

Em presença da história técnica do cinema

Tatiana Monassa¹

“De Méliès à la 3D: la machine cinéma”, exposição na Cinemateca francesa (Paris, de 5 de outubro de 2016 a 29 de janeiro de 2017)

Como observou Christian Metz, o cinema é, dentre todas as artes, “aquela que exige o equipamento mais importante e mais complexo; no cinema, a dimensão do ‘técnico’ é mais invasora do que nas outras”. (Metz 1980, 87) Ainda assim, a dimensão técnica da sétima arte costuma ser bastante negligenciada, seja nos estudos universitários, seja dentro das instituições culturais. Portanto, a iniciativa da Cinemateca francesa de organizar uma exposição voltada mais para a “fábrica” do que para os “sonhos” é mais do que bem vinda. Com a curadoria de Laurent Mannoni, eminente pesquisador e diretor do Conservatório das técnicas cinematográficas (criado em 2008 no interior da Cinemateca francesa), essa exposição afirma-se, de certo modo, como uma petição de princípios e como uma vitrine do trabalho do Conservatório, criado com o objetivo de estudar, inventariar, restaurar e valorizar a coleção de aparelhos da instituição – coleção que Henri Langlois iniciou em 1939, três anos após ter fundado a Cinemateca.

Deste modo, “La machine cinéma” inscreve-se de forma coerente num movimento crescente de interesse pela dimensão técnica, maquina, do audiovisual, dentro dos estudos de cinema em particular, e dos *media studies* de forma mais ampla. Impulsionado, sem dúvida, pela transformação tecnológica profunda proporcionada pela transição dos meios analógicos para os digitais, que suscita uma inevitável mudança de perspectiva, esse interesse recente permitiu o surgimento e a expansão, por um lado, da subdisciplina da *media archaeology* e, por outro, de estudos sobre a história da técnica ou sobre os diferentes *metiês* do cinema. Uma das claras manifestações dessa mudança de cenário é o nascimento em 2015, no âmbito dos estudos cinematográficos francófonos, do grupo de pesquisa Technès, que reúne as universidades de Montréal (Canadá), Lausanne (Suíça) e Rennes (França) – e que é, aliás, um dos parceiros da exposição. Compreender esse contexto permite não apenas situar a iniciativa da

¹ Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Département Cinéma et Audiovisuel, IRCAV, 75231, Paris, França.

exposição historicamente, mas também avaliar a força de suas proposições.



Imagem 1: A primeira parte da grande ala da exposição | © Cinémathèque française.

Como o título indica, a “máquina cinema” é apreendida de um ponto de vista diacrônico: de Méliès ao 3D. A escolha do título, razões publicitárias à parte, anuncia um fio condutor: a *invenção* sucessiva de procedimentos “mágicos”, espetaculares, e sua dependência de uma determinada configuração tecnológica. Ele traduz igualmente um conceito fundamental, trabalhado nos textos de promoção, assim como naqueles dentro da exposição, que é a interrelação entre a criação dos equipamentos e a pesquisa de efeitos estéticos, ou a interdependência entre a maquinaria e a expressão artística. Isso significa que se trata de uma exposição que pretende não apenas expor uma série de aparelhos, mas abordar igualmente a “maquinação” do cinema, o ato (ou o processo) de fabricação das imagens e sons.

Nesse sentido, os elementos mais ricos da exposição são aqueles em que estas duas instâncias são de fato confrontadas, por meio de vídeos explicativos ou demonstrativos. É por exemplo o caso da grua Louma, acompanhada de uma montagem de cenas de bastidores e de planos de filmes aos quais ela serviu; ou da câmera-torpedo hidrodinâmica utilizada no documentário *Océans* (Jacques Perrin, Jacques Cluzaud, 2009) para filmar debaixo d’água e seguir o movimento dos golfinhos, e que encontra-se lado-a-lado com trechos de *making of* e imagens do filme. No mesmo espírito, temos também a câmera utilizada no filme *Microcosmos* (Claude Nuridsany, Marie Pérennou, 1996) et um trecho de *making of* que nos permite vê-la em funcionamento. Ou ainda a Caméflex, primeira câmera com visor

reflex de fabricação francesa, que conta com um filme de época, espécie de manual de utilização que demonstra todas as funcionalidades do aparelho (e é igualmente um objeto histórico “em exposição”).

A organização dos aparelhos no espaço expositivo (uma única grande sala) segue uma disposição mais ou menos cronológica, marcada por “capítulos”: 1) o nascimento do cinema, 2) a época de ouro do cinema mudo, 3) o cinema sonoro, 4) cinema para todos, 5) experimentações I, 6) experimentações II e 7) analógico/digital². Mesmo se ao longo desse percurso há vai-e-vens no tempo³, podemos dizer que as diferentes seções correspondem às grandes fases tecnológicas atravessadas por esta arte em seu pouco mais de um século de existência, e que se encontram organizadas tematicamente. O conjunto tende, assim, a confirmar a vocação das máquinas a uma abordagem historicizante. Neste caso em particular, pode-se argumentar que tal abordagem mostra-se lógica, se pensarmos no *parti pris* exposto acima, afinal “a noção de invenção [...] é imediatamente histórica”. (Turquety 2014, 22)

Isto posto, a apresentação propriamente dita das peças coloca outras questões em jogo. Em primeiro lugar, há uma enorme variedade de elementos, que servem a propósitos muito diferentes, não apenas em termos técnicos (dentro do processo de fabricação do filme), mas também do ponto de vista da curadoria da exposição. Assim, há objetos puramente ilustrativos, como o modelo de câmera que figura em *The Cameraman* (Edward Sedgwick, Buster Keaton, 1928), exibido ao lado de um trecho do filme. No mesmo espírito, há uma série de câmeras Mitchell e imagens de filmes sobre o cinema, em que a vemos em ação. Nestes casos, o interesse é o aparelho em si enquanto “vedete” ou representante de uma época. Em outros casos, é um procedimento, a exemplo do Chronochrome Gaumont ou do estêncil para colorir filmes em série – o que supõe que o vídeo exibido seja mais importante que a peça exposta, pois esta não *demonstra* nada. Essa flutuação na lógica expositiva demanda um contínuo reajuste da atenção por parte do visitante e, embora não seja propriamente um problema, não favorece a ideia de um fio condutor.

Em segundo lugar, a abundância de aparelhos (sobretudo de câmeras) excede em muito o que se poderia considerar razoável em

² Após as primeiras décadas de cinema (seções de 1 a 3), vamos para o cinema amador e o cinema em casa, com os sub-formatos. Experimentações I trata do advento da televisão, do cinema a cores, sobretudo com o Technicolor, e dos grandes formatos panorâmicos, como o Cinemascope, o Cinerama e o 70mm. Experimentações II dedica-se à revolução estilística trazida pelas câmeras leves, identificada com a Nouvelle Vague e o cinema direto. Por fim, a última seção trata da passagem ao digital e das novas possibilidades abertas por esta tecnologia, incluindo a realidade virtual, com imagens em 360°.

³ Os filmes pintados à mão ou por meio de viragens ou estêncil encontram-se lado a lado com o Technicolor, por exemplo, na seção “Experimentações, I”.

termos do tamanho do espaço expositivo e da possibilidade de oferecer um conteúdo explicativo mínimo. Assim, temos muitas peças situadas a uma altura que os olhos não alcançam e, sobretudo, uma infinidade de peças meramente “figurativas”, sem contextualização alguma. Esse fato contribui largamente para a dificuldade de acompanhar verdadeiramente a exposição, corroborando a sensação de abandono do fio condutor inicial e conferindo a impressão de submersão em um universo hostil – o que apenas reforça a fama negativa da técnica por oposição à estética.

Por fim, há casos em que temos indicações técnicas nos textos descritivos, mas estas não são apresentadas pedagogicamente, mantendo o visitante à distância. É especialmente o caso dos diferentes sistemas de engrenagem para girar a película no interior das câmeras, como a cruz de malta e a de Genebra, que são regularmente citadas sem que haja explicações sobre o que são e como operam. Já o sistema Bouly, espécie de tambor para películas sem perfuração, conta com um vídeo demonstrativo, mas que também não esclarece seu funcionamento de forma precisa em relação à película. De modo semelhante, o belíssimo e impressionante painel com os mais diversos formatos de película situado no início da exposição menciona termos como som ótico “unilateral”, “bilateral” ou “dulateral”, sem absolutamente nenhuma elucidação complementar.



Imagem 2: A segunda ala, onde se pode ver a tela com trechos de filmes em grande formato (Cinerama, 70mm, CinemaScope, etc.) | © Cinémathèque française

De forma irônica, “La machine cinéma” acaba pondo em evidência, portanto, a dificuldade, comum a todos os não especialistas, de acessar um “objeto técnico”, para empregar a terminologia de Gilbert Simondon. Dada a vocação sintética das máquinas, assim co-

mo sua formulação não-verbal, elas são intrinsecamente opacas, inclusive para aqueles que as utilizam. Assim, em relação a todas as peças para as quais o método de confrontar a máquina com o resultado de seu uso não se aplica, torna-se necessário um outro tipo de abordagem, propriamente instrutiva e didática. Pois a beleza física dos aparelhos presentes na exposição, ou então seu coeficiente de revelação de uma realidade oculta (o verso da imagem), estão longe de serem suficientes para sua justa apreciação.

Considerando-se que “o que reside nas máquinas é uma realidade humana, um gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam” (Simondon 2008, 12) estimamos que uma das formas de “abrir” a realidade técnica para o visitante poderia ter sido a manipulação de alguns aparelhos pelo intermédio de réplicas ou representações digitais interativas⁴. É verdade que há várias máquinas literalmente “abertas”, com os mecanismos internos expostos, mas sem esse manuseio, direto ou indireto (por meio de vídeos demonstrativos, por exemplo), eles tendem a permanecer como “caixas pretas”, segundo a definição de Bruno Latour⁵. Como mistérios impenetráveis cujo único valor seguro, no caso, é o valor histórico, de peça de museu tendo sobrevivido ao tempo.

À guisa de conclusão, podemos dizer que se esta exposição é admirável pela sua proposta inicial, ela deixa a desejar em termos de desenvolvimento “discursivo” daquilo a que se propõe, e sobretudo em termos pedagógicos. Assim, os momentos mais bem sucedidos do percurso apresentado são claramente aqueles que fazem a conexão entre a peça diante dos nossos olhos e imagens cinematográficas. Ou seja, que traduzem a presença física da máquina diante de nossos olhos em experiência de alguma forma. Ou ainda aqueles que se dedicam a expor a “maquinação” propriamente dita, que explicam como o aparelho funciona e para quê serve. Mas esses momentos são irregulares e não chegam a formar, como um todo, uma estrutura coerente. “La machine cinéma” termina por se revelar, nesse sentido, um prolongamento do museu do cinema, alinhando-se, pois, com a vocação primeira da cinemateca de Langlois, empreendimento fomentado por um orgulho de colecionador. Curiosamente, o catálogo da exposição apresenta-se como um excelente contraponto a tudo isto: riquíssimo em textos explicativos e imagens, ele traça um interessante caminho por diversos procedimentos “eleitos”, como um percurso histórico livre a partir de casos pontuais. Ele representa, assim, não apenas uma valiosa fonte de informação, mas o melhor

⁴ Há uma única peça manipulável na exposição: uma manivela que faz girar um mecanismo (de uma câmera?), mas sem que haja absolutamente nenhuma explicação sobre este e sua inserção dentro de um aparelho, o que torna essa peça um “gadget” totalmente anedótico e fútil.

⁵ Ver *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1987.

modelo do que a exposição poderia ter sido, se a proposta tivesse sido seguida em todas as suas potencialidades.

BIBLIOGRAFIA

Latour, Bruno. 1987. *Science in Action: How to Follow Scientists and Enginners through Society*. Cambridge (Ma.): Harvard University Press.

Mannoni, Laurent. 2016. *La machine cinéma. De Méliès à la 3D*. Paris: Lienart / La Cinémathèque française.

Metz, Christian. 1980 [1977]. *O significante imaginário. Psicanálise e cinema*. Lisboa: Horizonte.

Simondon, Gilbert. 2008 [1958]. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier.

Turquety, Benoît. 2014. *Inventer le cinéma*. Lausanne: L'âge d'homme.