

## Todos os cinemas em cinco fotografias

Sergio Mota

*UM*

**E**ncomendada pelo Centro Cultural Banco do Brasil para o evento “A construção do futuro: mais um século de cinema”, a instalação cinematográfica *Anos luz*<sup>1</sup>, de Marcelo Dantas, pode sugerir caminhos no jogo imagético exercitado pela aproximação entre fotografia e cinema. O projeto arquitetônico era ousado: em uma sala, o público visitante se deparava com a situação labiríntica de escolher um caminho em detrimento do outro. Em cada uma dessas possibilidades, duas imagens cinematográficas eram projetadas em fitas de látex, que em repouso sugeriam uma tela de projeção. Para cada caminho possível, duas telas estavam à frente do espectador, que se movimentava em busca da imagem mais conveniente. Ao fazer sua opção imagética, com direito ao som original da seqüência filmica escolhida, o espectador afastava com as mãos as tiras de látex (móveis e maleáveis) e penetrava literalmente na cena cinematográfica de sua preferência, deparando-se com uma nova possibilidade de escolha<sup>2</sup>. O ponto de partida da instalação era sempre o mesmo: duas cenas de *Metrópolis*, de Fritz Lang (a escolha entre o cientista criador e a criatura robô). Elegendo pontos estratégicos e trabalhando com outros sentidos além da visão, a concepção de Marcelo Dantas espalhava pelo

espaço de labirintos o que ele denominava de “Oásis”, escondidos atrás das tiras/telas de látex. Por exemplo, atrás das que projetavam seqüências de deserto, havia um ambiente que simulava, com areia e temperatura ambientes, um calor de 45°. Ainda na mesma linha, atrás da cena antológica de Gene Kelly em *Cantando na chuva*, existia uma poça d’água (como se à penetração literal na tela correspondesse a uma cenografia e ambientação literais do filme).

Elegendo em todas as suas especificidades a projeção da imagem cinematográfica como fundamental para o funcionamento da idéia da instalação, a organização cenotécnica pretendia tematizar, no labirinto cujas trinta paredes são fragmentos de filme, a construção do movimento em um jogo de interferência e interatividade que se dava pela imersão lúdica nas telas. Partindo desse mote principal, o trânsito do espectador/agente pelas telas que viram passagens sustentava a experiência interativa de fazer o seu próprio filme através da múltipla combinação de caminhos no labirinto. Ou de modificá-lo durante a penetração, posto que o afastamento das tiras de látex provocava uma sensação de deformação nas seqüências filmicas projetadas. À proporção que a cenografia tecnológica provocava o contato do espectador com experiências óticas de fusão e distorção das imagens, a virtual movimentação que deforma o filme durante a penetração literal definia os elementos de aproximação com o congelamento fotográfico, inserido em uma nova realidade sensorial. Em poética formulação sobre a sua arte, Cartier-Bresson sustenta que fotografar é “apanhar a vida no laço, é preservá-la no ato mesmo de vivê-la”.<sup>3</sup>

No percurso da instalação, a presença física do espectador tinha contato com dois espaços distintos: a célula conjugada (espaço real que antecede as projeções filmicas e onde se dá a decisão da escolha por qual seqüência atravessar) e as tiras de látex (espaço imagético que à guisa de tela ilustra o percurso com visões simultâneas de trechos filmicos). Na verdade, a instauração do código fotográfico aparecia justamente no momento em que o espectador penetrava a cena<sup>4</sup>, no fugaz instante em que ele apanhava “a vida no laço” da imagem, conforme a formulação de Bresson. No momento da penetração literal, em que o espectador se encontrava dentro da superfície móvel da tela de látex, a ação do filme parecia congelar-se e suspender-se, como se a transposição de um espaço a outro aprisionasse fotograficamente um fragmento do tempo, preservando um instante da cena. Ou seja, cada espectador/ator, ao interferir na ação móvel, congelava momentaneamente o roteiro, realizava seu próprio filme, interrompia a movimentação dramática e redefinía a marcação cênica dos atores ou dos planos de paisagem. O final da instalação ratificava a estratégia. Colocadas na saída do labirinto, uma câmera e uma tela de projeção

permitiam que o espectador fosse filmado e se visse no cinema, confirmando, dessa forma, sua condição de ator virtual no processo de interferência imagética.

Na estratégia de superposição da tela filmica com o corpo do espectador que penetra, a fixação da imagem cinematográfica vai sugerir, portanto, a quebra temporária da ilusão de movimento na paralisação da cena rasgada pelo espectador. Dessa forma, invertem-se procedimentos e o cinema, por instantes, é que se torna fotografia, entre a realidade (célula conjugada) e a imagem (filme projetado), espaços distintos e comutativos de gigantes telas visuais.

## DOIS

Esse grande paradigma – a ficção e a realidade na apropriação de conceitos do movimento do cinema e da suspensão da foto – pode ganhar contornos mais precisos no aprofundamento de outros conteúdos analíticos semelhantes. A idéia de penetração literal na tela ficcional, veiculada pela instalação de Marcelo Dantas, parece partir de uma matriz fundamental para essa discussão: *A rosa púrpura do Cairo* (EUA, 1985), filme de Woody Allen. Ao eleger como mote principal a fascinação e a alienação do espectador diante da tela de cinema, o filme recupera a estratégia de realização do filme dentro do filme. Pretende-se discutir, na estruturação desse arcabouço, a tênue fronteira que separa a realidade da imagem. O argumento do filme é bastante simples. A garçonne Cecília tem uma vida atribulada e só encontra conforto quando está diante da tela de cinema (“Talvez indo ao cinema, você esqueça seus problemas”, diz a protagonista a uma amiga). Após mais uma das sérias discussões com o marido desempregado e bêbado, Cecília resolve fugir de casa, deixando aquele aos berros: “A vida não é cinema, você vai voltar”. Contudo, antes de retornar a casa, conforme a advertência do marido, Cecília resolve assistir pela quinta vez consecutiva ao filme *A rosa púrpura do Cairo*, cujo personagem em evidência é o arqueologista e explorador Tom.<sup>5</sup>

A partir desse argumento simples, o filme de Allen determina as implicações da aproximação entre cinema e fotografia, dentro da perspectiva do relacionamento de Tom (personagem ficcional) e Cecília (personagem real). Com a delicadeza fixa de quem vê uma fotografia, Cecília se protege da voracidade móvel do cinema assistindo ao filme várias vezes e decorando marcações, entradas dos personagens, cenas e diálogos. Essa contemplação estática e recorrente da personagem permite retornos infinitos a uma mesma cena ou a um enquadramento determinado. Também possibilita uma análise atenta do objeto cenográfico e da reação previsível dos personagens diante do desenvolvimento das cenas previstas no roteiro. A contemplação detida, variada e re-

petida da estrutura fílmica vai possibilitar a fuga provisória do personagem Tom, que abandona a tela ficcional de seu filme e aloja-se na vida real de Cecília. Entre a realidade (vida atribulada e enfadonha) e a imagem (filme projetado na tela diversas vezes), a personagem feminina de Allen protege-se no espaço neutro das poltronas da sala de projeção.

Nesse entre-lugar imagético, portanto, o olhar de Cecília<sup>6</sup> para a tela assume peculiaridades da gramática fotográfica. É Roland Barthes quem define as relações entre o olhar e a objetiva da câmera: “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”.<sup>7</sup> O olhar de objetiva fotográfica que Cecília envia para a tela em direção a Tom, resultado do mundo a que ela aspira, possibilita que o personagem abandone literalmente o filme em que representa e fuja com Cecília do espaço de proteção da sala de cinema para a “realidade” que não tem roteiro nem mesmo ensaio. “Quantas vezes um homem se apaixona a ponto de sair da tela por uma mulher?”, é o que um diz ao outro durante a fuga. Na verdade, a personagem que olha detidamente a foto-filme recupera, segundo Barthes, o gesto fundamental do operador fotográfico: “suspender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmera)”. Este gesto torna-se perfeito “quando se realiza sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele”.<sup>8</sup>

À proporção que Cecília vai assistindo ao filme repetidas vezes como se contemplasse o instante congelado de uma fotografia ou desejasse recuperar um momento perdido, o personagem da tela começa a perceber o olhar fixo sobre si e a se incomodar com essa frequência constante na sala de projeção, quebrando, dessa forma, a perfeição ideal da objetiva da câmera apregoada por Barthes (fotografar o objeto sem que ele tome ciência). O incômodo de Tom diante do olhar detido de Cecília traduz-se na atitude fotográfica, conforme ainda explicação de Barthes, de fabricar “um outro corpo” que se transforma em imagem (a da tela) da imagem (a da vida afetiva com Cecília): a fuga está armada.

Na verdade, o código fotográfico aparece na tela do filme de Allen no momento específico em que o personagem masculino passa também a encarar Cecília. Invertendo novamente os procedimentos, a mobilidade do filme cruza-se com a suspensão da fotografia, conforme a construção cenotécnica da instalação de Marcelo Dantas. Para Barthes, “a Fotografia tem esse poder: de me olhar direto nos olhos. Eis, de resto, uma nova diferença: no filme ninguém jamais olha. É proibido – pela Ficção”.<sup>9</sup> Ao encarar Cecília, portanto, o personagem repete o procedimento fotográfico e o utiliza como pretexto salvador de sua fuga da ficção, como se a quebra repentina de uma “quarta parede” imaginária possibilitasse o abandono do enquadramento fílmico.

Após a rápida relação fotográfica estabelecida pelo olhar de cumplicidade, a fuga do personagem vai produzir um outro tipo de sugestão de fixidez. Ou seja, auto-suficiente em relação ao ator que o criou no cinema e metamorfoseado em um corpo duplamente imagético, o personagem e sua saída “literal” da tela produzem um efeito de suspensão na história do filme a que Cecília assistia, posto que o roteiro fica descaracterizado e fabrica-se não um congelamento físico (os demais atores continuam se movendo na tela), mas um congelamento circunstancial. Dessa forma, a ação se suspende, torna-se fotográfica, no sentido de que o roteiro não se move, não pode ter continuidade nem sentido de relacionamento até que o personagem retorne. É interessante notar que as situações de fixidez e congelamento vão se alternando, pois Tom resolve voltar à tela porque sente fome e seu dinheiro cenográfico não tem validade no mundo “real” em que se encontra. Dessa vez, Cecília também penetra na tela e o roteiro se modifica completamente devido à presença dela no filme. Saciada a fome, os dois personagens abandonam novamente a tela, mantendo a ação do filme “ficcional” suspensa.

Se Cecília é obrigada a escolher entre o personagem e o ator que deu vida a ele (embora o primeiro insista em dizer que quem o criou foi o Roteiro), o final do filme de Allen, com o retorno de Tom à tela, recupera o curso móvel das ações do filme dentro do filme, bem como o fluxo normal da vida enfadonha de Cecília. Dessa forma, ao optar pelo ator “legítimo” (confirmação da realidade filmica e presença circunstancial na tela), a personagem sonhadora escolhe literal e novamente a realidade. Assim, mais tranqüilo com o retorno do rebelde personagem ao filme, o ator vai embora sozinho. Se os espaços distintos não se amalgamam, se o mundo real não é o mundo filmico, a volta do personagem ao enquadramento da tela e à subordinação do roteiro retoma o código fotográfico no cinema: a retenção ao espaço da moldura, o espaço definido e estabelecido pela câmera, os personagens móveis no roteiro e imóveis na realidade além-quadro, “anestesiados e fincados como borboletas”.<sup>10</sup>

### **TRÊS**

A inversão do processo imagético do filme de Allen – o código cinematográfico na fotografia – define as implicações narrativas de apropriação de conceitos de outras formas de representação. Também problematiza a noção de verdade/realidade associada à idéia de moldura fotográfica e à de movimento cinematográfico. Tal possibilidade de aplicação de movimento pode dar verossimilhança e resultados decodificadores à cena registrada e suspensa na

foto. De uma forma que acrescenta outras implicações ao jogo imagético traçado neste ensaio, estas questões estão tematizadas em “As babas do diabo”, conto de Julio Cortázar.

Entre as muitas maneiras de se combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias, atividade que deveria ser ensinada desde muito cedo às crianças, pois exige disciplina, educação estética, bom olho e dedos seguros. (...) Quando se anda com a câmara tem-se de estar atento de não perder este brusco e delicioso rebote de um raio de sol numa velha pedra, ou a carreira, trançadas ao vento, de uma menininha que volta com um pão ou uma garrafa de leite. (...) O fotógrafo age sempre como uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra que a câmara lhe impõe, insidiosa (...) <sup>11</sup>

O narrador-fotógrafo-escritor do conto define suas atitudes na estratégia de “pensar fotograficamente as cenas”. Seu referencial imagético sempre parte de divagações e suposições em relação ao objeto em foco (“Imaginei os possíveis finais, previa a chegada à casa, imaginei a aflição do garoto.” <sup>12</sup>). O conto de Cortázar, além de problematizar as dificuldades que o narrador encontra para estruturar a história que escreve, investe principalmente na associação entre cinema e fotografia. O relacionamento do narrador com a realidade sempre parte da idéia de um roteiro pré-estabelecido que deseja provocar a verdade de uma cena (antes e depois do seu registro). Todas as cenas (ou tudo que passa pelo crivo de sua objetiva) ganham a possibilidade de esconder um instante revelador, impossível de ser vislumbrado durante o movimento do fato na iminência de sua realização. Obedecendo a essa perspectiva, há um poema de Ferreira Gullar que tematiza a idéia da fotografia como pose reveladora de um acontecimento. Ao colocar no centro da cena o sujeito que contempla uma foto de Mallarmé e divaga sobre a revelação de diferentes tempos, o poeta associa a visão premeditada e arranjadora da objetiva fotográfica (instante que sugere um crime, conforme comentário mais adiante) ao momento imediatamente posterior à concretização do fato, já congelado e eternizado pelo clique no papel da posteridade:

É uma foto  
Premeditada  
Como um crime  
Basta

Reparar no arranjo  
Das roupas os cabelos  
A barba tudo  
Adrede preparado  
- um gesto e a manta  
equilibrada sobre  
os ombros  
cairá - e  
especialmente a mão  
com a caneta  
detida  
acima da  
folha em branco: tudo  
à espera da eternidade  
sabe-se  
após o clique  
a cena se desfez na  
rue de Rome a vida voltou  
a fluir imperfeita  
mas  
isso a foto não  
captou que a foto  
é a pose a suspensão  
do tempo

agora  
meras manchas  
no papel raso

mas eis que  
teu olhar  
encontra o dele  
(Mallarmé) que  
ali  
do fundo  
da morte  
olha<sup>13</sup>

Mesmo tendo ciência de que o cinema é protensivo, segue o curso progressivo (a vida “a fluir imperfeita”, conforme Gullar) ou como quer Barthes, “é simplesmente normal como a vida”, o narrador de Cortázar, em um pri-

meio momento, elege o congelamento fotográfico como ideal para a decodificação de seus registros visuais de ocorrência. Referenciando os primeiros versos do poema de Gullar e assumindo o olhar da objetiva, as atitudes do narrador e suas teorias sobre a câmera, durante o passeio no parque, confirmam sua semelhança com a de um fotógrafo policial que vai à procura de atitudes suspeitas e usa a câmera como “arma” para surpreender o crime de um “gesto revelador” (a expressão é de Cortázar). Nesta perspectiva, mais importante que o “bom olho” diante da cena são os “dedos seguros” associados ao gatilho da arma-câmera que registra o inesperado (ambas as expressões estão no conto). Barthes sustenta que “o órgão do fotógrafo não é o olho (ele me terrifica), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva”.<sup>14</sup>

Durante o registro de uma cena peculiar, o narrador, misturando a primeira com a terceira pessoa, comenta as implicações recorrentes da aproximação entre movimento e fixidez:

Tudo isso podia acontecer mas ainda não acontecia. (...) Levantei a câmara, fingi estudar um enquadramento que não os incluía, e fiquei na espreita, certo de que enfim os apanharia no gesto revelador, a expressão que resume tudo, a vida que o movimento mede com um compasso, mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhermos a imperceptível fração essencial (...) Michel é culpado de literatura de fabricações irreais. Não há nada que o agrade mais que imaginar exceções, indivíduos fora da espécie, monstros nem sempre repugnantes.<sup>15</sup>

Apanhar o objeto no “gesto revelador” significa assumir uma postura detetivesca durante a contemplação dos fatos, com a clara intenção de recortar fragmentos de realidade bastante específicos, ao mesmo tempo que se procura “a revelação do verdadeiro sentido de uma cena”.<sup>16</sup> Durante o processo de revelação, portanto, a revitalização da operação fixadora que suspende o tempo, registrando a cena sem ensaio, vai possibilitar a análise detida da foto em busca de significados obscuros e aparentemente invisíveis a olho nu.

Na estratégia de reeducar as imagens em novos enquadramentos e em múltiplos sentidos diferentes, que dependem da variação do ângulo da objetiva, o narrador obedece a um percurso definido em três movimentos. A observação voraz de imagens que podem se transformar em pistas busca o congelamento do movimento da vida (associada ao cinema) por intermédio do ato fotográfico que suspende o instante da cena. Posteriormente a esta atitude

exterior de visualização do que fotografar, encontra-se o momento preparatório de concretização do material recolhido na “pequena imagem química” que se transforma em realidade visual. A revelação do negativo da foto é uma forma de se impressionar com a nova imagem reproduzida definitivamente no papel, agora concreta e palpável, diferente daquela filtrada pela objetiva (“O negativo era tão bom que preparou uma ampliação.”<sup>17</sup>) O terceiro momento, enfim, dá conta da postura contemplativa do narrador diante da foto produzida. Tal estado contemplativo organiza implicações básicas na análise da cena registrada. De imediato, a observação detida das peculiaridades da imagem congelada não se sustenta, já que a fixidez do instante petrificado não revela códigos nem admite que a visão se redefina em comparação com a ampliação da cena anteriormente fotografada no parque (“isso a foto não/captou que a foto/ é pose a suspensão do tempo”, diria Gullar). Essa esterilidade da visão do fotógrafo<sup>18</sup> diante do objeto registrado no papel obriga-o a privilegiar recursos que transcendem a limitação imposta pelo congelamento fotográfico. No que diz respeito à melhor estratégia para obter uma visão menos panorâmica e mais detalhada do rapaz e da mulher, surpreendidos no parque pela objetiva do fotógrafo e petrificados na suspensão da foto, Davi Arrigucci Jr. reconhece que

parece não ser outra a concepção da fotografia (e do conto) contida no texto: captar um fragmento da realidade, fixando-o dentro de determinados limites, mas de uma forma que não se petrifique dentro dos limites estabelecidos e sim abra para uma realidade muito mais ampla, como uma versão significativa, ou melhor, como uma verdadeira revelação.<sup>19</sup>

Dessa forma, “abrir para uma realidade mais ampla” significa, em um primeiro momento, ampliar a foto, tornando visíveis detalhes travados pela limitação da fotografia em tamanho natural. Se “no conto de Cortázar a fotografia se apresenta como imagem privilegiada para representar a possibilidade de uma nova visão das coisas”<sup>20</sup>, importa definir quais serão as conseqüências decorrentes da ampliação do negativo e em que medida a realidade registrada na fixidez da foto vai sustentar as suposições do narrador.

O fotógrafo do conto de Cortázar, a partir da ampliação do negativo, começa a perceber que o estado congelado da imagem suspensa não vai ser suficiente para decodificar “o que ia acontecer, o que tinha de ter acontecido, o que teria de acontecer naquele momento entre aquelas pessoas, ali onde eu havia chegado para transgredir uma ordem”.<sup>21</sup> Na verdade, a ampliação da foto vai possibilitar (mas não vai resolver) uma redefinição do primeiro olhar diante do objeto. De um único fato ocorrido diante da objetiva fotográfica, surgem novos significados e novas versões da primeira leitura. Mais que revelar e

confrontar novos detalhes com a visão anterior, a mudança de perspectiva, motivada pela ampliação, vai implicar em uma reeducação do olhar e a uma revisão dos procedimentos imagéticos. Nesse sentido, as noções de afastamento e distanciamento serão decisivas na passagem da foto (congelada, ampliada, mas ainda turva e indefinida) para a mobilidade do cinema (revelação de códigos decisivos e associação fantástica com o ritmo animado da realidade).

Assumindo, portanto, no momento da contemplação detida, a mira da objetiva durante o clique da foto, o narrador redefine sua estratégia de apreciação diante da imagem ampliada e responde à pergunta de Barthes: “no cinema, cujo material é fotográfico, a foto, no entanto, não tem essa completude [a da imagem plena] (felizmente para ele). Por quê?”<sup>2 2</sup> A redefinição de novas perspectivas visuais, decorrentes da ampliação, não se sustenta porque, mesmo revelando detalhes imperceptíveis até então, a fotografia trava o fluxo constitutivo do relacionamento misterioso entre a mulher e o rapaz do parque. Diante de um duplo congelamento (da foto em si e da decifração dos códigos detetivescos), o narrador não vê outra saída senão esvaziar a representação fotográfica (no mesmo sentido de Barthes) e voltar a preenchê-la de soluções reveladoras que restaurem o fluxo da cena concebida pela objetiva. Por intermédio do fantástico, a fotografia se transforma em cinema. (“Uma ampliação de oitenta por sessenta parece uma tela onde projetam cinema, onde na ponta da ilha uma mulher fala com um garoto e uma árvore agita algumas folhas secas sobre suas cabeças. De repente, a ordem se inverte, eles estavam vivos, movendo-se, decidiam e eram decididos, iam rumo a seu futuro.”).<sup>2 3</sup>

Dentro do arcabouço visual armado pelo fotógrafo, ampliar a foto, alterando o seu tamanho original, é evocar a tela, é instaurar a idéia de cinema, é recuperar a imagem petrificada e revesti-la novamente de realidade. No conto de Cortázar, mais que solucionar o impasse, importa perceber o percurso que se estabelece até que o narrador faça da imobilidade fotográfica o cinema que imita e revela o fluxo da vida. Para o fotógrafo, ampliar significa reproduzir séries de outras fotografias, condicionadas “pela seqüência de todas as imagens anteriores”.<sup>2 4</sup>

Nessa perspectiva, o narrador se dá conta de que ver fixamente a foto suspensa não só significa produzir uma sensação de movimento, como também possibilita o resgate da passagem do tempo que o enquadramento fotográfico havia interrompido. A transformação do significado dessa imagem suspensa, através da ampliação que se movimenta, recupera a superposição dos acontecimentos do parque. O narrador abandona sua contemplação espetacular diante da foto e assume a perspectiva ficcional da objetiva de sua

Cóntax, prolongamento da Remington sobre a mesa. Da projeção dos fatos na foto que se move, surgem os enredos arregimentados pelas rumações do fotógrafo: “aquela mulher convidava à invenção”.<sup>25</sup>

#### **QUATRO**

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,  
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,  
em que todos se debruçavam  
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes  
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos.  
Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava  
que rebentava daquelas páginas.  
(Drummond. “Os mortos de sobrecasaca”)

Na prática de se fixar uma imagem, de gravá-la dentro da exatidão plástica, a construção de uma engenharia da fotografia aponta para importantes considerações a respeito de sua aproximação com a mobilidade do cinema. Em “Os mortos de sobrecasaca”, Carlos Drummond de Andrade estabelece uma tensão entre o estado de fixidez inerente à natureza do objeto fotografado e o movimento sugestivo e peculiar fornecido pela figura do verme que desliza sua concretude formal sobre a imagem química desbotada pelo tempo. O tom de sépia descrito pelo espectador no poema – metáfora recorrente para representar os estragos do tempo no papel “perecível” que registra a “eternidade” do estado de fixidez – sublinha a idéia de que a fotografia, neste caso consequência do rito familiar, fornece a possibilidade de realização de experiências óticas. Ou seja, o envelhecimento progressivo do papel de registro (primeira sugestão de movimento através do tempo) se rebela contra o estado já envelhecido e estático dos personagens da fotografia (natural e já registrado/congelado no momento do ato).

Esta fusão do envelhecimento do papel (movimento que deforma e distorce as imagens registradas) com o aspecto anacrônico da fotografia no tempo de sua observação (a ironia dos observadores diante da atemporalidade dos “mortos de sobrecasaca”) sublinha a necessidade de, diante do álbum de fotos, compreender o passado em uma perspectiva atemporal. O ato de folhear o álbum para engendrar fotogramas (outra sugestão implícita de movimento) confere ao conjunto das experiências familiares um significado memorialístico.

Ao eleger o verme que rói a sobrecasaca dos mortos como este “objeto de conhecimento”, como o principal elemento do resgate do passado e como o elemento que destoa da harmonia reflexiva do conjunto fotográfico, o espectador que observa o álbum repete o mesmo procedimento descrito por Barthes no momento do confronto com a fotografia. Em seus estudos sobre este meio de representação, o pensador francês sublinha a relação afetiva (“afeto médio” na formulação de Barthes) experimentada pelo observador diante de uma foto. Esta atitude de debruçar-se sobre a foto resulta em um processo aplicativo, pois o ato de olhar, primeira sensação experimentada, ganha um significado valorativo. Olhar a foto significa investir nela, movido por um primeiro interesse geral e didático. É importante frisar que esta atitude é voluntária e consciente, depende da possibilidade e do desejo do espectador de relacionar-se visualmente com o efeito fotográfico. Diferentemente desta primeira atitude, existe um segundo elemento que não depende mais da vontade do espectador em contemplar a foto. Se o primeiro momento dependia de uma “consciência soberana”, agora a relação com a foto sobrepuja qualquer sentimento ou atitude voluntários no contato com o objeto registrado. Este elemento que incomoda a visão do espectador parte primeiramente da própria fotografia, fornecendo uma certa sensação epifânica de que algo aconteceu nessa atitude de visão involuntária.

Sentir-se atraído por elementos da fotografia que são inexplicáveis significa refutar a idéia de que a foto seleciona apenas aspectos da realidade e insistir na noção de que as fotos não se esgotam na concretude de si mesmas. Nesta perspectiva, elas se apresentam como ponto de partida para o desvelamento do passado (no caso da fotografia memorialística), como um fragmento maior selecionado na aparência das coisas e dos objetos esteticamente congelados pela objetiva.

Na verdade, Barthes insiste na capacidade informativa que a foto possui, independentemente do ato da tomada do registro. Perceber o indefinível na concretude da foto que envelhece (o verme que rói) significa “refutar o silêncio de fragmentos desconectados da memória” e eleger uma segunda realidade, própria da fotografia, que independe da função ilustrativa e não possui relação necessária com as imagens didaticamente registradas e expostas no álbum familiar.

Três rápidas sugestões de movimento, que se cruzam com a imobilidade aparente do objeto fotografado, aparecem, portanto, no poema de Drummond. As duas primeiras (o ato implícito e aliciante de folhear o álbum, movimentando pela mudança de páginas uma história familiar; e o desloca-

mento imagético da deformação das imagens velhas de “infinitos minutos”, relacionado ao caráter provisório do papel que amarela) dão conta de um processo que refuta a especificidade do objeto fotográfico. Ou seja, fotografar os “mortos de sobrecasaca” não é interromper o fluxo de uma imagem pré-existente ou condená-la a um congelamento ilusório e suspenso, mas sustentar um processo que leve à obtenção e à reprodução da mesma imagem familiar sempre em forma diferente. Desta forma, o ato de folhear o álbum em diferentes espaços de tempo, amalgamado ao envelhecimento compulsivo que modifica rostos, resulta no que se pode chamar de cinema da sugestão. São estes índices, definidos em sua especificidade, que refutam alegoricamente a estratégia fotográfica de aprisionar fragmentos de tempo e preservar instantes que jamais se repetirão. Cinema e fotografia se encontram no poema de Drummond: a superposição das imagens folheadas no álbum e o amarelecimento do papel fotográfico aniquilam o caráter isolado de cada fotografia, possibilitando um fluxo panorâmico de imagens conjuntas.

Ao mesmo tempo que confirma, o extrato destas duas sugestões implícitas de movimento dá o tom à terceira sugestão. Se as “sobrecasacas indiferentes” eram, para usar a nomenclatura de Barthes, o *punctum* do poema fotográfico de Drummond, o verme que “não roeu o imortal soluço de vida que rebentava daquelas páginas” assume o papel de desdobramento do “estalo” que sobressai da foto aparente. A associação vida/movimento, confirmada pelo verme roedor, interfere no caráter estático das dedicatórias e da “poeira dos retratos”, ao mesmo tempo que dá prosseguimento ao ato de animar o fluir da imagem registrada pela foto. A alegoria do verme de Drummond, portanto, redimensiona a idéia de vida suspensa e redefine a paralisia asfíxiante dos mortos na fotografia que rebenta de vida.

## CINCO

Este retrato de família  
Está um tanto empoeirado.  
Já não se vê no rosto do pai  
Quanto dinheiro ele ganhou.

Nas mãos dos tios não se percebem  
As viagens que ambos fizeram.  
A avó ficou lisa, amarela,  
Sem memórias da monarquia.

Os meninos, como estão mudados.  
O rosto de Pedro é tranqüilo,  
Usou os melhores sonhos.  
E João não é mais mentiroso.

O jardim tornou-se fantástico.  
As flores são placas cinzentas.  
E a areia, sob pés extintos,  
É um oceano de névoa.

No semicírculo das cadeiras  
Nota-se um certo movimento.  
As crianças trocam de lugar,  
Mas sem barulho: é um retrato.

Vinte anos é um grande tempo.  
Modela qualquer imagem.  
Se uma figura vai murchando,  
Outra, sorrindo, se propõe.

Esses estranhos assentados,  
Meus parentes? Não acredito.  
São visitas se divertindo  
Numa sala que se abre pouco.

Ficaram traços de família  
Perdidos no jeito dos corpos.  
Bastante para sugerir  
Que um corpo é cheio se surpresas.

A moldura deste retrato  
Em vão prende seus personagens.  
Estão ali voluntariamente,  
Saberiam – se preciso – voar.

Poderiam sutlizar-se  
No claro-escuro do salão,  
Ir morar no fundo dos móveis  
Ou no bolso de velhos coletes.

A casa tem muitas gavetas  
E papéis, escadas compridas.  
Quem sabe a malícia das coisas,  
Quando a matéria se aborrece?

O retrato não me responde,  
Ele me fita e se contempla  
Nos meus olhos empoeirados.  
E no cristal se multiplicam

Os parentes mortos e vivos.  
Já não distingo os que se foram  
Dos que restaram. Percebo apenas  
A estranha idéia de família

viajando através da carne.

Por fim, em “Retrato de família”, Drummond vai tematizar o olhar debruçado sobre um instantâneo fotográfico, ratificando questões anteriormente discutidas em “Os mortos de sobrecasaca”. A perspectiva do primeiro poema – observação de fotografias organizadas no álbum – é substituída aqui pela amplidão visual de uma única foto familiar. Mais que reconhecer uma memória ancestral dos familiares, importa trabalhar com o texto que registra poses, com o texto-retrato, com o texto-produto de reminiscências fotográficas. O texto que é enquadramento, é plano fechado, é lugar para a representação dos “fantasmas congelados.”

Se o poema anterior tratava dos “mortos de sobrecasaca”, aqui, a impossibilidade de articular o que foi congelado pelo instantâneo com o que se solidificou no curso normal e linear do presente da narração aponta para a tensão principal do texto. Ao reunir “os parentes mortos e vivos” na amplitude formal de uma fotografia, o poema sustenta o caráter anacrônico das faces familiares suspensas na reprodução de um instante. As implicações temporais do “retrato de família” não se coadunam aos interesses respectivos e às mudanças produzidas pelo curso normal do tempo. A constatação de duplo envelhecimento – a idéia do retrato perecível (“um tanto empoeirado”) e a incompatibilidade de situações comparativas desgastadas pelo distanciamento do tempo (“Os meninos, como estão mudados”) faz com que o sujeito poético confirme a noção de fotografia como arranjo iconográfico e como elemento reducionista e imperfeito na reprodução do conteúdo familiar.

Neste caso, a possibilidade de movimento foto-cinematográfico obedece a um ritmo interior e bastante específico. O sujeito percebe de imediato a incapacidade da fotografia em registrar a passagem do tempo. Através da verbalização do conteúdo particular do retrato, instaura-se uma espécie de movimento pendular de imagens fixas em imagens móveis, que vão encontrar sua síntese na percepção final da “estranha idéia de família/viajando através da carne”. A partir do momento que o sujeito poético recupera a consciência diante do caráter restrito e seletivo da foto que se encontra à sua frente, inaugura-se a idéia de animação do conteúdo do quadro familiar. “No semicírculo das cadeiras/nota-se um certo movimento./As crianças trocam de lugar,/mas sem barulho: é um retrato.” A única solução para encontrar semelhanças entre os “traços da família” no retrato e as implicações e as especificidades do momento em que se narra é justamente insistir na estratégia de verbalização das mudanças de cada membro familiar (a tranqüilidade do rosto de Pedro, a mudança dos meninos, a “verdade” de João). Ou seja, a sensação de movimento está na atitude de mover-se (pela palavra) para se distanciar do aspecto reducionista e imobilizador do congelamento do quadro, ao mesmo tempo que se estabelecem comparações entre os dois tempos distintos. Para o sujeito poético, verbalizar significa “fotografar” as modificações dos traços familiares e justapor esta nova fotografia ao lado daquela que originou este processo. Daí resulta o sucesso dessa estratégia: a impossibilidade de diferenciar os “parentes mortos” (traços congelados e não reproduzidos pelo tempo da foto) dos “parentes vivos” (traços do mundo visível modificados de acordo com o efeito da intensidade da passagem do tempo). É desse jogo infinito de comparações e alternâncias entre o estado anterior e o atual que vai surgir a sugestão de movimento. Da justaposição das diversas imagens verbalizadas pelo sujeito resultam reproduções infinitas dos diferentes momentos de convivência familiar. “Bastante para sugerir/que um corpo é cheio de surpresas”.

Toda essa estratégia de movimento só se torna possível diante da noção de enquadramento. “A moldura deste retrato/em vão prende suas personagens”. Ao aproximar a noção de enquadramento da noção de moldura, o sujeito poético percebe o caráter seletivo a que os elementos de cena estão subordinados. No entanto, supõe o que se encontra implícito no enquadramento: a realidade da foto se estende para além desse aprisionamento específico. Se este sujeito diante do retrato contrapõe a micropaisagem dos rostos e gestos familiares à imensidão do além-quadro, reconhece a tensão que se estabelece entre o que é infinitamente pequeno e o que é infinitamente grande, retomando a idéia de aprisionamento seletivo e específico da fotografia. À proporção que o obser-

vador da foto vai verbalizando seus conteúdos, engendrando movimento conforme vimos, sua atitude leva à superação dos limites impostos pela moldura (como se o quadro transbordasse: “saberiam – se preciso – voar”).

Folhear o álbum, engendrar fotogramas.

*Sergio Mota é Professor da PUC-Rio*

### **Notas**

1. DANTAS, Marcelo. *Anos luz*. Sala de exposições A do CCBB. Rio de Janeiro, jun/jul 1995. Produção: Magnetoscópio; projeto arquitetônico de Felipe Cunha.

2. Segundo informações da Assessoria de Imprensa, a produtora de vídeo reuniu, na construção cenotécnica, trinta aparelhos de vídeo laser, 28 projetores de vídeo, trinta caixas acústicas, uma máquina de vento e 1800 metros de cabo, entre outros materiais. Nas duas programações completas que se alternavam em dias pares e ímpares e resultavam em mais de 4700 caminhos possíveis, era possível ver as cenas de parto de *Como água para chocolate*, de Alfonso Arau; a seqüência das crianças sacrificadas de *Alexander Nevski*, de Eisenstein; a cena orgiaca de *Zabrieskie point*, de Antonioni; a antológica cena de Gene Kelly em *Cantando na chuva*; a queima de livros de *Fahrenheit 451*, de Truffaut; o espaço sideral de *2001, uma odisséia no espaço* e o momento da meditação em *Rapsódia em agosto*, de Kurosawa, entre muitas outras opções filmicas.

3. A afirmação de Bresson aparece em “Álbum de retratos”, matéria publicada em *Véja*, 14 jun. 1995, p. 68.

4. Nesse caso, é possível a associação entre *Sonhos*, filme de Akira Kurosawa, e a instalação no CCBB. No filme, a entrada do pintor anônimo no quadro de Van Gogh possibilitava a animação da pintura que é a tela cinematográfica. No caso da instalação, inverte-se a perspectiva: a penetração do espectador é que possibilita a sensação de congelamento da imagem móvel do filme projetado na parede/tela.

5. Nessa perspectiva, a relação visceral de Cecília com o cinema tem o mesmo sentido que a associação estabelecida por Joseph Addison entre a visibilidade e a imaginação. O autor das crônicas de *Spectators* sustenta que, sem a interferência do olhar, seria impossível gozar de qualquer prazer ligado à imaginação, posto que é órgão visual que concede a fantasia das imagens. O cronista confronta os prazeres da imaginação com os prazeres do entendimento, afirmando a primazia do primeiro em detrimento do segundo. Sentir prazer através da imaginação é mais óbvio e fácil: “apenas se abrem os olhos, logo a cena aparece, vêm as cores pintar-se na fantasia, sem obrigar o espectador a prestar muita atenção, ou a pensar muito”. In: ADDISON, Joseph. *Ensaio sobre os prazeres da*

*imaginação*. Trad. de José Maria Frederico de Souza Pinto. Rio de Janeiro: Typografia do Diário, 1827, p. 37.

6. O comprometimento do olhar de Cecília com a imagem filmica assemelha-se à mesma sensação, pela clave do olhar, que é experimentada pelo personagem de “A aventura de um míope”, conto de Italo Calvino. Aqui, o personagem alcança os “prazeres da imaginação” com o auxílio da técnica, que permite que as lentes aprimorem a visão: “Por fim entendeu. Ele estava míope. O oculista lhe receitou um par de óculos. A partir daquele momento sua vida mudou, tornou-se cem vezes mais rica em interesse do que antes. Cada vez que punha os óculos no nariz era uma emoção”. CALVINO, Italo. “A aventura de um míope”. In: *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 74.

7. BARTHES, Roland. *A câmara clara*; notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 22.

8. BARTHES, Roland. *Idem, ibidem*, p.54.

9. BARTHES, Roland. *Idem, ibidem*, p. 164.

10. BARTHES, Roland. *Idem, ibidem*, p. 86. É interessante como Barthes consegue reunir na imagem alegórica (“borboleta fincada”) as noções muito próximas de congelamento e mobilidade.

11. CORTÁZAR, Julio. “As babas do diabo”. In: *As armas secretas*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 62-63.

12. CORTÁZAR, Julio. *Idem, ibidem*, p. 67.

13. GULLAR, Ferreira. “Fotografia de Mallarmé”. In: *Caderno 2*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 28 maio 1995.

14. BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p.30.

15. CORTÁZAR, Julio. *Op. cit.*, p. 67-68.

16. ARRIGUCCI JR., Davi. “A destruição visada”. In: *O escorpião encalacrado*; a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 250.

17. CORTÁZAR, Julio. *Op. cit.*, p. 70.

18. Ao se referir à impossibilidade de perceber outros códigos decisivos durante a análise da foto tirada no parque e à imprecisão do método de trabalho do fotógrafo, Gilda Mello e Souza estabelece diferenças entre o ato de ver e o de enxergar: “ele olha para tudo, mas quase não enxerga. Está empenhado em registrar freneticamente, através da objetiva fotográfica, tudo o que tem pela frente, deixando sempre para depois a árdua tarefa de ver”. O ensaio de Gilda tem por objeto central a análise de *Blow-up*, filme de Antonioni inspirado no conto de Cortázar. SOUZA, Gilda Mello e. “Variações sobre Michelangelo Antonioni”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 405.

19. ARRIGUCCI JR., Davi. *Op. cit.*, p. 255.

20. FERRAZ, Maria Cristina Franco. *O ar dos desejos*; a *Hora da Estrela*, de

Clarice Lispector e “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Dep. de Letras PUC-RIO, 1992. Mimeo, p. 9.

21. CORTÁZAR, Julio. *Op. cit.*, p.70.

22. BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 134.

23. CORTÁZAR, Julio. *Op. cit.*, p. 71-73.

24. BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. *In: Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 175.

25. CORTÁZAR, Julio. *Op. cit.*, p. 68.

### **Resumo**

O ensaio investiga diversos textos que reforçam o estudo conjunto de formas de representação bastante específicas: a suspensão da fotografia e a interferência do *modus operandi* do cinema. Parece válido o procedimento na medida em que se pretende perceber nos textos escolhidos o fugaz instante em que fotografia e cinema se encontram ou o momento em que a primeira dá forma ao segundo. Para isso, são analisados: “100 anos de cinema”, instalação de Marcelo Dantas; o filme *A rosa púrpura do Cairo*, de W. Allen; o conto “As babas do diabo”, de Julio Cortazar e os poemas “Os mortos de sobrecasaca” e “Retrato de família”, de Carlos Drummond de Andrade.

### **Palavras-chave**

Artes plásticas, fotografia, cinema, literatura e imagem.

### **Abstract**

The essay explores several texts which reinforce the collective study of very specific representation forms: photography suspension and interference of cinema's *modus operandi*. The procedure seem valid given that we wish to perceive in the chosen texts the fleeting moment in which photography and cinema meet or the instant when the former shapes the latter. For that matter, the following are analyzed: “100 years of cinema”, “instalação” by Marcelo Dantas; Woody Allen's *The Purple Rose of Cairo*; Julio Cortazar's short novel “As babas do diabo”; and Carlos Drummond de Andrade's poems “Os mortos de sobrecasaca” and “Retrato de família”.

### **Key-words**

Handicraft, photography, cinema, literature and image.