

✦ O Acidental e o Induzido: lentes, Peeping Tom e Blow Up

Bruno Moreto
FFLCH – USP

Lente que Deturpa

Em determinado ponto de *Blow Up*, filme de 1966 de Michelangelo Antonioni, o fotógrafo interpretado por David Hemmings, ao visitar um amigo pintor, engaja-se numa conversa sobre a obra abstrata do último. O pintor decide explicar sua concepção de arte ao fotógrafo: *They don't mean anything when I do them. Just a mess. Afterwards, I find something to hang on to, like that... quite like that leg. Then it sorts itself out. And adds up. It's like finding a clue in a detective story.*

A idéia de que a arte nasce daquilo que é aleatório e acidental parece-me perpassar não somente o filme em questão, mas também a obra de Antonioni. Entretanto, talvez seja em *Blow Up* que essa idéia se firme com mais consistência, uma vez que o acontecimento central do filme acaba por sugerir tal idéia: alegoricamente, pode-se aplicar o incidente isolado numa tentativa de interpretação orgânica da obra, especialmente ao se levar em conta que o que temos, do primeiro ao último minuto do filme, é uma sucessão aparentemente aleatória de acontecimentos quaisquer na vida de um fotógrafo. É, assim, dentre tantos rabiscos, que surge uma perna; ironicamente, após a série de blowups das fotografias do casal no parque, surge, disforme, pouco anatômica e, por que não, sinistra, a mão empunhando a arma, cujo corpo se esconde atrás de um arbusto. É desse modo, por assim dizer, que Antonioni parece ver sua arte: em meio a ações que se somam, a lente é o instrumento primordialmente produtor de *significantes*; é, sim, filtro, e justamente nesse momento cabe-nos pensar sobre a idéia do duplo, no caso o real e o ficcional (para não incluir aí a questão do imaginário), e mais especificamente a questão de instrumento ampliador, desvendador, transmissor, deturpador da realidade. Ampliador, uma vez que o real, o assassinato do homem no parque, é apenas descoberto após a série exaustiva de blowups do duplo dos personagens em questão (mulher no parque, homem no parque, mão anônima, revólver); desvendador, pois é através da lente que se pode enxergar aquilo que os olhos não poderiam ver – o real, uma vez que é fantástico demais para ser percebido aos olhos; transmissor, pois a lente é o instrumento determinante do surgimento de um par significativo, a arma e a mão que a empunha; e finalmente deturpador, pois a realidade, ampliada inúmeras vezes, atinge um grau de deformidade de difícil assimilação – a lente, assim, é deformadora da própria realidade, pois leva os fatos a pontos pouco plausíveis (é, assim, o instrumento expressionista do real), pelo menos segundo um discurso realista que pretende exterminar as arestas de artificialismo que se faça presente. Vale lembrar, contudo, que esse 'real' é um artifício ainda maior, como pode-se perceber no famoso jogo de tênis sem bola com a conseqüente desaparecimento do fotógrafo da tela, diante das lentes de um certo 'autor empírico', que deforma, assim, agora num *blow down*, o fotógrafo, filmado de longe, pequenino na grama verde.

Lente que Mata

Em *Peeping Tom*, de Michael Powell, de 1960, registra-se também em filme o momento da morte; mas aqui, ao invés de termos o acidente captado através das lentes do *voyeur*, temos o *voyeur* (ou *peeping tom*, se quisermos usar o termo em inglês) produzindo as imagens que quer documentar. Teríamos, enfim, o oposto de *Blow Up*: se em Antonioni a arte, objeto de desejo (e por isso os recorrentes peeping toms dos dois filmes), surge na sucessão de imagens, acidentalmente (o que nos faz pensar um pouco em Tzara e seu *Como fazer um poema dadaísta*), para Powell, a arte é a consecução de um desejo, e não mais o objeto; é a própria pulsão de morte, natural em sua presença, mas artificial em sua indução.

Assim, o garoto que foi flagrado pela lente do pai durante toda a infância, a título científico, flagra mulheres, de preferência em momentos de insinuação sexual; no entanto, o flagra é irreversível: uma vez registrada na película, a sentença de morte é inquestionável (de certa forma, como ocorre na novela

argentina *A Invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares). Resta-nos, no entanto, descobrir o mesmo que a polícia se pergunta ao longo do filme: por que é que, diante da câmera, as vítimas esboçam uma feição deformada, de um pavor nunca outrora visto? A possibilidade de 'medo da morte' é de logo descartada; se fosse assim, todo morto teria expressão de pavor.

Sinistro, Inquietante Estranheza

Sigmund Freud (1919) ensaia sobre o efeito estético do que podemos chamar inquietante estranheza: aquilo que é 'assustador, que remete ao que é sabido há tempo e longamente familiar'. Desse modo, o efeito estético responsável pelo prazer da leitura é justamente a desvelação de algo que é sabido de certa forma, mas não sistematizado, não escrutinado ou visível aos olhos de todos. O prazer da apreciação, assim, levaria em conta o efeito surpresa (quebra de expectativa, grosso modo) e justamente o efeito não surpresa, ao se acionar aquilo que já se conhecia.

Pelo tempo dedicado ao fotógrafo com o casal no parque, sabemos que algo pouco usual está a ocorrer; contudo, o filme em si apresenta, desde seu início, a sensação de aleatório já aqui comentada. Desse modo, *Blow Up* nunca parece sublinhar sua situação conflitiva, acentuando, assim, o efeito de unheimlich. A reação da mulher, contudo, aponta para a direção do perigo: primeiro a revolta, depois a visita à casa, o corpo despido. A familiaridade estranha, aquilo que não entendemos, mas que parece ser sussurrado em nossos ouvidos, vem em doses.

Em *Peeping Tom*, vemos claramente as mortes das mulheres, mas sempre da perspectiva subjetiva de Mark, que está atrás da câmera. Sem querer ser simplista, mas apontando um pouco para esse lado, somos o metteur-en-scène brincando de voyeur (ou o contrário, como se queira). Assim, a inquietante estranheza não vem do fato de vermos a morte de cada mulher, mas, pela posição em que estamos (atrás da câmera), não conseguimos compreender o que causa o espanto desfigurante. Até vermos, pelos olhos de Mark, o que realmente faz com que as mulheres estejam em momento de profundo terror – excluindo, é claro, o fato de que estão morrendo.

Espelhos

Se, para Lacan (1966), a formação do sujeito impescinde do espelho (reconhecimento de mim mesmo através do outro, o que se encontra atrás do vidro), a degradação do sujeito, em *Peeping Tom* explorada pela câmara (ou seja, res publica), não pode ser especular. O maior medo, nesse caso, não é perceber que a morte se aproxima: o que realmente assusta é saber que o pavor se instalou. A confirmação da morte, assim, vem do outro: daquele outro que está atrás da câmera, penianamente penetrando a carne da mulher com uma vara do tripé com ponta de faca (faca e estupro, ligação mais que apontada, desde *Psicose*), e do outro espelhado, que vê sua própria feição de medo, ampliada pelo espelho não-plano; assim, ao ver-se a fragilidade de seu outro, fragiliza-se. É, de certa forma, o que vemos em *Dorian Gray*: o espanto do rapaz ao ver o quadro é o que realmente significa, mesmo que tudo o que aconteça no quadro seja consequência de suas atitudes. O medo, assim, é da materialização do terror; indo mais além, o medo vem da materialização do desejo, da percepção de que o maior desejo que se pode ter é a morte, estágio de equilíbrio supremo.

Desejo do Duplo, Repetição

Em seu texto sobre a inquietante estranheza, Freud dedica algumas linhas às reações produzidas pela visão de seu próprio duplo. Escreve ele: "[...] eu de uma vez percebi, para meu espanto, que o intruso não era nada além de meu reflexo no espelho da porta aberta. Ainda me recordo de que detestei sua aparência. Em vez, portanto, de nos assustarmos com nosso 'duplo', [...] simplesmente falhamos em reconhecê-lo como tal. Não seria possível, contudo, que nossa aversão por ele seja um vestígio da arcaica reação que pressente o 'duplo' como uma inquietante estranheza?" O pavor, desse modo, pertence ao duplo, àquele que está no espelho, aquele que foi sacrificado pela lente da câmera fotográfica ou filmadora. O medo das mulheres mortas por Mark vem de perceber que seu duplo – o ser desagradável, que provoca aversão e desgosto – sente pavor.

Desse modo, a câmera é o instrumento que materializa o imaginário coletivo – de que seres mortos

podem voltar à vida. O fotógrafo de Blow Up precisa retornar ao parque para certificar-se do morto visto na foto; em Peeping Tom, o assassino-cineasta, que planeja, assim, fazer um documentário com as mortes provocadas, traz de volta à vida, em repetições intermináveis, o momento de confronto da vítima com seu duplo aterrorizado. Os olhos, assim, vêem o outro onde ele não está: na película, no filme, na fotografia revelada. O outro, no entanto, não será mais visto, pois a máquina que os registra traz, como punição ao exibicionismo (e todas as vítimas, em ambas as obras, estão em atitudes conflitivas com a moral vigente, no momento do registro), a morte.

Para Freud, novamente, o ato de repetição (e a inserção num filme ou numa fotografia é eterna, portanto repetitiva) 'certamente faz surgir uma sensação de inquietante estranheza, o que, mais além, faz-nos lembrar da sensação de desproteção experienciado em alguns estados oníricos'. A repetição, a cópia, a eternização da imagem, por assim dizer, desprotege. Registra aquilo que é fugaz. Não permite que o crime, o medo, a percepção do duplo e do outro, enfim, possam desvanecer-se. Ao mesmo tempo, a imagem, por ser sempre a mesma, sempre estável, aproxima-se do grau de equilíbrio desejado por todos: ela desprotege, mas também conforta. Não nos estranha, assim, que a morte das personagens registradas seja a única solução.

BIBLIOGRAFIA

CASARES, A. B. *La Invención de Morel*. Madrid: Cátedra, 2001.

FREUD, S. *The Uncanny*, 1919. (versão em hipertexto)

LACAN, J. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. IN: *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.