sofisticando (com o movimento na imagem) essa exacerbação visual tanto do familiar quanto do chocante batizada de “realismo”.

Uma das três “experiências cinematográficas” que respondiam pela produção fílmica do primeiro decênio de cinematografia era inegavelmente a do operador, personagem solitário e independente, mas em constante diálogo com uma platéia cujos membros deviam ser surpreendidos com imagens chocantes, panoramas de terras distantes e um olhar revelador sobre o que havia de mais familiar em seus cotidianos. Para tanto, os operadores de Louis Lumière deram voltas ao mundo, numa apropriação (ou colonização) imagética do planeta e do *outro*, subitamente tornados visíveis pelo aparelho construído em Lyon, e inventaram relações entre a câmera e o olhar do espectador que sugeriam não apenas um movimento, mas uma sensação de presença e um ponto de vista original.

A segunda grande “experiência cinematográfica” no final do século XIX deve-se ao trabalho de cientistas que eram também homens de indústria e empresários do florescente mercado de entretenimento, numa equação às vezes delicada em termos acadêmicos, éticos e humanísticos, porém de inquestionável inovação tecnológica e comercial. Como mostrou-se na unidade II, nada relativo ao Cinematógrafo surgiu de uma estaca zero providencialmente imaginada pelos irmãos Lumière, mas da associação de diversas pesquisas e invenções (algumas bem antigas) em um só aparelho que funcionava (detalhe importante). À mitificação desta história, com certa participação dos Lumière, contribuíram alguns relatos de imprensa ingenuamente interpretados por parte da historiografia que se ocupa do tema. Ao lado das tão citadas matérias em *Le Temps* e *Le Radical*, ambas animadas com a poesia quase mágica das imagens trazidas pelos Lumière a Paris, pode-se encontrar textos mais sóbrios, como o publicado em *Le Petit Parisien* sob o título LE CINEMATOGRAPHE:

Toutes les personnes qui ont visité, l'an dernier, notre Salle de Dépêches ont été frappées par cette nouvelle merveille qu'Edison a baptisée du nom de Kinéscope. On se rappelle cet appareil : en se penchant sur une boîte, le spectateur voit défiler sous ses yeux une série de photographies mues avec une extrême rapidité par un courant électrique et qui, lui représentant un à un tous les mouvements d'une scène, figurent d'une manière parfaite ce qu'on pourrait appeler une image animée.

A la vérité, l'inventeur américain n'a fait qu'appliquer un principe dont la découverte est due à notre savant compatriote M. Marey, membre de l'Académie des Sciences.

A son tour, l'invention d'Edison vient d'être l'objet d'une amélioration prodigieuse et ce sont cette fois deux Français qui en sont les auteurs, MM. Auguste et Louis Lumière, de Lyon.

*Leur nouvel appareil, qu'ils désignent sous le nom cinématographe (du grec kinema, mouvement, grapheo, j'enregistre), peut se comparer à une sorte de lanterne magique projetant sur une surface blanche, au profit d'une assistance entière, la série des photographies agrandies à l'infini que le kinétoscope ne présentait qu'à l'état minuscule et pour une seule personne à la fois. Le sentiment que l'on éprouve devant ces images, qui offrent le spectacle de la vie même, est celui d'une stupeur mêlée d'admiration pour le génie humain. Le cinématographe est un instrument extraordinaire, et il n'est pas douteux qu'autrefois son inventeur aurait été condamné pour sorcellerie. Un de ces appareils fonctionne actuellement boulevard des Capucines ; il va certainement faire courir tout Paris.*⁴⁶⁵

Se para alguns o cinematógrafo havia surgido de um relâmpago durante uma noite mal dormida de Louis Lumière, para outros, como se pode ver acima, o aparelho surgia como resultado de um esforço coletivo, coroado sim pelo brilhantismo dos cientistas de Lyon, mas fruto também do trabalho de figuras como Marey e Edison. Essas trajetórias científicas e industriais se perdem nos anos, e antecedem em muito tempo o lançamento em 1895. Ainda assim, são todas narrativas indispensáveis para determinar o sentido dessa “experiência cinematográfica” no século XIX – não meramente por razões cronológicas, mas porque elas explicam as bases de uma crescente desconfiança em relação aos sentidos humanos, supostamente “imperfeitos”, e o agravamento de um longo processo de racionalização do tempo, radicalizado com a tecnologia desenvolvida no período. Esses e outros problemas confrontados dentro dos laboratórios não são anedotas que precedem a cultura de projeção de filmes em salas lotadas por

⁴⁶⁵ *Le Petit Parisien*, 04/01/1896, terceira página, primeira coluna. “Todas as pessoas que visitaram, no ano passado, o nosso Salão de Despachos ficaram impressionados com essa nova maravilha que Edison batizou com o nome de Kinétoscope. Lembremos: debruçando-se sobre uma caixa, o espectador vê desfilar sob seus olhos uma série de fotografias movidas com extrema rapidez por uma corrente elétrica, e que, representando-lhe um a um todos os movimentos de uma cena, ilustram de uma maneira perfeita o que poderíamos chamar de uma imagem animada.

Na verdade, o que fez o inventor americano foi apenas aplicar um princípio cuja descoberta deve-se ao nosso sábio compatriota Sr. Marey, membro da Academia de Ciências.

Por sua vez, a invenção de Edison acaba de sofrer uma melhoria prodigiosa e são dessa vez dois franceses os autores, Srs. Auguste e Louis Lumière, de Lyon.

O seu novo aparelho, que eles designam pelo nome de *cinematógrafo* (do grego *kinema*, movimento, *grapheo*, eu registro), pode ser comparado a um tipo de lanterna mágica projetando sobre uma superfície branca, para proveito de todo um público de espectadores, a série de fotografias aumentadas ao infinito que o kinetoscópio apresentava apenas em estado minúsculo e para uma só pessoa por vez. O sentimento que experimentamos diante dessas imagens, que oferecem o espetáculo da vida mesmo, é o de uma estupefação misturada com a admiração pelo gênio humano. O cinematógrafo é um instrumento extraordinário, e não há dúvida de que, em outro tempo, seu inventor teria sido condenado por bruxaria. Um desses aparelhos funciona atualmente no boulevard des Capucines; ele vai com certeza fazer toda Paris correr.

audiências pagantes: são questões que se colocam no centro da experiência cinematográfica do espectador, naquele momento e hoje.

Eis portanto a terceira modalidade de “experiência cinematográfica”, a do espectador, cujo papel foi examinado na unidade IV. O modelo de exploração comercial aplicado à invenção dos Lumière fez com que ele se tornasse personagem principal, e depois uma massa em função da qual os esforços convergiam. Tanto a experiência do cientista quanto a do operador parecem aos poucos um *meio* para atingir esse *fim*, por sua vez a mais importante das experiências cinematográficas, a da platéia (e a do indivíduo), um ponto de encontro culminante entre diversas experiências autônomas, re-encenadas simultaneamente num só fenômeno original e coletivo. Ironicamente, é na figura do espectador cinematográfico que se encontram as maiores dificuldades em se aplicar a palavra “experiência”, como se o caráter indireto, mediado de sua natureza impedisse a sua própria existência.