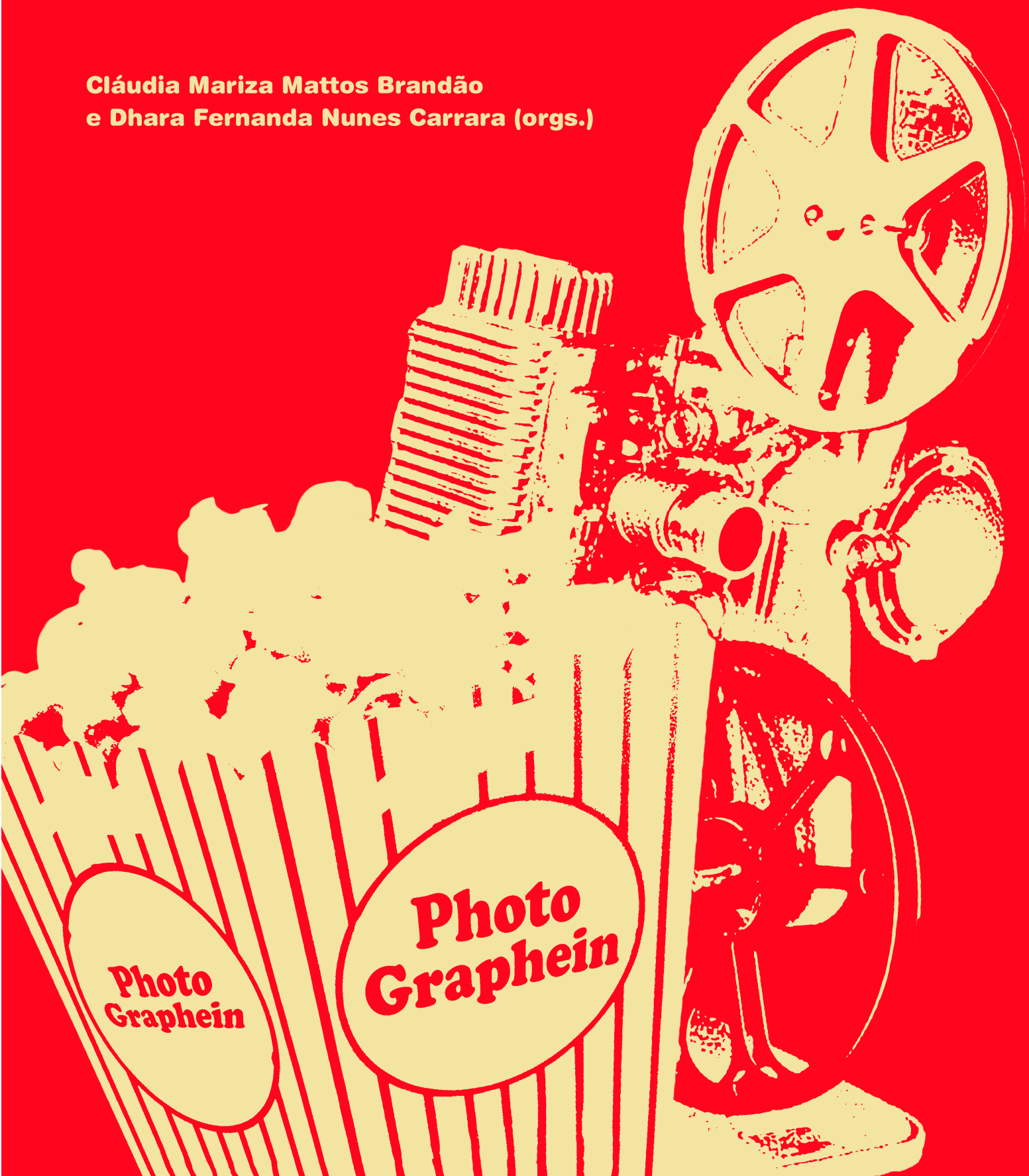


FOTOGRAFIA COM PIPOCA

Discussões interdisciplinares sobre Imagem

**Cláudia Mariza Mattos Brandão
e Dhara Fernanda Nunes Carrara (orgs.)**



Cláudia Mariza Mattos Brandão e
Dhara Fernanda Nunes Carrara

FOTOGRAFIA COM PIPOCA

Discussões Interdisciplinares sobre Imagem

1ª Edição

Florianópolis
Editora Caseira
2019

S U M Ă R I O

PREFÁCIO

Cláudia Mariza Mattos Brandão

9



BLOW UP: TRÂNSITOS DA IMAGEM À IMAGINAÇÃO

Cláudia Mariza Mattos Brandão

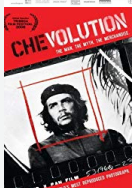
15



PROOF E/EM METAFOTOGRAFIAS

Teresa Lenzi

29



CHEVOLUTION: A ESTÉTICA DO CONSUMO

Marcus Spolte

47



CONSIDERAÇÕES SOBRE A VISUALIDADE “FOTOGRAFICA” DA PINTURA A PARTIR DO FILME “MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA”

Ricardo Peruffo Mello

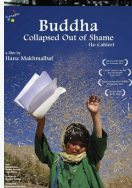
59



QUANDO A CIDADE SE TRANSFORMA EM PERSONAGEM

Tatiana Brandão

75



E COMO FOI QUE BUDA DESABOU DE VERGONHA?

Teresa Lenzi

91



NASCIDOS EM BORDÉIS E EM OUTROS LUGARES: A FOTOGRAFIA EM PROJETOS SOCIAIS

Cláudio Tarouco Azevedo

107



CINEMA, CINEMATÓGRAFO, FANTASMAGORIAS E UM TREM DE SOMBRAS

Jesús Pérez García

121

CINE DUNAS NA CONTRAMÃO DA HISTÓRIA: TRAJETORIA E RESISTÊNCIA DE UM CINEMA DE CALÇADA

Janete Cristiane Jarczeski
Cleyton Martins Abreu

141

PREFÁCIO

Cláudia Mariza Mattos Brandão



Figura 1: Ítalo Franco Costa, Cartaz de divulgação, 2016.

Este livro resulta de discussões desenvolvidas durante as ações do projeto de extensão **Fotografia com Pipoca** (Figura 1), uma proposta conduzida pela equipe do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPeI/CNPq) aberta à comunidade em geral, e vinculada ao projeto de pesquisa **DO PINCEL AO PIXEL**. Através da exibição de filmes e a realização de rodas de conversas, buscamos ampliar as discussões acerca da imagem e suas (re)apresentações de sujeitos/mundo na contemporaneidade.

Consideramos fundamental compartilhar com tod@s os estudos que desenvolvemos no PhotoGraphein, e que mobilizam as nossas pesquisas. Sendo assim, decidimos fazer tal aproximação através de ações extensionistas, convidando nossos colaboradores a escolherem um filme para exibição e posterior debate. Durante as atividades, que iniciaram em 2016 e permanecem, já ocupamos o Auditório 1, do Centro de Artes, o Cinema da Universidade Federal de Pelotas, e neste ano os encontros aconteceram no Auditório da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da UFPeI. Não posso deixar de citar, a parceria que estabelecemos com o Cine Dunas, o cinema de calçada do Balneário Cassino (Rio Grande, RS), símbolo de resistência dos amantes da sétima arte, o que possibilitou duas

edições do projeto no Cassino, em 2017.

A ideia desta publicação se fundamenta na possibilidade de ampliar o alcance das discussões interdisciplinares desenvolvidas, que nos ajudaram no processo de compreensão e sistematização dos conhecimentos sobre a produção e circulação de Imagens na contemporaneidade. E isso é significativo, na medida em que percebemos a maciça presença de imagens no cotidiano dos espaços de circulação comunitária.

“A imagem em contato com o real — uma fotografia, por exemplo — nos revela ou nos oferece univocamente a verdade dessa realidade? Claro que não”, afirma Didi-Huberman, no texto “Quando as imagens tocam o real”¹.

Tal problematização é importante para pensarmos sobre a “realidade” apresentada pelas imagens fotográficas num tempo de banalização dos processos e produtos fotográficos, favorecida pelas novas tecnologias. E é sobre tais questões que ao longo dos últimos anos desenvolvemos pesquisas no âmbito da educação, referidas particularmente à área da formação docente em Artes Visuais. Nelas consideramos a abordagem antropológica da fotografia associada a uma perspectiva sociológica, contribuindo, assim, para a formação de profissionais em consonância com o seu tempo histórico.

Quero agradecer à disponibilidade dos pesquisadores colaboradores que participam deste volume, que esperamos não seja único, e ao empenho da equipe acadêmica do PhotoGraphein, responsável pela organização dos eventos: Dhara, Ítalo, Guilherme e Vanessa, muito obrigada!

Desejo a todas e todos uma excelente leitura!

¹ Disponível para download em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>



Cláudia Brandão
 Coordenadora do PhotoGraphein
 Dezembro de 2018

BLOW UP: TRÂNSITOS DA IMAGEM À IMAGINAÇÃO

Cláudia Mariza Mattos Brandão¹

¹ Doutora em Educação, professora do curso de Artes Visuais - Licenciatura e do PPG Mestrado em Artes Visuais, Centro Artes, Universidade Federal de Pelotas, UFPel (RS). Líder do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq). Email: attos@vetorial.net

*N*a minha adolescência, na década de 1970, o programa preferencial para as tardes de domingo eram as matinês no Cine Teatro Glória². E foi numa dessas tardes que assisti pela primeira vez *Blow Up*³(1966), o primeiro filme inglês do cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912 - 2007). Lembro que saímos desconcertadas do cinema, sem entender a história, achando tudo “muito louco”, especialmente a sequência final, do silencioso jogo imaginário de tênis.

Reencontrei-me com o filme em 1995, exibido como atividade da disciplina de Fotografia, quando cursava Artes Visuais – Licenciatura, na Universidade Federal de Rio Grande, e a recepção foi bem diferente. Finalmente consegui apreender os múltiplos sentidos que emanam dessa obra, entendo que a sequência final, que outrora tanto me inquietou, reafirma a questão emblemática perseguida pelo protagonista na trama, a de que a realidade pode ser uma estranha fantasia, assim como uma miragem.

Blow Up é considerado um clássico da história do cinema. E hoje não saberia dizer quantas vezes assisti a esse filme.

Lançado no Brasil sob o título “*Blow Up* - Depois Daquele Beijo”, a obra de Antonioni influenciou o cinema dos anos 70, sendo indicado ao Oscar de Melhor Roteiro e Direção. Alguns críticos consideram Antonioni como um cineasta cujos filmes se aproximam

2 Localizado em Rio Grande (RS), este cinema de calçada foi inaugurado em dezembro de 1955, encerrando suas atividades em 2005. Era um dos maiores do Rio Grande do Sul, com 2500 lugares, sendo um dos primeiros do estado a ter uma tela retangular.

3 *Blow Up*: Depois daquele Beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Production Co: Bridge Films, Carlo Ponti Production, Metro Goldwyn Mayer (MGM), 1966. 111 min. Technicolor. Título original: *Blow Up*. Sessão realizada pelo Projeto Fotografia com Pipoca no dia 14/09/2016. Auditório 1 do Centro de artes. Rua Cel. Alberto Rosa, 62.

mais do conceito de arte do que de entretenimento. E isso se deve, principalmente, ao uso de metáforas na abordagem indireta de temas, que na época das filmagens eram considerados tabus.

Blow Up é inspirado no conto “As babas do diabo”, de Júlio Cortázar, sendo que o diretor, em sua livre adaptação, conservou a temática e a base proposta por Cortázar. O filme também se baseia na vida do famoso fotógrafo londrino David Bailey (1938), conhecido por trabalhar para algumas das maiores revistas de moda do mundo, inovando o gênero fotografia de moda e o modo de retratar celebridades.

A história gira em torno dos conflitos de um fotógrafo profissional que registra secretamente um casal numa praça, cujas imagens ampliadas revelam (ou parecem revelar) um assassinato em curso. Tanto o conto quanto o filme propõem reflexões sobre os limites entre realidade e imaginação, mostrando a multiplicidade de significados que emergem da ambiguidade da linguagem. E isso se confirma na primeira frase dita pelo narrador, no trailer oficial do filme⁴: “Algumas vezes a realidade é mais estranha do que todas as fantasias”⁵ (tradução da autora).

Em síntese, Antonioni nos faz refletir sobre uma das questões filosóficas primordiais: O que é o real? E faz isso através de uma trama balizada pelo olhar de um expert na contemplação do mundo, um fotógrafo, que muitas vezes busca encontrar a “verdadeira” realidade atrás das aparências, incitando uma discussão sobre a representação de realidade que uma imagem fotográfica apresenta.

Logo na abertura, durante a apresentação dos créditos iniciais, fica nítido o vanguardismo de Antonioni, que transforma um procedimento técnico em metáfora. Sobre um fundo amarelo, vários letreiros vazados se sucedem, através dos quais podemos

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TrJ9U75OZOW>

5 *Sometimes reality is the strangest fantasy of all.*

vislumbrar pedaços de uma imagem. No momento em que surge o nome do filme, as letras aumentam de tamanho apresentando pela primeira vez a imagem completa, que logo desaparece. O que vemos é uma mulher num telhado retirando a roupa, deixando clara a potência do olhar voyer de um fotógrafo e a capacidade de penetrar na intimidade que os equipamentos fotográficos portam em si mesmos. Ou seja, o diretor oferece nessa breve aparição uma síntese metafórica da discussão que perpassa a obra fílmica, e que dificilmente é percebida por espectadores desavisados.

Thomas, o protagonista da história, cujo nome não é citado no filme, é interpretado pelo ator David Hemmings. Ele é um dos mais ilustres e requisitados fotógrafos de moda, na Swinging London dos anos de 1960, em plena revolução sexual e cultural. Esse arrogante personagem é rico, egocêntrico e individualista, desprezando as modelos/mulheres, tratadas por ele como meros objetos de cena para composição da imagem, tal e qual instrumentos de representação adequados à mise-en-scène pretendida.

“A “Swinging London” no cinema foi mais bem mostrada por um italiano: Michelangelo Antonioni e seu “Blow-Up”, de 1966. Tudo sobre o período está lá. O rock inglês, os artistas, modelos e todas as cores”, afirma Marcelo Rezende, numa reportagem para a Folha de São Paulo (16/11/1995)⁶. E concordo com ele! O filme apresenta uma performance memorável da banda The Yardbirds, da qual participou Jimmy Page, antes do Led Zepelin, que nos ajuda a entender o comportamento dos jovens da época. Cabe destacar a qualidade da fotografia do filme, com suas explosões de cores e formas retilíneas, cujo diretor foi Carlo Di Palma.

Thomas é um jovem em crise, vivendo em estado de letargia e tédio, sempre acompanhado de sua câmera analógica, uma Nikon

⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/16/turismo/10.html>

F, a primeira 35 mm SLR, que conquistou o mundo em 1959. Embora seja um profissional famoso, sua vida não é perfeita como sugerem as aparências, e suas atitudes flertam com o estranho, denotando desvios de comportamento, principalmente de natureza sexual. O personagem tem uma vida conturbada, caótica e aparentemente infeliz, remetendo a discussões/percepções filosóficas que se afirmam naquele emblemático momento histórico, versando sobre o tédio e o vazio existencial que permeava a vida em sociedade de então. Ou seja, essas, são reflexões que permanecem até hoje, só que agora percebidas em suas exacerbações. Sendo assim, a obra fílmica continua atual em suas provocações.

O cartaz do filme (Figura 1) reproduz uma cena alegórica do filme, apresentando uma síntese simbólica do perfil comportamental do personagem. A cena erótica, uma rápida aparição de cinco minutos, foi protagonizada pela famosa supermodelo alemã Veruschka (1939), que era um ícone do mundo fashion da Swinging London, transformada pelo filme em celebridade mundial.

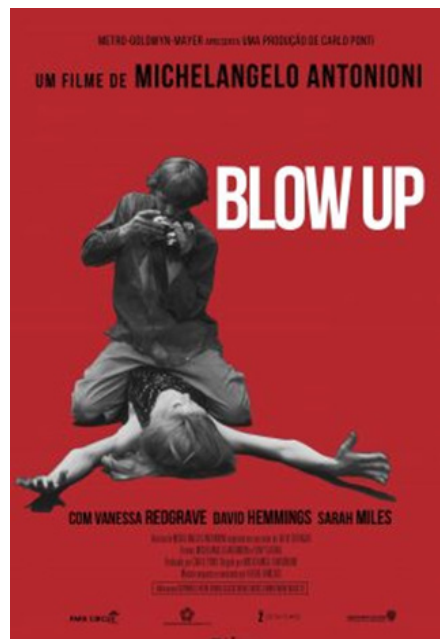


Figura 1: Cartaz do filme *Blow Up*,
Fonte: <https://www.caixabelasartes.com.br/filme/blow-up/>

Em *Blow Up* (Depois daquele beijo), Antonioni leva um fotógrafo de moda a rondar convulsivamente em torno do corpo de Veruschka, com a câmera a clicar. Maldade, de fato! Com efeito, usar uma câmera não é um modo muito bom de aproximar-se sexualmente de alguém. Entre o fotógrafo e seu tema, tem de haver distância. A câmera não estupra, nem mesmo possui, embora possa atrever-se, intrometer-se, atravessar, distorcer, explorar e, no extremo da metáfora, assassinar – todas essas atividades que, diferentemente do sexo propriamente dito, podem ser levadas a efeito à distância e com certa indiferença (SONTAG, 2004, p. 23).

As palavras de Susan Sontag nos ajudam a entender o que Antonioni anuncia desde a sequência inicial de apresentação dos créditos, aquilo que através de uma análise psicanalítica pode ser percebido como metáforas visuais/imagéticas de duas pulsões fundamentais, segundo os estudos freudianos, sexo e morte, nas quais a câmera pode ser reconhecida como um falo. E essa é uma questão levada ao extremo no filme de Michael Powell (1960), “A Tortura do Medo”, que recomendo aos amantes dos clássicos!

Embora este texto não objetive focar tal discussão, é inegável o destaque dado por Michelangelo à instância psicanalítica, problematizando questões relativas ao hábito de fotografar, à postura do fotógrafo e à própria imagem fotográfica. Isso, num período em que se destacavam no contexto mundial as reflexões acerca das inter-relações entre sociedade e imagem. Tínhamos, na França, Guy Debord questionando sociedades “cosméticas”, espetaculares e, nos Estados Unidos, as provocações da Pop Art e de Andy Warhol, sintetizadas em sua célebre frase: “Um dia todos terão direito aos seus quinze minutos de fama!”.

A frase de Warhol assume caráter profético quando pensamos no papel que a fotografia e as redes sociais assumiram na contemporaneidade. E Debord (2005), por sua vez, no aforismo 34 do livro “A Sociedade do Espetáculo”, lançado em 1967, anuncia:

“O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 2005, p. 25), sendo que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (ibid., p. 14). E tudo isso está dito metaforicamente em *Blow Up!*



Figura 2: **Cláudia Brandão**, *sem título*, fotografia, 2018.

Outro dia, analisando registros que fiz com celular durante uma festa, me deparei com uma imagem (Figura 2) que na primeira mirada me remeteu à referida cena de *Blow Up*. Tal percepção me levou a pensar sobre relações sociais mediadas por imagens, sobre os milhares de fotos que invadem as nossas redes sociais cotidianamente, assim como registros mortuários anunciando breves acontecimentos. A pose do fotógrafo lembra a de um franco-atirador, uma postura assumida por muitos profissionais da área, e isso me fez pensar na câmera fotográfica não como um falo, mas sim, como uma arma. Ou seja, um equipamento que se apropria e metaforicamente mata o objeto cobiçado pelo olhar, perpetuando em imagem o instante vivido: a imagem acena para o passado, e esse está morto.

Nesse sentido, são inegáveis as contribuições da obra do mestre Antonioni para as reflexões acerca da fotografia, seus processos e produtos. E aqui me aproximo da discussão principal do filme e deste artigo, ou seja, a imagem fotográfica e a veracidade daquilo que ela apresenta ao olhar.

Então, vamos voltar à trama do filme!

O fato de ter sido procurado pela mulher fotografada na praça, em busca de reaver o filme e os originais, levou Thomas a desconfiar daquilo que não tinha percebido até então. Ele entrega a ela um filme virgem, para logo revelar e ampliar as imagens. Analisando a sequência, o fotógrafo utiliza a técnica do close-up para realizar sucessivas ampliações de um detalhe, que parece ser uma mão segurando um revólver no meio dos arbustos. Entretanto, as sucessivas ampliações provocam deformações, gerando uma imagem granulada que pode ser ou não o registro da mão de um assassino. Cabe destacar que o ato de deformação da imagem, de sua “explosão”, corresponde ao significado da expressão *blow up* em inglês, explicando por si só a origem do título do filme.

Logo, os espectadores se veem envolvidos pelas dúvidas do personagem: Será que ele presenciou mesmo um assassino? Aquela imagem distorcida seria mesmo a de uma mão empunhando um revólver? Teria sido ele uma testemunha ingênua da emboscada?

Teria ele realmente registrado a cena que anteciparia um crime premeditado?

Tais questionamentos balizam o desenrolar da trama, que se aproxima de um thriller, um filme de suspense que narra às peripécias de um fotógrafo em busca do cadáver que comprovaria a veracidade da imagem. Só que no final do filme, tanto o personagem quanto a plateia não obtém uma resposta plausível.

Hoje entendo perfeitamente os motivos de não ter entendido o filme quando o assisti pela primeira vez. Eu era uma adolescente acostumada aos filmes hollywoodianos e seus finais redentores, restabelecedores da ordem e da moral, e não conseguiria acompanhar as provocações que aquelas imagens me faziam. Sei que elas me desestabilizaram e me levaram a classificá-las como “loucas”, ou, como costumávamos dizer, uma “viagem” do diretor!

Não, Antonioni não “viajou”!

O que *Blow-up* denota é a ausência da realidade para além da dimensão da imagem, emblematicamente demonstrada pelo desaparecimento do cadáver e pela impossibilidade de evidenciar sua existência efetiva, a não ser pela única fotografia que resta após a devastação do estúdio, na qual a presença do homem morto se confunde, em grande parte, com uma mancha luminosa (FABRIS, 2003, p. 73).

Fabris nos coloca a questão primordial do filme: O que uma imagem fotográfica nos apresenta é a realidade? O que é o real na fotografia?

E tais indagações foram cotejados por Philippe Dubois, na obra “O Ato Fotográfico”, lançada em 1990, problematizando sobre a fotografia como um espelho do real, e postulando-a como um objeto pragmático. Logo nas primeiras páginas o autor nos provoca:

Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de automatismo de sua gênese técnica. (...) Nela a necessidade de “ver para crer” é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra (DUBOIS, 1994, p. 25).

O autor lança um alerta sobre a falsa noção de realidade que

perpassa qualquer imagem fotográfica. A fotografia – e a relação específica de contiguidade física que estabelece entre o objeto e sua imagem – garante-lhe a condição de “índice do real”. Entretanto, é preciso também considerar a especificidade do meio de produção da imagem fotográfica, ou seja, o automatismo de sua gênese técnica.

Depois do surgimento da fotografia, é impossível dissociar a imagem do ato que a gerou, a implicação do corpo no atestado de existência que ela fornece sobre aquilo que mostra. Com isso, quero ressaltar que a fotografia nunca é análoga ao real, mas, sim, resulta da percepção do real, como uma consequência do ponto de vista e da reação do sujeito fotógrafo aos fatos/objetos registrados.

Existe um parentesco entre a gênese da imagem e a percepção fisiológica, decorrendo daí a codificação da imagem fotográfica semelhante à da visão humana, lembrando que não podemos deixar de considerar que a visão humana é de natureza binocular, enquanto que a fotografia é monocular. Além dessa particularidade, determinante para refletirmos sobre a essência da imagem fotográfica, é preciso evidenciar o seu código de construção, a câmara obscura, que define o seu sistema perspectivo. E isso se deve ao fato de que a fotografia resulta de um método realista de produção de imagens, o que ressalta o seu caráter simbólico, pois ela simboliza na medida em que atua como código personificador da refração ótica que a câmara promove (MACHADO, 1984).

Em síntese, Dubois (1994, p. 45) afirma que:

Antecipando um pouco algumas noções que evocarei logo adiante, poderia dizer que até aqui as teorias da fotografia colocaram sucessivamente seu objeto naquilo que Charles S. Pierce chamaria em primeiro lugar a ordem do ícone (representação por semelhança) e em seguida a ordem do símbolo (representação por convenção geral). Ora, o tema desta última parte do trabalho é justamente teorias que

consideram a foto como procedente da ordem do índice (representação por contiguidade física do signo com seu referente).

O autor nos ajuda a entender que embora a aparência realista revelada pelas imagens fotográficas, elas também são frutos da imaginação criadora, imprimindo uma marca indelével da subjetividade que maneja o equipamento. Fotografias determinam uma intencionalidade para além da racionalidade do aparato, pois não se restringem a uma relação de objetividade na representação do mundo e estabelecem um sentido subjetivo aos discursos visuais que produzem. Sendo assim, é possível afirmar que a imagem fotográfica abrange as três classificações dos signos propostas por Pierce.

Considero que tal discussão é fundamental para aqueles que têm interesse nos estudos das imagens, em especial as fotográficas, pois a imagem (Figura 3) que tanto instiga o personagem Thomas, dando sentido a sua vida nonsense, é ao mesmo tempo índice, ícone e símbolo, ilustrando magistralmente a teoria proposta por Dubois para análise da imagem fotográfica.



Figura 3: Cena do filme *Blow Up*, disponível em:
<https://quixotando.wordpress.com/2014/08/26/24-frames-especial-100-anos-de-julio-cortazar-blowup-depois-daquela-beijo-michelangelo-antonioni-1966/#jp-carousel-101695>

Blow Up, de Michelangelo Antonioni, propõe uma problematização acerca do estatuto da imagem fotográfica, elaborando um estudo metafórico sobre o tédio e o vazio existencial, sobre a paranoia e a desorientação da geração britânica do pós-guerra, que não mais aceitava viver sob as normas da tradição. A obra também se insere numa discussão mais ampla, que chega com vigor à atualidade, sobre sociedades que estabelecem suas relações com base nas aparências, anunciando a supremacia da imagem na cultura contemporânea.

O filme é emblemático das discussões sugeridas pelo diretor no conjunto de suas produções artísticas, ou seja, o distanciamento das relações humanas, a falta de comunicação, o individualismo, características relevantes do comportamento de indivíduos submetidos a códigos socialmente impostos, presos a convenções esvaziadas de sentido.

Esse é um filme aberto ao julgamento dos espectadores, o que sinteticamente é explicitado na emblemática sequência final, que tanto me incomodou na adolescência, que resume o pensamento filosófico estruturante da obra. E isso fica claro (?) quando Thomas decide participar do jogo encenado pelos clowns, pegando a bola imaginária e devolvendo-a ao jogo: Afinal, será que o visto era realidade ou uma mera ilusão? Será Imagem ou Imaginação?

Referências

DERBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.

FABRIS, Annateresa. A imagem como realidade: uma análise de *Blow-up*. In: FABRIS, M. et alli (Org.). **Estudos Socine de Cinema**. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PROOF E/EM METAFOTOGRAFIAS

Teresa Lenzi¹

¹ Doutora em Arte e Investigación, professora do curso de Artes na Universidade Federal do Rio Grande, FURG (RS). Email: tlenzi.lenzi@gmail.com



Meandros históricos fotográficos e fílmicos

É, sem lugar a dúvida, sempre muito estimulante a proposta de pensar o cinema a partir da fotografia, ou pensar o lugar, a importância e os sentidos da fotografia em um filme, tal como o faz a professora Cláudia Mariza Mattos Brandão através do Projeto Fotografia com Pipoca, por ela concebido e coordenado desde o ano de 2016.

De uma forma ou de outra, intuímos ou sabemos, leigos ou especialistas, que o cinema não existiria sem o surgimento da fotografia, ou, dito de outra maneira, que o cinema é um desdobramento da conquista da apreensão da imagem fixa lumínica. Entretanto, e justamente talvez por essa razão, tem-se a tendência a naturalizar seu lugar e sua relevância no âmbito fílmico – enquanto cinematografia propriamente dita – e elemento basilar do cinema analógico, para além das outras funções e papéis simbólicos e semânticos que ela cumpre, inevitavelmente, neste âmbito.

Em verdade, a fotografia, processo e meio, é ato inaugural do cinema: lembremos que foi o fotógrafo inglês Eadweard J. Muybridge que, em 1876, criou o primeiro sistema capaz de capturar uma sequência de até 24 imagens fotográficas de um mesmo objeto que, apresentadas encadeadas, davam a sensação de estarem em movimento. Estava o cinema nascendo a partir da sucessão de imagens fotográficas. E recordemos ainda que foi em 1882 que Étienne-Jules Marey demonstrou o aprimoramento desse invento, e

que, em 1888, Louis Aimée Augustin Le Prince filmou uma cena de cerca de 2 segundos pela primeira vez. Depois desses primeiros passos da relação da imagem fixa com a imagem em movimento, muitas iniciativas e logros ocorreram, mas, em termos gerais, essa foi a base inaugural do cinema como o conhecemos até hoje. Todavia, ao passo que o cinema se desenvolve, enquanto meio e processo audiovisual, a fotografia passa a ocupar o lugar de apenas um elemento a mais no conjunto dos seus componentes filmicos formadores, e esquecemos que o cinema é a imagem fixa em movimento. Esquecemos que o cinema pode existir sem o som, sem a música, mas que não pode materializar-se sem a imagem fotográfica. James Dudley Andrew (2002, p. 22), revisando a história do cinema e citando Louis Delluc diz que ele *tentou resumir sua concepção da nova arte (cinema) numa palavra mística, photogenie, aquela qualidade especial disponível apenas ao cinema, que pode transformar tanto o mundo como o homem com um simples gesto. O cinema é fotografia, mas fotografia elevada a uma unidade rítmica e que, em troca, tem o poder de gerar e ampliar nossos sonhos.*

Mas, para além dessa questão fundadora que atenta à imagem em movimento, reflexões neste âmbito são provocadoras também porque permitem um campo muito amplo de enfoques. Pode-se dedicar, por exemplo, atenção à qualidade fotográfica de uma película em termos de fidelidade à sua trama, em termos de coerência de cor, enquadramento e ângulos. Pode-se ainda pensar sobre o quanto a qualidade da fotografia em um determinado filme contribui para a consolidação da semântica e da sintaxe da peça, ou do seu contrário; e pode-se também analisar peças fílmicas que têm como protagonista – tanto em seu aspecto conceitual como estrutural – a própria fotografia, como é o caso do filme *Proof*, de Jocely Moorhouse.

Em Proof, antecipamos aqui que a fotografia, para além de seu papel cinematográfico estrutural fundador, ocupa lugar central enquanto elemento conceitual e estético, seja por dar-se a ver como uma metáfora da visibilidade e da cegueira, seja porque a materialização da obra fílmica ocorre através da metalinguagem, mais precisamente da meta fotografia – da fotografia que se refere a ela mesma, que fala de si mesma – e é sobre essa condição que vamos refletir aqui neste texto.

Confrontar o visto com o não visto. A história fílmica.

Numa circunstância insólita, para nós que temos a capacidade da visão, encontramos uma referência ao exercício fotográfico documental no filme australiano Proof - A prova². Martin, protagonista da obra, é um fotógrafo, cego desde o nascimento. Movido pelo desejo de consolidar um mundo imagético que possa ser uma prova concreta da existência das coisas, da sua existência vivida no escuro e da sinceridade dos outros, fotografa diariamente os lugares por onde passa, as pessoas, animais e os objetos que encontra.

Provas parciais, porque Martin precisa da descrição desses documentos imagéticos para, além de alimentar sua imaginação, conferir a existência dos mesmos e a honestidade das pessoas. Para isso, tem que contar com a solidariedade e a sinceridade – que ele não tem como ratificar – de outros.

Para o protagonista do filme, a fotografia é vista e utilizada como uma prova concreta, tanto dos fatos quanto da sinceridade ou mentira alheia. Martin, na perspectiva aqui apontada, diferente das outras pessoas, tem dois adversários: o decorrer cotidiano e a deficiência visual. Reagindo a eles através do mecanismo fotográfico, e

² A prova. Direção: John Madden. Production co: Miramax Films. 2005. 96 min. Título original: Proof. Sessão realizada pelo Projeto Fotografia com Pipoca no dia 19/10/2016. Auditório 1 do Centro de artes. Rua Cel. Alberto Rosa, 62.

independente da verdade dos fatos, ele vai elaborando uma “visão do mundo”, ao mesmo tempo em que professa àqueles que têm olhos para ver, que o exercício de descrever uma fotografia pode ser uma nova forma de ver o mundo: “A câmara ajuda a enxergar...”, diz Martin a Andy, que retruca: “Não sei o que dizer sobre esta foto, é tudo tão óbvio para mim”. “Tente falar das cores...”, diz o fotógrafo cego.



Figura 1: Snapshot de cena do filme.

As imagens fotográficas coletadas, para ele, deveriam ser provas da existência dos acontecimentos, dos seres e objetos. Apesar de ser cego, Martin sente, e é perceptivo àquilo que não vê e àquilo que não tem materialidade – como as qualidades humanas –, e isso, como é compreensível, é motivo de desconforto, e essa moléstia, no decorrer de sua existência – o filme ocorre quando o protagonista tem em torno de trinta e poucos anos – se conforma em uma contínua e dolorosa desconfiança. O filme narra essa história de receio de Martin como marca indelével de sua formação identitária: ainda menino, Martin escutava sua mãe descrever acontecimentos cotidianos, sobre os quais não acreditava, e pede que os fotografe; Martin, diante da morte prematura de sua mãe, duvida e confere o

som do caixão no qual ela se encontra para certificar-se de que ele não está vazio.



Figuras 2 e 3: Snapshots de cena do filme

Dotado de aguda capacidade intelectual, perspicácia e ironia, o protagonista chega à vida adulta com relativa autonomia existencial, mas, sempre acompanhado da desconfiança em relação às pessoas em geral. Cercado de livros, da música e de seu companheiro canino, ele vive uma vida cômoda e rotineira, mas, além da bengala que utiliza para mover-se diariamente e da diarista que mantém sua casa em ordem, o verdadeiro bastão que conduz sua existência transmaterial é uma prótese visual de caráter investigativo: Martin é inseparável de sua câmara fotográfica – que ganhou de sua mãe quando ainda era menino – e é com ela, e através dela que ele tenta controlar sua escuridão, que para além da visualidade, muitas vezes é psicológica e emocional.

Mas Martin não apenas fotografa. Ele tem um método que consiste em, ao passo que fotografa, etiquetar as fotografias com descrições das mesmas, e, para efetivar isso, ele depende da colaboração de um vidente, o que consiste em uma aporia e uma violência, dado que ele não confia em ninguém. A princípio, Martin conta com a colaboração de Célia, a diarista que presta serviços a ele. Uma mulher de personalidade dúbia. Ela faz essa tarefa porque, claramente tem segundas intenções em relação a Martin,

mas, ele não tem alternativa, até o momento em que conhece acidentalmente o jovem Andy, o cozinheiro de um restaurante do bairro. Martin sabe que essa operação é frágil porque envolve um Outro, mas ele precisa arriscar. O desenrolar da história, o qual não vamos descrever aqui, envolverá traições, enganos, decepções, reconsiderações e recomeços.



Figura 4: Snapshot do filme

Metafotografia

Antes de adentrarmos na questão específica dos papéis exercidos pela fotografia, no filme *Proof*, e que é foco central dessa reflexão, faz-se necessário uma aclaração quanto ao título do presente tópico: metafotografia. O prefixo *Meta* atende a mais de um uso, e seu significado está sujeito a variações conforme as palavras às quais se agrupa. Na formação de palavras – e nunca isoladamente –, *meta* pode corresponder tanto a um prefixo usado para indicar posição posterior, como é o caso de *metacarpo*; de mudança, como no caso de *metafonia*; transcendência, como é o caso da *metafísica*; ou ainda, reflexão sobre si ou através de si mesmo (a), exemplificado pelo caso da *metalinguagem*. Em uma licença linguística e conceitual, seguiremos este último, com o qual, *metafotografia* será aquela que fala

de si ou através de si mesma, e que, defendemos, é predominante – no nosso entendimento – no caso do papel desempenhado pela fotografia, de diferentes maneiras, no filme *Proof*.

Qual é, quais são então, os papéis exercidos pela fotografia no filme em questão?

O filme foi produzido em um período em que o sistema utilizado era o analógico, portanto, a fotografia cumpre primeiramente seu papel estrutural, qual seja, elemento sintático, organizacional e estruturante da sequência imagética e que permite a conformação visual da obra. Mas, como já foi anunciado anteriormente, entende-se que ela desempenha ainda mais estas funções: a de ser elemento conceitual de relevância no tema central do filme – ela é a ação cotidiana do protagonista da história; a de ser elemento esclarecedor da narrativa – em vários momentos decisivos da obra serão as fotografias as protagonistas e as chaves elucidativas da trama; e de ser, ainda elemento estético e contextualizador – fotos vão aparecendo como cenário, como ação, como gesto, e como o olhar do Outro.

Quanto ao aspecto da fotografia ser um elemento conceitual na obra fílmica, recordemos o fato de que o filme tem início com uma longa série de instantâneos fotográficos que vão aparecendo na tela como se estivessem sendo capturados no momento. Essa série de imagens, acompanhada da trilha sonora, vai sendo alternada com os créditos do filme, todos em fundo preto. Essa introdução já alavanca a imersão do espectador no âmbito da imagem fixa. São clicks e clicks que se sucedem e revelam imagens cotidianas de marcada objetividade, algumas vezes banais, outras demasiado simples, com enquadramentos às vezes imprecisos, mas ainda assim poéticas. É um contexto que vai sendo revelado através delas, sobremaneira, um contexto externo, arejado e iluminado em contraste com a

condição do autor das fotos.

Ato seguido, aparece um homem caminhando rápido e determinado, com um semblante frio, orientado por um bastão e usando óculos escuros, o que nos leva a entender que é um cego, e assistimos a ele esbarrando em algumas pessoas e objetos pela rua. Imagens fixas e imagem em movimento se contrapõem e complementam: nesse momento somos informados de que o autor das imagens é o protagonista do filme, e de que ele é de fato cego.



Figuras 5, 6 e 7: Snapshots do início do filme. Fotos feitas pelo protagonista

Essa introdução, marcadamente fotográfica, pese em que não revele todo o cerne conflitivo da história, informa que ela, a fotografia, cumpre papel conceitual definitivo na mesma.

Todavia, a fotografia como elemento narrativo, descritivo e contextualizador, não se resume a essa fase inicial do filme. No decorrer dele constataremos a reincidência disto, como é o caso do momento em que o protagonista está no consultório veterinário acompanhado de Andy e dá início à captura de um conjunto de fotografias, em um exercício claro de reconhecimento do ambiente. Neste processo, Martin solicita a ajuda de Andy quanto à luz e enquadramento, quanto aos outros aspectos, como ele deixa claro ao ser indagado pelo parceiro, ele segue seu olfato, sua percepção das temperaturas e dos sons, e, ao passo que fotografa, vamos sendo brindados com novos instantâneos fotográficos desta cartografia

sensorial por ele desenvolvida. Novamente o filme é imagem fixa, súbita.

Quanto a ser elemento esclarecedor da narrativa, portanto, em uma analogia, um elemento semântico, o filme é prenhe neste aspecto, e muitas passagens nesse sentido são antológicas, seja por parte das fotografias feitas pelo protagonista, e que nos são mostradas, seja quanto pela própria fotografia fílmica.

Sobre as fotografias feitas pelo protagonista:

Além das já citadas fotografias que compõem a introdução do filme, no decorrer da história, vamos ver, como uma das presenças mais constantes nesta, a própria câmara fotográfica, e as fotografias capturadas com ela pelo protagonista. Vamos poder ver através das fotografias capturadas por Martin, quais são os objetos de seu interesse, quais são os temas que o preocupam, e como ele percebe e sente o mundo material e imaterial que o circunda. Através dela, vamos poder ver e sentir a temperatura dos dias, vamos poder sentir a textura das folhas, da grama, as cores do céu em suas contínuas variações conforme o clima. Seremos também, para além das informações mais formais e poéticas, conduzidos pelo dispositivo fotográfico, a vivenciar o poder simbólico e informativo de uma imagem fotográfica, como é o caso de quando Célia chantageia Martin utilizando uma fotografia feita por ela, dele, no banheiro, sentado, fazendo suas necessidades, e com as cuecas arriadas nos pés. Cuecas vermelhas! Célia fez essa foto intencionalmente, quando começa a desentender-se mais continuamente com Martin, e desde quando começa a desconfiar que ele convive com outra pessoa além dela. Assim, a foto é executada com a intenção clara de ser usada como um dispositivo informativo capaz de difamar, humilhar, e chantagear Martin.



Figuras 8 e 9: Snapshots do filme

Em outro momento, Célia, frustrada por não conseguir se imiscuir na relação dos dois – em que pese as várias tentativas neste sentido, e que incluem a sedução do jovem Andy – em uma das visitas periódicas do cão-guia de Martin, coloca na coleira do animal uma fotografia com uma descrição mentirosa, que ela conseguiu, através da sedução conquistada sobre Andy. No momento da consulta, o veterinário interroga Martin: o que faz essa fotografia aqui? Martin surpreso pergunta: que fotografia? Podes descrevê-la? Ao qual responde o veterinário: é o cão no parque sendo alimentado por uma mulher com tal e tal característica. Martin fica perplexo e averigua a descrição contida em braile atrás da foto (dados que haviam sido fornecidos por Andy, que neste momento já estava vivendo um romance com a diarista e por ela foi seduzido para mentir durante a descrição) e diz, não pode ser, não é o que consta na descrição. Tem certeza de que o cão não está acompanhado de uma cadela? Não, diz o veterinário, está sendo alimentado por uma mulher. Para o cego, este momento é revelador, frustrante, e reativa nele a desconfiança nos seres humanos. A fotografia neste caso é texto, é mensagem, dado e ação.

E também, como um elemento surpresa, vamos poder conhecer dados da personalidade da obsessiva diarista através da revelação

de que ela, provavelmente motivada pela convivência com Martin, também fotografa. Em uma cena – neste sentido também antológica e explicativa – enquanto observadores dessa história, somos convidados a adentrar na casa de Célia, e, lentamente, em um jogo de luz que se descortina suave, nos deparamos com uma sala recoberta com fotografias, emolduradas, e em diversos tamanhos, coloridas e em preto e branco, no interior e no exterior, de Martin. A cena confirma ao espectador o que ele desconfiava: Célia sofre de uma profunda obsessão pelo cego. Nessa cena, a fotografia é elemento estrutural conceitual da história. Somos informados dessa característica da personalidade dessa personagem através de imagens consistentes e de uma explícita textualidade.



Figura 10: Snapshot do filme

Sobre a fotografia fílmica:

A presença da imagem fotográfica, tanto a cinematográfica quanto a das fotografias especialmente feitas pelos protagonistas, ocorre marcadamente em uma recorrência intensa da alternância de planos de detalhes a planos e contraplanos. Nesse sentido, os enquadramentos fotográficos são apresentados de maneira a colocar o espectador no lugar do operador de câmara, em um

processo que poderíamos dizer desconstrutivo da própria montagem ao qual este filme, como todos os demais, são submetidos. Com isso, o observante da história vai sendo convidado a ser partícipe da elaboração fílmica.

No decorrer da obra, somos conduzidos e absorvidos em jogos fotográficos, como no caso da cena em que Célia – a auxiliar de limpeza, ao querer descobrir se existia uma outra pessoa na vida de Martin, um novo amigo, por quem ela teria sido dispensada da função de descritora oficial das fotografias – consegue identificar Andy recorrendo à montagem de instantâneos fotográficos que Martin havia feito do mesmo. Esta é também uma cena antológica por mais de uma razão. Sob a mesa da casa de Martin, e logo após, sobre a cama, a diarista vai dispondo as fotografias que ela foi buscar – sem a autorização do fotógrafo cego – na loja em que ele costumava fazer as ampliações e cópias fotográficas, tal como fazemos com um quebra-cabeça. Recorrendo àqueles diferentes enquadramentos feitos pelo fotógrafo cego, já anteriormente citados no início deste texto – primeiros planos, planos americanos, planos de detalhe – ela vai conseguindo montar a imagem/identidade de Andy.



Figura 11: Snapshot do filme

As fotografias, juntas, neste caso, conseguem conformar uma imagem reconhecível. Funcionam concomitantemente como elementos semânticos e sintáticos, portanto, estruturais e significativos.

A obra articula e oferece ao observador, através de enquadramentos de olhos que muito querem ver e não conseguem, e mãos que tocam, sentem e pensam, um exercício imagético processual que é complementado pelo diálogo entre a cinematografia e as fotografias feitas pelos personagens, em uma sequência que não necessariamente obedece à linearidade ou a uma temporalidade ortodoxa. Pelo contrário, existe, como já se disse, uma intencionalidade por parte da autora da obra, de que os observadores exercitem a montagem imagética e conceitual.

No âmbito geral da história, a cena final remete à dúvida que já no início do filme identificamos no protagonista, e que, apenas no final da trama, no diálogo final, por fim, é dada ao espectador ser partícipe dela. Nessa cena, depois de haver superado as desconfianças alimentadas por Célia – e confirmadas por acontecimentos de fato – em relação a Andy, e após ter entendido graças a isso, mais precisamente, que em geral todas as pessoas mentem, mas não o tempo inteiro (frase pronunciada por Andy), Martin entende que Andy pode ser a pessoa que sempre esteve procurando como aliado. Martin, nesse diálogo derradeiro, em uma atmosfera de desconforto ainda não totalmente superada pela insegurança gerada pelo engano vivido com Andy, pedirá a ele um último favor: que ele descreva uma fotografia especificamente. A cena é descritiva, delicada e metafórica: a referida fotografia se encontra em um cofre! É uma fotografia que Martin conserva desde a infância e que está relacionada com um diálogo conflituoso que ele teve com a mãe quando ele pediu a ela que descrevesse o que estava acontecendo no jardim naquele momento. Martin não acredita na descrição feita

por sua mãe e a questiona, porque, segundo sua percepção, o que ocorre no exterior, lá no jardim, não coincide com a descrição oferecida. Esta cena é inaugural da história e nos é apresentada já no início do filme. O que não sabíamos, nós, os espectadores, é que uma foto do momento havia sido feita. Martin esperou décadas para mostrá-la, porque queria a pessoa confiável para isso. E é em Andy, com o qual viveu experiências extraordinárias e contraditórias – mas verdadeiras apesar de algumas frustrações – que ele vai entender um pouco mais sobre os seres humanos e expandir sua compreensão do mundo e encontrar o que buscava.

A pequena e delicada fotografia, acondicionada em um passaport delicado, e guardada sob segredo em um cofre, pode ser por fim vista por outra pessoa que não ele, e a descrição dela aportará a ele a serenidade que ele tanto buscava, porque ela coincide com o que na época havia sido descrito por sua mãe. A pequena fotografia equivale a uma oração textual esclarecedora, a Martin e aos espectadores.

O filme fala de fotografias, apresenta fotografias, e se estrutura por fotografias. Muitas delas são histórias dentro de outras histórias. E são especialmente estas fotografias feitas pelos personagens, e pelo protagonista, que, e em grande parte “contam o filme”. Por isso, Proof, trabalha com metafotografias.

É um filme essencialmente fotográfico já que, para além da história que conta, desnuda a potência da imagem fotográfica, ao mesmo tempo em que expressa claramente que o cinema resulta da montagem desse tipo de imagem. É como se os jogos fotográficos que ocorrem no decorrer da história, fossem um exercício para compreendermos o recurso da montagem e da sobreposição cinematográfica em si, assim como um recurso para compreendermos como, também nós, os espectadores, somos os articuladores das

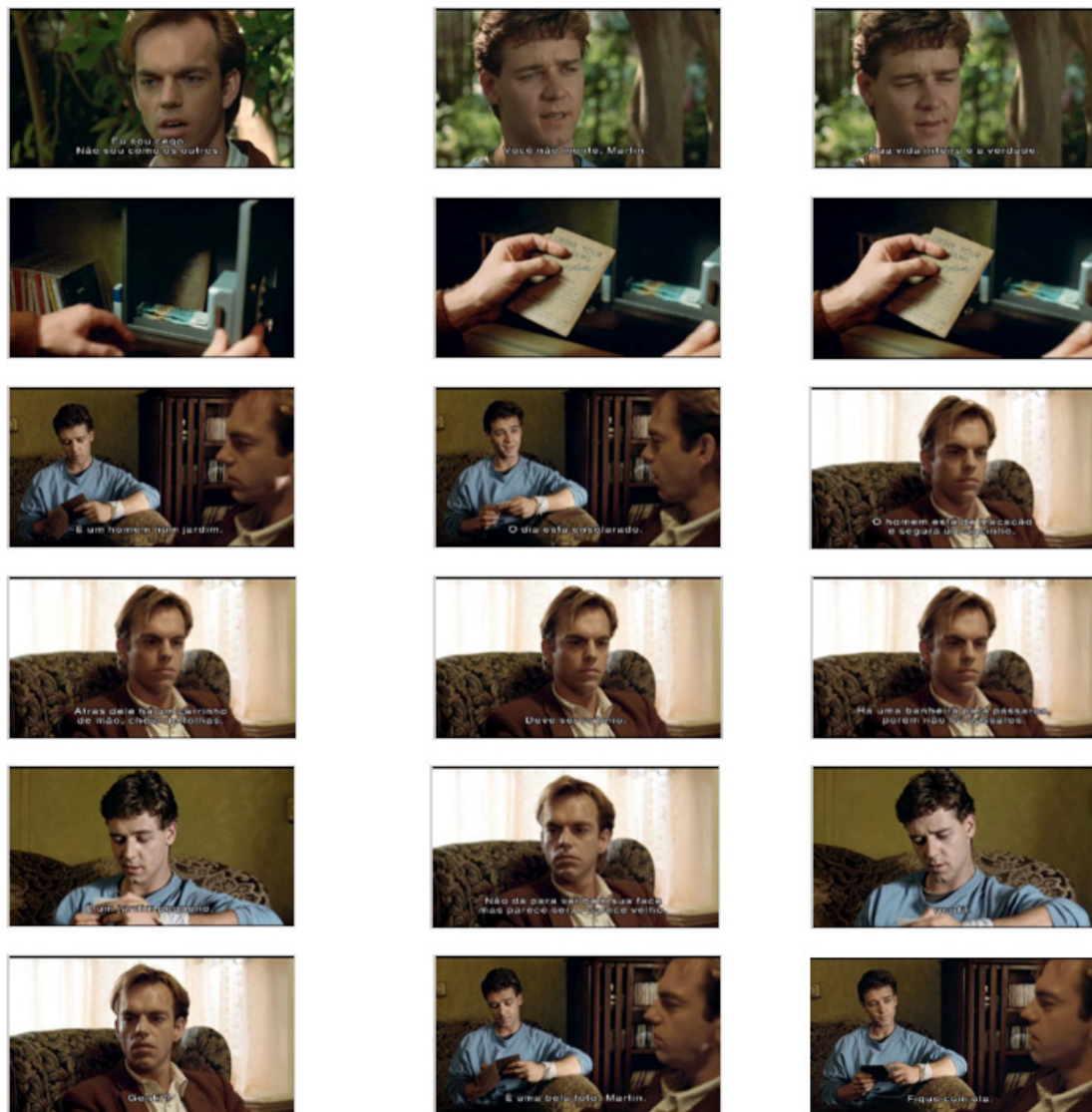


Figura 12: Apanhado de Snapshots do filme

Referências

A prova. Título original: **Proof**. Direção de Jocelyn Moorhouse. Com Hugo Weaving (Martin), Russell Crowe (Andy) e Genevieve Picot (Célia), Austrália, 1991.

ANDREW James Dudley. **As Principais teorias do cinema. Uma Introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CHEVOLUTION: A ESTÉTICA DO CONSUMO

Marcus Spolle¹

¹ Doutor em Sociologia, professor adjunto e coordenador do colegiado do curso de graduação em Ciências Sociais (licenciatura e bacharelado), Coordenador Adjunto da Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pelotas – UFPel (RS). Email: sociomarcus@gmail.com

*P*ensar e problematizar o filme Chevolution², dirigido pelo mexicano Luis Lopes, 2008, a partir de sua exibição no projeto Fotografia com Pipoca³, possibilitou a reflexão junto com o público de como uma imagem pode ser resignificada a partir da trajetória dessa fotografia, desde do seu contexto de como ela foi concebida, a diferenciação estética de seu idealizador, o fotógrafo cubano Alberto Korda, a interferência do editor Giangiacomo Feltrin, até a redefinição gráfica de Jim Fitzpatrick, que fizeram dessa foto a mais reproduzida da história. A proposta da intervenção foi fazer alguns apontamentos sobre o filme que pudessem trazer ao público reflexões de como a imagem publicitária pode ser vinculada a um desejo e desvinculada de contextos sociais e históricos. A trajetória da imagem de um guerrilheiro que participou da revolução cubana, morto na Bolívia e grande opositor do capitalismo, ao retrato que é consumido como ícone da sociedade de consumo.

Enquanto narrativa da experiência vivida no projeto, este relato será desenvolvido em três partes: apresentação do filme, aspectos de sua concepção e importância; a discussão sobre o fetiche da mercadoria, na perspectiva marxista, de Nestor Canclini, Renato Ortiz, Stuart Hall e, por fim, a análise do significado do título do filme enquanto estética do consumo.

2 Chevolution. Direção: Trisha Ziff, Luis Lopez. Production co: ICA Filmes, Red Envelope Entertainment, 2008. 86min. Título original: Chevolution.

3 Sessão realizada pelo Projeto Fotografia com Pipoca no dia 21/06/2017. Cine UFPel, Lobo da Costa, 447.

Chevolution: o Filme

O filme foi desenvolvido em torno da criação da fotografia icônica de Che Guevara, tirada por Alberto Korda em 5 de março de 1960, quando o líder da revolução cubana participava de uma solenidade, o funeral das vítimas do ataque terrorista ao navio La Coubre. O fotógrafo selecionou, dentro de inúmeras fotos que fez do evento, uma que Che Guevara estava com um olhar distante, com a sua inconfundível boina militar, ornada com a estrela. A foto foi editada, mas guardada pelo fotógrafo, só reaparecendo mais tarde nas manifestações de maio de 68, na França. Apesar de Korda ser o autor da foto, sem requerer direitos autorais, ele vendeu a mesma para Giangiacomo Feltrinì, que publicou na revista francesa Paris Match, em 1967, e no mesmo ano, o artista Jim Fitzpatrick interferiu graficamente na obra, reaparecendo em cartazes, na manifestação de maio de 68 em Paris.



Figura 1: Foto original sem edição / Figura 2: Foto editada
Fonte: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Alberto+korda&title=Special%3ASearch&go=Go#/media/File:KordaFilmRollChe_detail.jpg, acesso 2018

O interessante é que o filme mostra a trajetória de Korda e suas influências, apesar de ser o fotógrafo oficial do partido comunista cubano, antes da revolução chegou a trabalhar como fotógrafo de modelos publicitários, desenvolvendo assim, o olhar estético da publicidade. A foto original tinha um coqueiro e a sombra de outra

pessoa ou estátua (Imagem 1), Korda faz a edição e isola a figura de Che (Imagem 2), deixando a foto só com a imagem do guerrilheiro, sem nenhum contexto ou referencial. Concomitante isso, o filme apresenta a transformação da foto em pôster, a partir da edição feita por Fitzpatrick, que a trabalhou nas cores vermelho, branco, preto e amarelo, que deram a essa foto as características das imagens da pop art (Imagem 3), se aproximando do detalhe do quadro de Marilyn Monroe feita por Andy Warhol, em 1964 (Imagem 4). Warhol, enquanto expoente da pop art, vai criticar o apelo do design e da propaganda, tratando de maneira irônica a exposição das imagens no mundo da mercadoria, seja o caso de uma atriz famosa e sexy, como Marilyn Monroe ou da Sopas Campbell's. Como a imagem da foto de Korda não teve proteção de direitos autorais, possibilitou que seu uso estivesse disponível a qualquer pessoa que quisesse reproduzi-la. Nesse sentido, a imagem é utilizada em camisetas, canecas, bandeiras de time de futebol, biquínis e até em dinheiro.



Figura 3: Pôster de Che (1967). Fonte: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=+jim+Fitzpatrick&title=Special%3ASearch&profile=default&fulltext=1&uselang=pt-br#/media/File:Che_por_Jim_Fitzpatrick_white_red.svg

Figura 4: Shot Light Blue Marilyn (1964). Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marilyn_Monroe_by_Andy_Warhol_\(Factory_Additions_edition\)_-_The_Great_Graphic_Boom_expo_-_Staatsgalerie_-_Stuttgart_-_Germany_2017.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marilyn_Monroe_by_Andy_Warhol_(Factory_Additions_edition)_-_The_Great_Graphic_Boom_expo_-_Staatsgalerie_-_Stuttgart_-_Germany_2017.jpg)

O filme ainda faz a conexão entre a foto de corda e a da morte de Che na Bolívia, tirada por Freddy Alborta, que lembra o quadro da lamentação do cristo morto, de Andrea Mantegna, da renascença italiana. Ao mostrar cenas originais das filmagens, em outubro de 1967, o diretor faz a relação da criação da imagem mítica de Che enquanto salvador, apesar dessa foto não tido a mesma popularidade da feita por Korda.



Figura 5: Foto Che morto (1967) / Figura 6: Quadro Lamentação de cristo
Fonte: https://www.tebeosfera.com/documentos/che_guevara_la_novela_grafica_cuando_la_historieta_construye_el_mito.html

É a partir dessa questão da construção do mito e os seus símbolos, que possibilita a próxima discussão sobre a produção do fetiche da mercadoria e a ressignificação das imagens, a partir do esvaziamento de seus conteúdos sociais e históricos para trabalhar com o desejo, com vontades, anseios. Fenômeno característico da massificação das imagens.

O Fetiche da mercadoria e a foto de Korda

A discussão sobre o fetiche da mercadoria aparece inicialmente em Marx, no subitem do capítulo 1 da mercadoria, do Capital (MARX, 1993). Ao discutir o processo de alienação do trabalho, enquanto separação entre produto e produtor, e a passagem do

capitalismo na expropriação dos meios de produção do trabalhador no processo de assalariamento, o autor afirma que a mercadoria não é mais percebida pelo trabalhador como produto do seu trabalho, já que o mesmo vende horas trabalho em troca de dinheiro, para depois, no final do mês, comprar a mercadoria. Nesse sentido, o trabalhador não relaciona a mercadoria com algo que resulta da sua capacidade de trabalho, já que no processo de produção ela foi afastada, subdividida em etapas de trabalho. Ele só consegue ver a mercadoria enquanto uma necessidade, e a forma de obtê-la está no mercado e não na possibilidade de produzi-la. Assim, ele passa, enquanto consumidor, a desejá-la, venerá-la, adorá-la de forma totêmica. A mercadoria passa a ser algo vivo, que aparece sozinho no mercado. Esse distanciamento faz com que a mesma ganhe um princípio mágico, fantasmagórico, dado que ela surge do nada, sem a intermediação humana.

Enquanto objeto de desejo, ela é adorada e ganha vida própria, se relacionando com as outras mercadorias e os outros seres humanos. Perdendo assim o seu valor de uso material, deixando de ser algo que deve suprir a uma necessidade material, para ganhar um aspecto subjetivo e simbólico, de algo desejado e a ser alcançado.

Segundo Marx, a mercadoria:

Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Por isso, para encontrar uma analogia temos de nos deslocar à região nebulosa do mundo da religião. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens. Assim, no mundo das mercadorias, acontece com os produtos da mão humana. Isso eu chamo o fetichismo que adere aos produtos do trabalho, tão logo são produzidos como mercadoria, e que, por isso, é inseparável da produção de mercadoria (MARX, 1983, p.71).

É a partir desse processo que a propaganda, em todo o desenvolvimento do capitalismo, e principalmente, na sua amplificação, a partir da globalização, vai fortalecer e vincular mitos e imagens à mercadoria. Assim, a camiseta estampada com um ídolo, com uma imagem, deixa de ser um objeto da vestimenta e passa a ganhar poderes mágicos, que ao usá-la, seu consumidor passa a ganhar esse poder, esse desejo, essa habilidade. Essa característica totêmica da mercadoria possibilitou o uso de mitos, de imagem de pessoas, de ídolos desvinculados de referências históricas e sociais. O fetiche, está no invólucro da mercadoria, nas suas representações.

Norton Falcão, ao analisar a foto de Che, transformada em pôster pelo artista Jim Fitzpatrick, mostra como a arte e propaganda, ao desenvolver a design gráfico, acabam por produzir o fetiche, nesse sentido ele afirma:

A produção de fetiche, do valor, do adjetivo ao produto gráfico faz para da metodologia atual do design gráfico que abrange atitude de planejar um conceito norteador da peça gráfica. É o conceito que proporciona a produção do design gráfico e, conseqüentemente, ele influencia a produção e significação da imagem contemporânea na página impressa (NORTON, 2011, p.2).

A partir dessa discussão sobre o fetiche da mercadoria na criação do design gráfico, é importante pensar de que maneira as transformações do capitalismo na contemporaneidade, enquanto sistema produtor de mercadoria, também irão interferir na forma como o consumir se relaciona com a mercadoria.

Nestor Cancline (2006), discute a questão do consumo na pós-modernidade, definindo esse processo sociocultural de apropriação e de uso das mercadorias, que a partir da Globalização, os objetos produzidos, como a cultura, não tem mais um referencial de origem, de nação. Segundo o autor:

A Globalização supõe uma interação funcional de atividades econômicas e culturais dispersas, bens e serviços gerados por um sistema com muitos centros, no qual é mais importante a velocidade com que se percorre o mundo do que as posições geográficas a partir da qual está se agindo (CANCLINE, 2006, p.31).

Assim, além do deslocamento entre produtor e produto, apontada por Marx, Cancline aponta que esse deslocamento vai ser ampliado com a Globalização. Nesse sentido, a mercadoria também passa a se desvincular com a sua produção geográfica se tornando referencial cultural internacional, desenraizado.

O autor, salienta ainda, que o processo de consumo na pós modernidade, está ligado à forma como as pessoas se distinguem das demais, comunicando assim as diferenças.

Para o autor,

Comprar objetos, pendurá-los ou distribuí-los pela casa, assinalar-lhes um lugar em uma ordem, atribuí-los funções na comunicação com os outros, são recursos para se pensar o próprio corpo, a instável ordem social e as interações com as demais. Consumir é tornar mais inteligível um mundo que se evapora (ibidem, 2006, p.65).

Segundo Renato Ortiz, o mercado produziu uma memória internacional popular dentro da sociedade de consumo, que produz "(...)objetos-souvenirs que são carregados de significado e, ao se atualizarem, povoam e tomam o mundo inteligível" (ORTIZ, 2003, P.126)

A mercadoria se relaciona, assim, com vontades, desejos de identidades, do que suas utilidades funcionais. Essas mercadorias-desejos são mobilizadas pelos indivíduos na pós-modernidade, para construção de identidades. Ao discutir a construção do indivíduo na pós-modernidade Stuart Hall, mostra que a partir do processo de globalização há uma construção relacional das identidades, que passam a ser descentradas e fragmentadas do local, do nacional, das

relações de gênero, raça. Acessando e reinventando representações que são esvaziadas de um conteúdo histórico, social.

Para o autor:

(...) a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou "fantasiado" sobre a sua unidade. Ela permanece sempre "em processo", sempre "sendo formada". (...) Assim, em vez de falar da identidade como coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento (HALL, 2014, p.24)

Nesse sentido, Hall afirma a identidade surge não na nossa plenitude, enquanto identidade, mas como algo a ser preenchido a partir do exterior, construindo identidades e biografias (ibidem, 2014).

A imagem produzida por Korda, traz a representação de um herói, de um mito sem passado, presente ou futuro, a perda do tempo e do espaço, só as cores da imagem icônica de um revolucionário sem revolução, a sua boina, a estrela solitária. Que pode ser consumido na camiseta, na caneca e esses produtos com sua imagem geram identificação.

A síntese deste processo está no título do filme. Mas para que o título de filme aponta? Essa discussão será apresentada a seguir.

Chevolution: a estética do consumo

O filme, que trata de uma fotografia, traz em seu título o nome do comandante Ernesto Che Guevara vinculado a palavra *revolution* (revolução). Qual o sentido, depois de assistir o filme, que o espectador pode dar a este título? Esta foi uma das propostas desenvolvidas com o público do cinema com pipoca.

Na discussão com o público, a partir da narrativa do filme, foi salientado que a foto de Korda, que exalta o mito Che Guevara, porém esvaziada da sua trajetória de vida, a sua história. Apesar

da foto não ter referência, no filme, o diretor mostra as principais qualidades do militante e guerrilheiro, na Revolução Cubana, como ministro de Fidel, seu pronunciamento na ONU contra o boicote dos EUA, também foca nos seus fracassos como nas guerrilhas do Congo e por fim, na Bolívia, onde foi morto. De certa forma, a película da uma ênfase na questão do inconformismo da figura de Che Guevara, que passa a ideia de alguém viver e morrer por seus ideais.

Porém, a ideia Chevolucion, aponta que a imagem de Che, mais do que promover a revolução, no sentido Marxista de transformação do sistema capitalista, ela alimenta a lógica da mercadoria, garantindo a estética do consumo. Na medida que as pessoas consomem uma camiseta, uma xícara, uma jaqueta, um pôster, um chaveiro, um calendário, elas partilham de um sistema de comunicação que segundo Ortiz, "constituem assim em cartelas de identidade, intercomunicando os indivíduos dispersos no espaço mundializado"(ORTIZ, 2003).

Da mesma forma que Frida Kalló também é hoje, um ícone da mulher, revolucionária, feminista, independente e representa isso, nas sacolas que várias jovens usam no dia a dia.

Ao consumirem mitos e ídolos os consumidores garantem a "Evolution" do sistema produtor de mercadorias.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos**. São Paulo: Papirus, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

DOMINGUES, Juan de Moraes. **Che Guevara: o consumo do mito**, in travessias, n.1, UNIOESTE, 2007.

FALCÃO, Nelson. **A imagem pós-moderna de Che Guevara no Pôster**

viva CHE – 40 anos, in INTERCOM, Paraíba, 2010.

_____. **Publicidade e Che Guevara: experiências e apropriações revelada por uma polifonia para consumo**, in INTERCOM, Paraíba, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

MARX, Karl. **O Capital: crítica a economia política**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ORIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

**CONSIDERAÇÕES
SOBRE A VISUALIDADE
“FOTOGRAFICA” DA
PINTURA A PARTIR DO FILME
“MOÇA COM BRINCO DE
PÉROLA”**

Ricardo Perufo Mello¹

¹ Doutor em Artes Visuais, professor Adjunto da Universidade Federal de Pelotas, UFPel (RS). Email: verape@yahoo.com



s meios visuais apresentam constantemente, ao longo da história da arte, natureza e **função narrativas** carregadas de papéis sociais determinantes. Em especial a pintura – ao menos, de maneira geral, até o advento dos movimentos modernos na passagem do século XIX para o século XX. Nesse sentido, o filósofo Paul Virilio (1932-2018) estabelece uma categorização histórica dos meios visuais, quando afirma no livro “A máquina de visão” que vige atualmente a era da lógica paradoxal da imagem, inaugurada com a invenção da videografia, da holografia e da infografia. De acordo com sua classificação, essa seria posterior à era da lógica dialética (da fotografia e cinematografia) do século XIX, que por sua vez é posterior à era da lógica formal (da pintura, gravura e da arquitetura) (2002, p. 91). Com efeito, a concepção de que códigos visuais particulares e distintos entre si estão presentes nos diferentes dispositivos de mídia visual assume o pressuposto de que cada código visual revela percepções social e historicamente instauradas – em consonância com suas condições de instauração, popularização, estruturação imagética e contexto histórico.

Um exemplo de análise da repercussão na pintura de uma sintomática de percepção socialmente instaurada pode ser

encontrado no livro "O olhar renascente" de Michael Baxandall (1933-2008), no qual o autor relaciona fatos sociais do século XV com o desenvolvimento de faculdades e hábitos visuais determinantes para a pintura renascentista (1991). Aspectos como "(...) personagens e lugares genéricos e, todavia, decisivamente concretos e estruturados segundo esquemas de forte sugestão narrativa" (p. 55) são decorrentes de fatores sócio-culturais do *Quattrocento*.

A representação genérica fisionômica dos personagens retratados nesse período pode ser constatada quando cotejados os rostos das figuras presentes na pintura "Madonna di Senigalli" de Piero della Francesca (1416-1492) (Figura 1) com, por exemplo, os rostos retratados pelos pintores holandeses Gerrit van Honthorst (1592-1656) (Figura 2) e Johannes Vermeer (1632-1675) (Figura 3). O rosto na pintura de Van Honthorst, além de apresentar uma expressão facial emotiva que é sorridente e ruborizada, também apresenta características que o particularizam, tais como uma farta barba, rugas e sobrancelhas espessas. Também muito particular é o rosto feminino retratado por Vermeer na pintura "Moça com brinco de pérola", não somente por suas características fisionômicas, mas também pelas evocações narrativas suscitadas pela cumplicidade do contato visual aproximado que estabelecemos com o olhar da personagem e pelos seus lábios entreabertos – como se algo estivesse prestes a ser dito.

A despeito da generalidade peculiar da representação figurativa, é possível notar, entre outras coisas, que as vestes e adereços dos personagens na pintura de Piero della Francesca os identificam de modo inequívoco (o azul ultramarino na veste da Madonna e os colares usados pelo menino e pelo anjo ao fundo, que sugerem divindade).



Figura 1: **Piero della Francesca** (1416-1492), *Madonna di Senigallia*, 1474. Óleo sobre tela, 67 x 53 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Itália.

Baxandall assinala que o fator de generalidade revela o quanto um quadro do *Quattrocento* é afetado por capacidades interpretativas previamente fornecidas pela mente, dado que a pintura renascentista era o produto de:

(...) uma combinação entre a pintura e os processos de visualização que o observador tinha anteriormente operado sobre o assunto (...) esse tipo de experiência, uma meditação baseada em narrativas visualizadas (...) (que) permitia ambientá-las dentro de sua própria cidade e utilizar como personagens seus próprios conhecidos é um tipo de experiência que falta hoje a maior parte de nós (Ibid., p. 53-54).

Portanto, nesse contexto histórico a constituição visual da pintura mostrava-se intimamente ligada com experiências referentes à narrativa pontuais (no caso, de ordem religiosa, mitológica ou histórica), e o tipo de associações evocadas pelas representações fisionômicas, por exemplo, atestavam esse caráter.



Figura 2 (esq.): **Johannes Vermeer** (1632-1675), *Moça com brinco de pérola*, 1665. Óleo sobre tela, 44 x 39 cm. Mauritshuis, Haia, Holanda.

Figura 3 (dir.): **Gerrit van Honthorst** (1592-1656), *Violinista sorridente com copo de vinho*, 1623. Óleo sobre tela, 108 x 89 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.

Ao propormos uma análise da representação pictórica auxiliada por instrumentos óticos, podemos tomar como exemplo a maneira como a figura humana, objetos e cenários passaram a ser retratados na pintura da Holanda do século XVII. Tais mudanças eram produto do contexto e momento histórico que é retratado no filme “Moça com brinco de pérola²” (Figura 4) (dirigido por Peter Webber), no qual se imagina uma narrativa para a origem da enigmática já citada pintura homônima de Vermeer (visto que não existem registros de quem teria sido a modelo retratada ou de qual seria sua ligação com o pintor).

2 Moça com Brinco de Pérola. Direção: Peter Webber. Production Co: Pathé, Lions Gate Films Inc. Distribuidora brasileira: Imagem Filmes, 2004. 100min. Título original: Girl with a Pearl Earring. Sessão realizada pelo Projeto Fotografia com Pipoca no dia 18/10/2017. Cine UFPel, Lôbo da Costa, 447.



Figura 4: Cena do filme “Moça com brinco de pérola”. O pintor Johannes Vermeer demonstra e explica o funcionamento de uma câmera escura.

Naquela que foi conhecida como a Era de Ouro da Holanda, por conta do florescimento do comércio, da ciência e das artes – numa região de cunho religioso protestantista, a posição do artista deixou de ser unicamente subjugada a um mecenas, nobre ou religioso. Tal como ilustra o referido filme, as pinturas eram comumente vendidas e negociadas pelos próprios pintores, como qualquer outra mercadoria. De modo que os compradores que financiavam as obras dos artistas favoreciam assuntos e temas da sua própria vivência – como cenas urbanas, personagens cotidianos da época, naturezas-mortas e objetos familiares.

Como analisa a teórica Svetlana Alpers (1936) no livro “A Arte de Descrever”, o contexto histórico holandês daquele momento refletiu-se então numa abordagem pictórica particular que, para conferir à pintura um aspecto semelhante ao da vida, revelava atenção visual fiel aos detalhes e minúcias das coisas do mundo, um “olhar atento, transcrito pela mão – o que poderia denominar-se habilidade observacional (...) isso foi celebrado como algo que dá acesso básico ao conhecimento e compreensão do mundo” (1999, p.159).

De fato, no período Barroco os pintores holandeses demonstravam uma atitude que ia numa direção diferente, por exemplo, daquela dos renascentistas italianos. Uma vez que “(...) o olho, auxiliado pela lente, era um meio pelo qual os homens se capacitavam a passar do mundo ilusório do Cérebro e da Fantasia para o mundo concreto das coisas” (Ibid., p. 161).



Figura 5: **Masaccio** (1401-1428), *Madonna com criança e anjos*, 1426. Têmpera sobre painel, 136 x 73 cm. National Gallery, Londres, Inglaterra.

O artista britânico David Hockney (1937) analisa também o auxílio que a lente e os dispositivos óticos prestaram aos pintores ao longo da história da arte ocidental. Na página 51 do livro “O Conhecimento Secreto”, Hockney declara: “Sei por experiência que os métodos usados pelos artistas (materiais, ferramentas, técnicas, insights) têm uma profunda, direta e instantânea influência na natureza da obra que produzem” (2001). Ao confrontar um detalhe da pintura “Madonna com criança e anjos” de Masaccio (1401-1428) (Figura 5), pintor do Quattrocento e primeiro mestre da Renascença italiana, com a pintura de Van Honthorst (Figura 2), Hockney verifica que:

Essas duas pinturas talvez mostrem o início do uso da óptica na arte (o Masaccio) e o apogeu (o Van Honthorst). O anjo de Masaccio tem um alaúde reduzido esplendidamente a escorço, que talvez decorra de um conhecimento da óptica. Mas compare seu músico com este outro, risonho, pintado por Van Honthorst 200 anos mais tarde (...) a pintura holandesa parece uma fotografia, com a luz que associamos à fotografia. (2001, p. 47).

No século XVII, pintores como Veermer seguiam o preceito de representar as coisas do mundo com toda a riqueza de detalhes que um olho atento consegue captar. Assim, a câmera escura (entre outros dispositivos óticos) “(...) veio sem dúvida ao encontro dos interesses dos holandeses (...) [que] estavam também entre os mais dedicados descritores do mundo (...) da época” (ALPERS, 1999, p. 162, grifo nosso).

Nesse sentido, em sua pintura “Moça com brinco de pérola” (Figura 3), Veermer destaca as qualidades visuais minuciosas do retrato ao colocá-lo em contraposição a um fundo plano escuro. Pontuações mínimas em pinceladas de branco constituem um dos indicadores que podemos considerar quanto ao uso do recurso ótico na elaboração dessa pintura, visto que se assemelham a reflexos luminosos característicos de quando visualizamos uma imagem através de lentes. Notam-se assim pinceladas brancas na íris dos dois olhos da personagem, também nos cantos e meio dos lábios dela, bem como na pérola do brinco que dá nome ao quadro.

Em termos da história da arte mais recente, na virada da arte moderna alguns pintores impressionistas também se valeram de dispositivos óticos ou fotográficos como recurso auxiliar. A pintura “O Ensaio” de Edgar Degas (1834-1917) (Figura 6), por exemplo, revela aspectos fotográficos não apenas por idiosincrasias do código visual fotográfico que podem ser identificadas em detalhes figurativos na pintura – critério predominante empregado nas análises efetuadas

por Hockney – mas, sobretudo, por sua composição formal. Observa-se que a parte inferior do quadro é ocupada em sua maior parte pelo piso do cenário, havendo um agrupamento dos personagens do centro em direção ao canto inferior esquerdo da composição. Ou seja, ao contrário das pinturas “Madonna di Senigallia” de Piero della Francesca, e “Violinista sorridente com copo de vinho” de Gerrit van Honthorst, a distribuição dos personagens e objetos no interior do espaço total do quadro é desigual entre os lados direito e esquerdo, portanto, a composição é marcadamente assimétrica. Ademais, a figura do personagem do violinista na pintura de Degas é abruptamente cortado na extremidade esquerda da tela.



Figura 6: **Edgar Degas** (1834-1917), *O Ensaio*, 1873-1878. Óleo sobre tela, 41 x 62 cm. Harvard Art Museums (Fogg Museum), Cambridge, Estados Unidos.

Sem dúvida, tais escolhas compositivas correspondiam a uma espontaneidade do instante capturado por uma fotografia casual, e distanciavam-se da composição predominante na pintura pré-moderna – que privilegiava o chamado **instante pregnante**. A respeito do instante pregnante, Jacques Aumont (1942) lembra que este se caracteriza por “representar todo um acontecimento figurando

apenas um de seus instantes, *contanto que se escolha o instante que exprime a essência do acontecimento*: é o que Gotthold-Ephraim Lessing, em seu tratado *Laocoon* (1766), chama de o **instante *pregnante***" (1993, p. 231). Em oposição a este, Aumont identifica o **instante qualquer**:

O instantâneo fotográfico, que se tornou possível por volta de 1860, permitiu enfim o acesso a uma representação autêntica de um instante extraído de um acontecimento real. Foi a partir dessa possibilidade de retenção de um instante *qualquer* que se percebeu que os supostos instantes figurados pela pintura tinham sido inteiramente reconstruídos (Ibid., p. 233).



Figura 7: **Robert Rauschenberg** (1925-2008), *Buffalo II*, 1964. Serigrafia e óleo sobre tela, 243 x 182 cm. Acervo Robert B. Mayer.

A partir da década de 1960, os artistas do movimento da Arte Pop (como Robert Rauschenberg (1925-2008)) passam a retratar figurações de signos e não de coisas, representam o representado na tela bidimensional, e assim não elaboram a pintura como uma janela transparente que dá a ver um espaço ilusório. Tal como acontece na pintura "Buffalo II" de Robert Rauschenberg (Figura 7), na qual,

como identifica uma análise de Philippe Dubois (1958) em relação à sistemática de trabalho do pintor, são observadas

(...) grandes superfícies em acúmulos heteróclitos, em verdadeiras sobreposições: de suportes, de camadas de pintura, de imagens, de texturas (...) as fotografias têm espécie de condição dupla: em primeiro lugar, não passam de um objeto entre outros, de um material constitutivo (...) porque transparecem por meio de diversas filtragens (...) as fotos são integradas nos quadros segundo os princípios técnicos de verdadeiras *transferências* físicas (impressão sobre tela e fotogravura com trama de acordo com o emprego do transporte fotográfico já utilizado por Warhol desde 1960), o que faz dessas grandes superfícies espécies de "fotografias" de segundo grau, de *ready-made* fotográficos (1993, p. 270).

Ou seja, tais pintores não trabalham com a realidade diretamente observável, mas sim com imagens bidimensionais de segunda geração, que eles transpõem para superfícies igualmente bidimensionais (tela de pintura). Portanto, pode-se dizer que a pintura da Arte Pop e suas ramificações históricas (como o movimento do Fotorrealismo) promoveram uma ampliação do campo específico da pintura porque o atravessam com imagens alheias a ele, caracterizadas pela lógica visual inerente ao dispositivo fotográfico.

O olhar perceptivo mediado pela fotografia, que permeia a produção pictórica atual, é constatado nas telas desses artistas, como na tela "Die Baba" de Dumas (Figura 8), que retrata detalhes faciais até mesmo um pouco excessivos para o rosto de uma criança tão jovem (lábios e sobrancelhas finas, nariz levemente arrebitado para cima, maxilar levemente anguloso, entre outras características peculiares). Contudo, chama-se a atenção aqui para a quão visualmente esmaecida (em termos de contrastes e saturação das cores) a imagem se apresenta após a passagem que Dumas efetua da foto para a pintura. Ao apresentar tais tons e modo de construção característico, suas pinturas reapresentam as imagens fotográficas

através de uma constituição que se relaciona – e simultaneamente difere – da original.



Figura 8: **Marlene Dumas** (1953), *Die Baba*, 1985. Óleo sobre tela, 130 x 110 cm. Coleção particular.



Figura 9: **Luc Tuymans**, *Retrato*, 2000. Óleo sobre tela, 57 x 30 cm. Coleção particular.

Na contemporaneidade, outro tensionamento particular do campo pictórico – em seus atravessamentos por aquilo que é próprio do meio fotográfico – pode ser encontrado no trabalho de dois pintores aqui considerados: Marlene Dumas (1953) e Luc Tuymans (1958). Uma vez que, de acordo com o crítico de arte americano Barry Schwabsky (1950),

Pintores como Dumas e Tuymans, e muitos outros que interpretam livremente a imagética fotográfica, não estão tentando disfarçar a base fotográfica do trabalho num sentido de reter um efeito estético, tampouco reproduzir a aparência da fotografia no sentido de neutralizá-la. Sua estratégia não é essencialmente diferente daquela de colegas seus que, mesmo não usando fotografias de maneira direta em seu processo de trabalho, tratam o mundo que pintam como uma *imagem* integral. (2005, p. 8).³

No caso das pinturas de Tuymans, como a intitulada “Retrato” (Figura 9) – feita a partir de uma fotografia que fora utilizada como tributo funerário da pessoa outrora retratada naquela imagem – o pintor “(...) trabalha frequentemente a partir de documentos fotográficos, muitas vezes recentes eventos sociopolíticos de natureza controversa (...) fazendo uma investigação do incômodo presente na imagem e sua conexão com a história” (GINGERAS, 2002, p.332)⁴.

No artigo “Uma arte que devora sua própria cabeça” (2005)⁵, Barry Schwabsky discorre sobre a prática de pintores contemporâneos, como Tuymans e Dumas, que elaboram pinturas a partir do dispositivo

3 Livre tradução de: “Painters like Dumas and Tuymans, and so many others who freely interpret photographic imagery, are attempting neither to disguise its photographic basis in order to retain an aesthetic effect, nor to reproduce the appearance of the photograph in order to neutralise it. Their strategy is not essentially different from that of colleagues who may not directly use photographs in the work process but who nevertheless treat the world they paint as wholly **image**”.

4 Livre tradução de: “Tuymans frequently works from photographic documents, often of recent sociopolitical events of a charged or contested nature (...) Tuymans has ruthlessly and systematically made his work an investigation of the uneasiness of the image and its connection to history”.

5 Livre tradução do título do artigo original: “An art that eats its own head”. Publicado no catálogo da exposição “O Triunfo da Pintura”, referente aos vinte anos da galeria inglesa Saatchi. Uma exposição de grande porte que contou unicamente com pinturas do acervo de Charles Saatchi. Mostra na qual estavam presentes majoritariamente pintores relativamente jovens, com atuação marcante a partir de meados da década de 80, ou meados da década de 90.

fotográfico, e assim tratam o mundo como uma *imagem integral*. O autor afirma que

Vivemos na era da imagem. Mas não me peça para definir a palavra: ela é esquiva na sua essência. Falamos sobre imagem quando temos a intenção de indicar uma aparência que dá a impressão de ser destacável de seu suporte material. Essa ideia é mais óbvia no caso da imagem fotográfica: é a mesma imagem, independentemente de ser apresentada como um pequeno instantâneo ou ampliada em um grande *cibachrome*, se aparece vibrando no monitor de meu computador ou se é reproduzida mecanicamente nas páginas de uma revista (Ibid., p. 6)⁶.

A análise referente à lógica de concepção da imagem em alguns momentos pontuais da pintura pré-moderna, mesmo que muito breve, indicou no presente artigo que diferentes determinantes socioculturais definiam historicamente a sua elaboração pictórica. Schwabsky reforça essa concepção quando observa que

A imagem que encontramos na pintura contemporânea é muito distinta da retratada ou representada pela pintura europeia antes do Modernismo. Considere-se todo o treino em perspectiva, investigações de anatomia – o pintor estava trabalhando num modo sistemático, quase científico, de reconstruir pictoricamente o mundo real em frente aos seus olhos, e assim deveria compreender não apenas sua superfície, mas sua estrutura. Pintores contemporâneos, desnecessário dizer, não fazem nada do tipo. Bergsonianos sem saber, eles trabalham a partir de uma realidade que já é uma imagem (...) elaboram um trabalho completamente permeado por uma realidade fotográfica, ou seja, uma realidade composta de aparências destacáveis (Ibid., p.7)⁷.

6 Livre tradução de: "We live in the age of the image. But don't ask me to define the word: its very elusiveness is of the essence. We talk about image when we want to indicate an appearance that seems somehow detachable from its material support. This is most obvious when we speak of a photographic image: it's the same image whether it's presented as a small snapshot or blown up as a big cibachrome, glowing on the monitor of my computer or mechanically reproduced in the pages of a magazine".

7 Livre tradução de: "The image as we encounter it in contemporary painting is something quite distinct from depiction or representation in European painting before Modernism. Think of all the training in perspective, the investigations of anatomy – the painter was working, in a systematic, indeed almost scientific way to reconstruct pictorially the real world before his eyes, and therefore had to understand not simply its surface but its structure. Contemporary painters, needless to say, do nothing of the sort. Bergsonians without knowing it, they work from a reality that is always already image (...) make work that is entirely permeated by a photographic reality, that is, a reality composed of detachable appearances".

Conclui-se que a ampliação do campo pictórico verificada nos casos ora analisados se dá por mais do que somente o estrito uso do dispositivo fotográfico pelo pintor, mas também pela maneira de operar essa passagem. Uma vez que as características pictóricas particulares evidenciadas nestes trabalhos também aproximam a pintura da sistemática de percepção do sujeito contemporâneo – entremeada pela conjunção dos meios visuais e regida pela era da lógica paradoxal da imagem.

Referências

ALPERS, Svetlana. **A arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII**. São Paulo: Edusp, 1999.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

DUBOIS, Phillipe. “A arte é (tornou-se) fotográfica?: Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia do século XX”. In: _____. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993. p. 251-307.

GINGERAS, Alison M. “Luc Tuymans”. In: BAYRLE, Thomas; BREUVART, Valerie (Org.). **Vitamin P: new perspectives in painting**. Nova York: Phaidon, 2002.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SCHWABSKY, Barry. “An art that eats its own head”. In: HOLBORN, Mark; HUBER, Friederike (Org.). **The Triumph of Painting**. Londres: Jonathan Cape, 2005. [Catálogo].

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

QUANDO A CIDADE SE TRANSFORMA EM PERSONAGEM

Tatiana Brandão de Araujo¹

¹ Mestre em Literatura (UFSC, 2014), doutoranda em História (PUC/RS, 2016), bolsista CAPES. Pesquisadora do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPeI/CNPq). E-mail: tati.vs.86@gmail.com.

A urbanização foi um dos fatores marcantes do começo do século XX em países como Estados Unidos. Conforme o autor Jon Lewis (2008), entre os anos 1880 e 1920, a porcentagem de pessoas que se mudaram para os centros urbanos no país subiu de 26% para 51%, assim como, a vida nessas cidades modernas também está relacionada ao próprio crescimento da arte cinematográfica. Sendo assim, essas questões não ficaram de fora dos registros daqueles que se preocupavam com as mudanças na sociedade nessa virada do século, sendo através de fotografias ou imagens em movimento. O cinema, a fotografia, a pintura e a literatura representaram de diversas maneiras a vida nas cidades estadunidenses na primeira metade do século XX. No caso deste texto, o tema não será a urbanização em si, mas como a cidade consiste em um cenário importante para o desenvolvimento de histórias e personagens no período posterior à Segunda Guerra Mundial, principalmente no que concerne ao crime.

Este texto tem como objetivo discutir o filme “Cidade Nua”², dirigido por Jules Dassin, a partir de dois aspectos: relacionando-o à produção de dois fotógrafos que documentaram a cidade de Nova York nos anos 30, Berenice Abbott e Weegee; e como o filme se insere na produção estadunidense no período posterior à Segunda Guerra.

2 Cidade Nua. Direção: Jules Dassin. Universal International Pictures / Hellinger Productions, 1947. 96 min. Black and white. Título original: The Naked City. Sessão realizada pelo Projeto Fotografia com Pipoca no dia 08/11/2017. Cine UFPel, Lôbo da Costa, 447.

“Cidade Nua”, dirigido por Jules Dassin, lançado em 1948, tem como premissa o assassinato de uma mulher, que ocorre no início da história, e a investigação desse crime ao longo do filme.

Era comum que filmes do período posterior à Segunda Guerra Mundial caracterizavam a vida nas grandes metrópoles, principalmente durante a noite, como um espaço de vício, da amoralidade, e do crime. Um grande número de filmes caracterizados como *Noir* tem a ambientação de suas histórias em centros urbanos, focando em personagens corruptos, violentos, perdidos e/ou criminosos. No entanto, um fator relevante que os diferencia de filmes como “Cidade Nua”, é que o ponto de vista é daquele que comete o ato criminoso, daquele que desvia das normas que a sociedade impõe, e as consequências relacionadas a seus atos. O universo do filme noir normalmente não apresenta redenção para seus heróis e heroínas. No filme de Jules Dassin, o crime faz parte da cidade, mas o foco é a instituição que resolverá a situação e restaurará a suposta ordem.

“Cidade Nua” e os filmes semidocumentários

A história de “Cidade Nua” tem como foco uma investigação policial sobre o assassinato de uma mulher. No início do filme um crime é cometido e durante o resto da narrativa esse ato criminoso será solucionado. A cidade, no caso Nova York, tem um papel importante na trama. Mais do que um pano de fundo para um roteiro, a cidade é apresentada como um personagem elementar ao que está sendo relatado, apresentada como uma grandiosa metrópole, de um país que saiu vitorioso de uma guerra. O início do filme de Dassin é um ponto fora da curva de um sistema que a princípio funciona muito bem, e no decorrer da narrativa “Cidade Nua” vai pontuar essa organização e infalibilidade de uma instituição que preserva esse funcionamento.



Figura 1: Cena do filme “Cidade Nua”, print screen da autora.

A sequência inicial do filme “Cidade Nua” de Jules Dassin é composta por imagens aéreas da cidade de Nova York (Figura 1) acompanhada por uma narração em *off*. O narrador, que se apresenta como Mark Hellinger, produtor do filme, apresenta a cidade ao mesmo tempo em que explica a premissa que move o roteiro do filme. Nova York vista de cima é representada como uma grande metrópole imponente com seus altos edifícios, e aos poucos a câmera adentra as ruas e os edifícios da cidade. A cidade que nunca para, e além daqueles que trabalham à noite, a vida noturna tem suas atividades peculiares, seja da boêmia, das festividades, e até mesmo do crime.

Na segunda metade da década de 1940, após a Segunda Guerra Mundial, foram produzidos alguns filmes denominados pelo autor Frank Krutnik (1993) como *thrillers* criminais semidocumentários. Esses focavam na rotina de uma investigação, como da polícia em “Cidade Nua”, focando nos procedimentos passo a passo de uma

investigação, para resolver um crime³. Diferente de muitos filmes *noir* do período, o visual do filme de Dassin não é estilizado com o uso de altos contrastes de luz e sombra. A fotografia de William H. Daniels é considerada realista, seguindo uma tendência que, segundo Thomas Schatz (1999), tem como marco o filme “O Beijo da Morte” (1947) de Henry Hathaway. Dois filmes anteriores do diretor “A Casa da Rua 92” de 1945 e “Rua Madeleine 13” de 1946⁴ influenciaram as características básicas dos filmes semidocumentários, “incluindo narração objetiva, filmagens em locação, uso de atores não profissionais e pouca ou nenhuma música”⁵ (ibid., p.379, trad. da autora).

Os filmes mencionados, assim como outros, possuem uma estratégia similar para enaltecer a força da instituição responsável por resolver determinado crime. Assim que o crime é descoberto, os filmes classificados como “semidocumentários” apresentam cenas da eficiência e rapidez da informação sendo repassada para a polícia. No decorrer do filme há cenas do uso de tecnologia (como laboratórios de análise) sendo utilizados pelos investigadores, e o final apresenta o(s) criminoso(s) sendo punidos⁶. Segundo Frank Krutnik, esses filmes “utilizam estratégias narrativas advindas de documentários de guerra e *newsreel*” (1993, p. 202, tradução da autora)⁷. Para R. Barton Palmer (2013), os filmes denominados semidocumentários também apresentam influências de documentários do *New Deal*, que tinham elementos de propaganda e influenciaram documentários

3 Essa tendência continuou durante a década de 1950 com filmes como “A Cidade que Nunca Dorme” (1953) de John H. Auer, que ao final do filme colocou uma dedicatória e um agradecimento ao departamento de polícia de Chicago que cooperou nas filmagens.

4 Ambos os filmes foram produzidos por Louis de Rochemont, responsável pela série *The March of Time* (1935-1951).

5 *Including objective voice-over narration, location shooting, use of nonactors, and little or no music scoring.*

6 Esses elementos do uso da tecnologia, assim como a representação do passo a passo de uma investigação, serão utilizados por filmes com características diferentes de “Cidade Nua”, seja na questão estética ou em como abordou o crime. Os filmes que Anthony Mann fez junto com o diretor de fotografia John Alton são exemplos disso, “Demônio da Noite” (*He Walked By Night*) e “Moeda Falsa” (*T-Men*), assim como “A Noite de 23 de Maio” (*Mystery Street*) de John Sturges.

7 “ [...] using narrational strategies drawn from wartime documentaries and newsreel.”

do período da Segunda Guerra Mundial.

Essa tendência chamada de semidocumentário, não refletirá apenas no visual, e como afirmou Frank Krutnik (1993), as histórias são baseadas em arquivos do FBI, da polícia e recortes de jornais, partindo do ponto de vista da instituição. Segundo Raymond Borde e Étienne Chaumeton⁸ (2002), esses filmes que eles caracterizaram como “documentários policiais”, são diferentes do cinema *noir* devido a uma diferença moral, já que a instituição governamental é representada como incorruptível e mantenedora da lei e da ordem da sociedade. Sobre essa questão da moralidade, Borde e Chaumeton (2002) afirmam que nos filmes *noir* os policiais são representados com caráter dúbio e corruptos, se envolvendo em atitudes criminosas. Já nos filmes caracterizados como semidocumentários a moralidade é determinada pela instituição (PALMER, 2013), que no caso do filme em questão trata-se da polícia. A instituição é organizada e movida para manter o bem e a paz da nação. Filmes como “Cidade Nua” possuem dois lados, o bem representado pela polícia e o mal pelos criminosos, e projetam uma imagem sobre os Estados Unidos.

Quando o assunto é Hollywood nesse período de guerra e pós guerra é relevante considerar o papel do governo nas produções cinematográficas que eram produzidas nos estúdios. Como afirmou Jon Lewis (2008), nos dias posteriores ao ataque à base de Pearl Harbour em 1941, “o presidente estabeleceu o *Bureau of Motion Picture Affairs* (BMPA), uma unidade de produção que, começando em 1942, foi supervisionado pelo *Office of War Information*”⁹ (ibid., p. 164, trad. da autora)¹⁰. Sendo assim, o governo utilizou do poder de Hollywood para mobilizar a população a apoiar a guerra através

8 Os dois autores franceses foram os primeiros a escrever um livro sobre o cinema *noir*. O mesmo foi publicado em 1955 com o título original de *Panorama du Film Noir Américain, 1941 – 1953*.

9 *the president established the Bureau of Motion Picture Affairs (BMPA), a production unit that, beginning in 1942, was supervised by the Office of War Information.*

10 O OWI foi criado por Franklin D. Roosevelt em 1942, com o entendimento de que seria importante para a propaganda de guerra, e fechado por Truman em agosto de 1945 (KOPPES, 1999).

de filmes, seja alistando-se ou apoiando dentro do país. No período posterior ao conflito isso converteu-se, como afirmado na citação acima, em representar os EUA e suas instituições sob uma luz positiva.

Segundo Sheri Bisen (2005), houve um aumento de regulamentação governamental em Hollywood entre os anos 1942 e 1943, nos quais o *Bureau of Motion Pictures* mantinha uma lista de temas aceitáveis¹¹. Porém, essa regulação governamental acabou influenciando o código de censura¹² já existente a permitir cenas de mais violência devido à realidade da guerra. Essa abertura influenciou, segundo a autora, a permissão para adaptar certas obras com temas mais violentos que resultou no movimento do filme *noir*.

Essa influência da guerra não se deu apenas nos temas abordados e representação de violência, mas também relativo a avanços tecnológicos que influenciaram a tendência de filmes semidocumentários do qual “Cidade Nua” faz parte. Como, por exemplo, equipamentos mais leves, lentes e material de película que “possibilitaram filmagens noturnas em profundidade de campo e com significativa iluminação”¹³ (ibid., p. 77, trad. da autora). Unido a isso houve um aumento da preocupação com o realismo no período posterior à guerra (Schatz, 1999)¹⁴. “Cidade Nua” foi um marco, pois não teve nenhuma cena filmada em estúdio. Nesse sentido, entendo que seja possível a relação desse filme com dois fotografos documentais que registraram Nova York a partir da década de 1930.

11 Segundo Clayton R. Koppes (1999), o BMP tinha um manual que foi entregue aos estúdios sobre qual era a visão do governo sobre a guerra.

12 Durante os anos de 1934 e 1968 esteve em vigência em Hollywood o chamado “Código de Produção”, mais conhecido como “Código Hays”. Como explica Thomas Schatz (1999), a principal preocupação desse código era moral e suas regras contemplavam, dentre outras temáticas, assuntos relacionados à sexo e relacionamentos e como os mesmos deveriam ser representados nas telas do cinema. O “Código Hays” foi uma auto-regulação dos estúdios hollywoodianos coordenada pela *Motion Pictures Producers and Distributors of America*.

13 *made actual night-for-night shooting possible in deep focus with significantly light*.

14 Segundo Thomas Schatz (1999), no período que ainda ocorria a guerra acontece uma renovação de interesse por documentários que não ocorria desde a era do cinema mudo. Assim como, é relevante afirmar que o movimento neo-realista italiano também influenciou produções nos EUA no período posterior aos conflitos. “Os neo-realistas italianos introduziram avanços significativos na mobilidade da câmara e, acima de tudo, nas técnicas de iluminação natural e em profundidade de campo” (MENDONÇA, 2017, p.90).

A cidade nua de Weegee e Berenice Abbott



Figura 2: Cena do filme "Cidade Nua", print screen da autora.

O produtor do filme, Mark Hellinger, comprou os direitos do livro *The Naked City*, lançado em 1945, do fotógrafo Weegee, para utilizar o título e o conceito do livro no filme (MENDONÇA, 2017). No filme, é possível notar a influência do estilo do fotógrafo, imagens "cruas" sobre a violência na cidade, algo que faz parte do cotidiano da cidade, tanto quanto crianças brincando com um hidrante (Figura 2). Porém, além do estilo, e a cidade sendo registrada em preto e branco, é possível notar referências diretas à fotos de Weegee, como representado na Figura 1, em que a cena nos remete à fotografia *Summer on the Lower East Side* de 1937. Assim como Weegee, "Cidade Nua" não foca apenas na violência, mas procura, pelo menos no seu discurso, apresentar várias facetas de uma grande metrópole como Nova York.

Como afirmou Anthony W. Lee (2008), Weegee trabalhou como fotojornalista, e como fotógrafo freelancer registrou a cidade de Nova York de 1935 à 1945. Seu livro *The Naked City*, lançado em 1945, foi

resultado dessa experiência. “Não há uma história ou uma narrativa condutora em *Naked City*. Em vez disso, o livro é uma caleidoscópio de palavras e imagens”¹⁵ (LEE; MEYER, 2008, p. 3, trad. da autora), que reunidas representam alguns dos interesses de Weegee, inclusive as fotos da criminalidade das ruas, imagens que tinha facilidade em adquirir na medida em que a partir de 1938 ele conseguiu permissão para ter um rádio de polícia em seu carro¹⁶.

Arthur Fellig, mais conhecido como Weegee, teve como foco, na primeira parte de sua carreira, o que acontece no íntimo da cidade, mostrando imagens que talvez ninguém quisesse ver, mas consciente da existência de uma audiência que consumia imagens explícitas da violência. O tom documental de Weegee está presente no filme de Dassin, por ter sido filmado completamente em locação, as câmeras andam pelas ruas, nos mostram prédios, lugares que não existem mais. Como afirma Mendonça, “Dassin vai rodar o filme *in loco* para chegar, como em Weegee, ao íntimo da cidade, capturando em celuloide a sua pulsação própria, de modo algum simulável entre as quatro paredes de um estúdio de cinema” (2017, p. 195).

Segundo Luis Mendonça (2017), um dos elementos presentes nas imagens de Weegee é a questão humana que está na volta do crime, afirmando que o fotógrafo “especializa-se, antes de mais nada, nas “reacções” da multidão aos crimes de rua” (ibid., 193). Essa questão do olhar, do sensacionalismo do crime, foi levada para o filme de Dassin, com cenas que mostram as pessoas cercado a entrada do prédio onde morava a mulher que foi morta ou em uma cena que várias pessoas estão lendo sobre o crime em jornais no meio de uma viagem de trem, inclusive com pessoas tratando um

15 *There is no overall story or driving narrative in Naked City. Rather, the photo-book is a kaleidoscope of words and images.*

16 “No seu carro levava ainda as imprescindíveis lâmpadas de flash, fundamentais para iluminar a noite, uma máquina de escrever, caixas de charuto (parte de sua “imagem de marca”) e uma variedade de disfarces que usava para se infiltrar nos lugares mais inesperados ou, simplesmente, para passar despercebido” (MENDONÇA, 2017, p. 191).

crime brutal como uma possível piada, banalizando a violência.

Entendo que visualmente, o filme de Dassin possui duas visões sobre Nova York que se encontram e dialogam. Uma visão mais íntima, e por vezes violenta inspiradas em Weegee, e uma visão mais despersonalizada, que marca muitas das fotografias de Berenice Abbott, no projeto *Changing New York*. Ambos os fotógrafos documentavam a cidade na década de 1930 sob uma lente diferente. A imponente arquitetura que marcavam a paisagem da cidade, formas opressoras que invisibilizam aqueles que por lá se movimentam, e que estão presente na visão de algumas fotografias de Abbott, e a rotina da cidade, seja durante o dia ou à noite, que sofria com a ação de *gangsters* e uma violência cotidiana, presentes nas fotografias de Weegee.

Como afirmou Murray Pomerance (2013), em filmes como “Cidade Nua”, existe uma “verticalidade expressa” em como a cidade é filmada, com seus prédios imponentes e grandes construções. Na sequência inicial, quando temos Nova York a partir de uma vista aérea, é essa imponência que destaca o poder dessa grande metrópole. Quando a câmera começa a adentrar a cidade, nos mostra Wall Street, um teatro e uma estação, pontos que representam o dinheiro, a cultura e a modernidade, e no decorrer da história, “Cidade Nua” nos mostra que suas instituições governamentais também funcionam plenamente, no momento em que a polícia restaura a ordem no final resolvendo o crime.

Berenice Abbott morou anos em Paris e retornou à Nova York em 1929. Conforme Michael Sundell, Abbott teria afirmado “que sentiu imediatamente uma “paixão fantástica” pela cidade, estimulada por sua imensidão, turbulência e especialmente pela rapidez com que o boom dos arranha-céus estava alterando sua estrutura arquitetônica e seus padrões de vida”¹⁷ (1980, p. 270, trad. da autora). “Cidade

¹⁷ She has said often that she felt immediately a “fantastic passion” for the city, stimulated by

Nua" não somente mostra em suas cenas essa arquitetura suntuosa fazendo parte da vida na cidade, como explora visualmente essas formas arquitetônicas do início ao fim como inserida na narrativa que desenvolve. De planos aéreos que registram a ilha de Manhattan a cenas que mostram os personagens do filme interagindo com a cidade, inclusive em uma das cenas finais com o criminoso quase morto olhando a paisagem do alto de uma ponte.



Figura 3: Cenas do filme "Cidade Nua", montagem da autora.

As imagens apresentadas na montagem (Figura 3) são representativas de diferentes momentos do filme, demonstrando a importância da cidade mais do que um simples cenário. Como afirmou Patrick Keating (2013), quando as filmagens são feitas fora do estúdio e durante o dia, a iluminação natural facilitava a utilização do uso de grandes perspectivas. Sendo assim, no filme de Dassin, as ruas, os prédios, as pontes, ganharam uma importância durante

its immensity and turbulence and especially by the rapidity with which the skyscraper boom was altering its architectural shell and its patterns of life.

todo a narrativa, Nova York como testemunha das ações de seus personagens, mas também como um dos personagens principais.

Assim como as imagens de Berenice Abbott que documentou essa grande metrópole durante a década de 1930, os enquadramentos de “Cidade Nua” exaltaram as formas e a grandiosidade da metrópole. Segundo Michael Sundell (1980), a fotógrafa tinha como um dos focos de suas imagens as texturas e formas da estrutura arquitetônica da cidade, e essa mesma atenção é possível perceber no olhar de Jules Dassin sobre Nova York. Até mesmo pelo uso da grande perspectiva em que coloca os personagens no meio de um cenário urbano grandioso, prestigiando a paisagem da cidade que aqueles policiais estão tentando proteger.

Os filmes semidocumentários “favorecem cenas a luz do dia e interiores bem iluminados, e o dominante cenário de uma sede de Polícia transmite uma sensação de ordem”¹⁸ (SCHATZ, 1999, p. 379, trad. da autora). “Cidade Nua” segue esse exemplo apresentando inúmeras cenas dentro do espaço da polícia, mostrando o processo da investigação e as descobertas ao longo do filme. Na imagem abaixo à esquerda, da montagem apresentada na Figura 3, um dos detetives foi ao consultório de um suspeito para interrogá-lo. No momento em que ele está olhando pela janela, o narrador afirma: “Esta é a sua cidade, Halloran. Dê uma boa olhada. Jean Dexter está morta, e a resposta deve estar em algum lugar lá embaixo” (trad. da autora)¹⁹. “Cidade Nua” possui uma narrativa tradicional de filmes policiais, e naquele momento o detetive olha para a cidade com um enigma a ser resolvido. A cidade faz parte da ação de todos os personagens, e o fato do diretor nunca tirá-la de foco nos enquadramentos, respalda essa observação.

¹⁸ *favor daylight scenes and well-lit interiors, and the dominant setting of a Police headquarters conveys a sense of order.*

¹⁹ *There's your city, Halloran. Take a good look. Jean Dexter is dead, and the answer must be somewhere down there...*

Considerações finais

Em “Cidade Nua”, o narrador pontua algumas vezes a quantidade de pessoas que moram e andam pelas ruas da cidade todos os dias. A polícia precisa encontrar um assassino que facilmente poderia se perder na multidão, se misturar no meio de pessoas que circulam pela cidade por causa de seu trabalho e/ou afazeres. Como o criminoso afirma para o policial no final do filme: “Tente me achar. Está é uma grande e bonita cidade. Tente me achar”²⁰ (trad. da autora). E no universo de “Cidade Nua”, alguém que comete um crime terá sua consequência no final, uma noção moral fundamental para o Código de Produção.

Mais central do que a arquitetura e o desenho urbano, pois cada um deles tipifica e expressa isso, é a confluência de estranhos que o ambiente urbano representa. Em sua essência, a cidade é um ponto de encontro, uma encruzilhada, onde as populações fluem, se encontram e disputam uma contra a outra nos quatro cantos da Terra²¹ (POMERANCE, 2013, p. 408, trad. da autora).

Principalmente nas imagens de Weegee, e no filme de Jules Dassin, apresentam-se experiências contrastantes do meio urbano (KEMBER, 2009). Todas elas fazendo parte do cotidiano da cidade, acontecendo ao mesmo tempo, e independente desses acontecimentos, muitas vidas seguem sem se abalarem. Em metrópoles como New York, esse efeito tem dimensões maiores, e essa noção perpassa o filme inteiro, com o volume de pessoas se movimentando de um lado para o outro, acontecimentos que se contrapõem mas não se encontram, e a cidade que mantém seu ritmo.

O movimento é uma marca da cidade, e a história do assassinato é uma entre tantas histórias que acontecem diariamente. O narrador

²⁰ *Try and find me. This is a great, big, beautiful city. Just try and find me.*

²¹ *More central even than architecture and urban design, because each of these both typifies and expresses it, is the confluence of strangers that the urban environment represents. At its most essential the city is a gathering place, a crossroads, where populations flow, meet, and contest against one another from the four corners of the earth.*

afirma que “Há um pulso para a cidade. E ela nunca pode parar”. Essa noção marca o filme desde o início, na medida em que enquanto os policiais resolvem o assassinato, o resto da população segue suas vidas e suas rotinas. Isso é reiterando nas inúmeras cenas de pessoas circulando nas ruas a pé ou de transporte público, até o final com o assassino contemplando a cidade que não parou para seu trágico fim. Antes de levar o último tiro, o personagem olha para baixo e a câmera mostra pessoas jogando tênis sem a menor ideia do que acontece logo ao lado. O filme termina com o começo de um novo dia e a história de Jean Dexter já esquecida representada pela capa do jornal do dia anterior em uma sarjeta da cidade.

“Há 8 milhões de histórias na cidade nua. Está foi uma delas”, afirma Mark Hellinger, o narrador. Com essa afirmação que finaliza o filme de Jules Dassin é possível entender Nova York como a grande personagem e condutora da trama, o assassinato de Jean Dexter aconteceu, impactou a vida de algumas e poucas pessoas, mas existem tantas outras histórias na metrópole que não para, e no outro dia que está para começar, a história que chegará à capa do jornal será outra.

Referências

BIESSEN, Sheri Chinen. **Blackout: World War II and the Origins of Film Noir**. The John Hopkins University Press; Baltimore, 2005.

BORDE, Raymond; CHAUMETON, Etienne. **A Panorama of American Film Noir (1941-1953)**. San Francisco: City Light Books, 2002.

KEATING, Patrick. Out of the Shadows: Noir Lighting and Hollywood In SPICER, Andrew; HANSON, Helen (edited by). A **Companion to Film**

Noir. UK: Wiley Blackwell, 2013.

KEMBER, Joe. **Child's Play: Participation in Urban Space in Weegee's, Dassin's, and Debord's Versions of Naked City** In Carroll R (eds) *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*. London: Continuum, 2009.

KOPPES, Clayton R. Regulating the Screen The Office of War Information and The Production Code In SCHATZ, Thomas. **Boom and Bust: American Cinema in the 40s**: Volume 6, 1940-1949. Berkeley and Los Angeles, Califórnia: University of California Press, 1999.

KRUTNIK, Frank. **In a Lonely Street: Film noir, genre, masculinity**. Routledge: London and New York, 1993.

LEE, Anthony W. **Human Interest Stories In LEE, Anthony W.; MEYER, Richard. Weegee and Naked City**. University of Califórnia Press: Berkeley, 2008.

LEE, Anthony W.; MEYER, Richard. **Weegee and Naked City**. University of Califórnia Press: Berkeley, 2008.

LEWIS, Jon. **American Film: A History**. New York and London: W. W. Norton & Company, 2008.

MENDONÇA, Luis. **Fotografia e Cinema Moderno: os cineastas amadores do pós-guerra**. Lisboa: Edições Calibri, 2017.

PALMER, R. Barton. Borderings: The Film Noir Semi-Documentary In SPICER, Andrew; HANSON, Helen (edited by). **A Companion to Film Noir**. UK: Wiley Blackwell, 2013.

POMERANCE, Murray. The Climb and the Chase: Film Noir and the Urban Scene – Representations of the City in Three Classic Noirs In SPICER, Andrew; HANSON, Helen (edited by). **A Companion to Film Noir**. UK: Wiley Blackwell, 2013.

SCHATZ, Thomas. **Boom and Bust: American Cinema in the 40s: Volume 6**, 1940-1949. Berkeley and Los Angeles, Califórnia: University of California Press, 1999.

SUNDELL, Michael. **Berenice Abbott's in the 1930**. Volume 5. Cambridge University Press, 1980.

E COMO FOI QUE BUDA DESABOU DE VERGONHA?

Teresa Lenzi¹

¹ Doutora em Arte e Investigación, professora do curso de Artes na Universidade Federal do Rio Grande, FURG (RS). Email: tlenzi.lenzi@gmail.com



Figura 1: Snapshot

Queria mostrar o efeito da guerra sobre as crianças. Se vivem essa violência, a copiam e acham que é o correto.

Hana Makhmalbaf

Assisti pela primeira vez ao filme *E Buda Desabou de Vergonha*² (título original *Buda as Sharm Foru Rikht*), de Hana Makhmalbaf, em 2007, quando da sua estreia. De lá para cá, o revi mais de 11 vezes, porque o adotei em sala de aula por razões que vão desde seu conteúdo à sua forma. E, cada vez que o revejo, sou novamente tocada de uma maneira que qualificaria de barthesiana, porque é uma obra que, pessoalmente, me toca profundamente, me pune!

E Buda Desabou de Vergonha tem uma qualidade que nos dias atuais podemos afirmar que é rara: é autêntica, é movida por intenções sinceras, para além de querer agradar um determinado

² *E Buda Desabou de Vergonha*. Direção: Hana Makhmalbaf. Production Co: Makhmalbaf Film House, Wild Bunch, 2007. 81min. Título original: *Buda as sharm foru rikht*. Sessão realizada pelo Projeto Fotografia com Pipoca no dia 06/12/2017. Cine UFPel, Lobo da Costa, 447.

mercado ou classe sociocultural. E afirmo, sem medo de cometer equívocos, que por essa qualidade e outras, é uma dessas obras que não envelhecerá, que não ficará obsoleta.

O leque de abordagens que o filme permite é muito amplo, e, por tratar das relações dos grupos sociais com seu entorno, permite ser eternamente atualizado, com o qual, essa magnitude se expande ainda mais. Entre as várias abordagens possíveis, aqui nesta reflexão, vou partir da frase proferida pela própria diretora, quando da estreia do filme, porque seu enunciado vai ao encontro de uma questão que considero basilar que se recupere e insista na atualidade, e que está relacionada ao contexto sociocultural no qual, nós seres humanos estamos inseridos, e sobre o qual atuamos, independente de querermos ou não. E também porque, a cada vez que revejo essa obra, recordo ensinamentos que recebi na infância e que marcaram minha estrutura social e intelectual, e que proclamavam que nós somos o que nós somos em relação ao nosso entorno. Na intimidade do lar, no início dos anos sessenta, muito pequena ainda, escutava Ortega y Gasset pela boca de minha mãe, uma educadora humanista.

O homem é um ser biológico ao mesmo tempo que um indivíduo social, afirmou Claude Lévi-Strauss (1982, p. 42), na densa e complexa obra *As Estruturas Elementares do Parentesco*, estabelecendo assim uma oposição entre aquilo que seria inerente à composição biológica do ser humano, portanto orgânica, a tudo aquilo que fosse exterior a isso. Admitia ele, mais tarde, em uma edição revisada, que talvez a terminologia atualizada para isso fosse “(...) preferivelmente estado de natureza e estado de cultura”.

Iniciar este texto com essa referência tem por objetivo ter em mente que nós somos, ao mesmo tempo, uma estrutura

físico-biológica, psicológica, perceptiva, e intelectual, portanto, capazes de aprender, absorver informações, sentimentos, sensações advindas de outros seres, mas também, advindas do contexto sociocultural. E isso quer dizer que não vivemos em estado de natureza imaculada. E isso quer dizer, mais precisamente, tal como enunciou Ortega y Gasset, que “Eu sou eu e a minha circunstância e se não a salvo, não salvo a mim mesmo (1967, p. 52)”.

Não saberia precisar o quanto Hana Makhmalbaf conhece da filosofia, antropologia, estudos socioculturais e áreas afins, e de fato, isso não carece de relevância já que, ao contar sobre as razões que a motivaram a fazer o filme, parece seguir essas premissas, e, acima de tudo, revela estar atenta e sensível a essa questão, e nesse sentido, o filme se conforma em uma reflexão visual que atende a todas essas áreas.

O filme é ambientado no Afeganistão – localizado no centro da Ásia, na antiga Rota da Seda – precisamente no Vale de Hazarajat, província de Bamiyan³, no vilarejo localizado nessa região e povoado pela minoria xiita hazarana, em meio às ruínas dos monumentais Budas de Bamiyan, destruídos pela milícia Talibã em 2001. O maior dos Budas destruídos tinha 53 metros de altura e era considerado o mais alto do mundo, e o conjunto deles havia sido escavado em nichos nas rochas, por volta do século V. O ataque aos Budas gigantes, por parte dos Talibãs, sustentou-se na justificativa de que eles seriam ídolos, contrariando princípios do Alcorão: *“Baseado no veredito dos membros do clero e da decisão da Suprema Corte dos Emirados Islâmicos (Talibã) todas as estátuas na área do Afeganistão devem*

3 Bamiyan ou Bamyan ou Bāmīā, é uma das trinta e quatro províncias do Afeganistão, localizada no planalto central do país. Seu terreno é montanhoso ou semi-montanhoso. A província é dividida em seis distritos, com a cidade de Bamiyan servindo como sua capital. Tem uma população de cerca de 425.500, e é a maior na região Hazarajat. É a capital cultural dos hazaras, etnia que predomina na área. A Paisagem Cultural e Vestígios Arqueológicos do Vale de Bamiyán, localiza-se a 240 km de Cabul, no Afeganistão. É uma região que contém diversos testemunhos culturais do Reino da Bactria, dos séculos I a XIII, nomeadamente da corrente Gandara da arte budista.

*ser destruídas. Elas são respeitadas agora e podem se tornar ídolos no futuro. Somente Alá, o Todo-Poderoso, merece ser cultuado*⁴."

O local é uma região marcada por conflitos, pelo menos desde o século VII – quando os árabes, sob comando de Mahmud de Ghazni venceram as batalhas de Ualaja, Cadésia e Nemavande sobre o Império Sassânida que controlava este território – até o controle dos Talibãs que durou até o ano de 2001. As consequências dos históricos conflitos na região são inevitáveis, ainda que, não precisamente o que vemos no filme seja o que ocorre cotidianamente na localidade – Hana Makhmalbaf se apropria de um fato mais amplo, que são as guerras e conflitos políticos e econômicos em toda essa parte do mundo, para tratá-lo de forma específica.

Na atualidade, pesquisas em documentários feitos na região, nos permitem ver um vale que se reergue e tenta viver de forma salutar e alegre⁵.

De qualquer maneira, o objetivo claro da diretora da obra foi o de trazer à luz a problemática da violência das guerras sobre as populações civis, sempre arrasadora. Mas, especialmente as consequências deste fato sobre o imaginário das crianças, e da importância do imaginário na formação dos valores socioculturais e da identidade deste grupo humano ainda em processo de constituição moral, ética, estética e espiritual. Crianças, como sabemos, reproduzem o que veem e o que escutam, e absorvem o entorno como fonte de conhecimento, de sentimento e de afeto.

De maneira muito precisa, o filme é situado justamente nas cavernas que lindam com as estátuas dos dois Budas destruídos, em um entorno esvaziado de vida e de recursos materiais. Na

4 Segundo: http://lounge.obviousmag.org/arquitetura_do_sagrado/2013/07/a-triste-historia-dos-budas-de-bamiyan.html

5 Em uma matéria turística do ano de 2014, por exemplo, podemos ter acesso ao relato do jornalista Jo Machado que nos oferece dados e imagens sobre a atualidade desta região. <https://chickenorpasta.com.br/2014/o-turismo-no-afeganistao-apos-o-taliba>

região desértica, de presença humana escassa, contrasta o sol, que chega ao espectador escaldante, e ventos, que soam uivantes. A ambientação oferecida é de intensidade e de altos contrastes: grandes extensões de terra quase vermelha, pedras em grandes proporções, enquadramentos algumas vezes propositadamente invasivos, cores primárias complementares. E, na esteira destes contrastes, culmina aquele de maior intensidade: neste cenário primitivo, de presença humana limitada, sobressaem crianças, as únicas e verdadeiras protagonistas dos acontecimentos. E as crianças são intensamente expressivas, fortes e coloridas, mas, abandonadas à própria sorte.

O entorno primitivo, esvaziado de pessoas, em ruínas, não demoramos a entender, é adulto, e definitivamente masculino. A vida, a ilusão e os dramas são infantis, e quem o protagoniza não é senão uma pequena menina, Bakhtai (Nikbakht Noruz), uma criança afegã da etnia hazara, de 6 anos. Bakhtai quer estudar motivada pelo fato de que seu vizinho Abbas (Abbas Alijome), que regula de idade com ela, já está na escola, mas, em um universo masculino, governado por Talibãs, isso não é tarefa fácil. E o filme trata basicamente disso: da odisséia tragicômica na qual que se transformará o desejo dessa menina de querer estudar.

A saga tragicômica que é oferecida ao espectador é resultado de uma elaboração muito acertada, na qual elementos formais e conceituais são articulados magistralmente, em um equivalente de uma sinfonia romântico-barroca. E essa articulação se faz acompanhar de uma narrativa de um ritmo lento e muitas vezes reiterativa – através de longos planos-sequência que absorvem o observador para dentro da cena – que não são cansativas porque, quando menos se espera, apresentam pequenas surpresas e conflitos.

Aliado a este conjunto de fatores, está a fotografia, elemento

basilar da construção fílmica dessa obra. Como já se disse antes, o filme é estruturado com base em grandes contrastes, e isso se aplica especialmente ao encaminhamento da fotografia. Já no início do filme, por exemplo, somos apresentados, através de planos gerais, ao espaço pedregoso, às condições existenciais rudimentares e a Bakhtai, vista de costas, com sua roupa em cores primárias intensas, buscando, no cenário estéril, a sua mãe. O deslocamento da menina colorida contrasta com o quase cinza das pedras, e já imprime a personalidade da pequena protagonista ao local: o lugar é árido, inóspito, mas ela transita por ele com desenvoltura, apesar de sua pouca idade. Provavelmente, muitos de nós teremos o instinto maternal e paternal despertados neste momento porque ela se move sobre e entre fendas enormes existentes nessa montanha de pedras, e ela é uma menina de estatura pequena, beirando os seis anos de idade. No âmbito de nossa cultura ocidental, isso não parece ser normal, adequado, ou até mesmo factível. Após essa introdução – que também nos oferece, de maneira sucinta e direta, informações sobre a forma de tratamento dos adultos com as crianças, teremos a oportunidade, de, num giro radical de enquadramento, ser enfrentados a Bakhtai, em um primeiríssimo plano, e justamente em um local simbólico da jornada que ela empreendera.

Neste momento, com este primeiro plano, somos atraídos a fazer um mergulho ao interior dessa personagem, por meio do contato com seus olhos expressivos, profundos, tristes, mas sonhadores. Somos inevitavelmente cooptados neste instante. Somos, de alguma maneira, indiretamente avisados, de que o caminho de nossa relação com ela é sem volta.

Em pouco tempo, todos e todas somos de alguma maneira a pequena e resistente Bakhtai.



Figura 2: Snapshot do filme. 11:07 m.

No decorrer da história, já não somos mais simples espectadores, mas cúmplices e torcedores da protagonista que tenazmente vai enfrentar grandes distâncias, inumeráveis obstáculos, e os incidentes inimagináveis. E a forma como a fotografia é conduzida, é de uma eficácia inquestionável. É através dela que vamos sendo levados a sentir o drama do qual trata a obra, especialmente no que se refere aos enquadramentos e aos planos sequência, porque eles foram planejados para, ora nos atrair, ora repelir. São eles que, nesse movimento de contração e expansão, transferem, para nós espectadores, os sentimentos próprios da pequena protagonista. São eles que nos atraem e repelem para que deixemos de ser simplesmente observadores. E é a fotografia que nos informa muito eficientemente sobre o imaginário dos pequenos moradores do Vale de Hazarajat, porque, ao invés da utilização da fotografia como recurso descritivo, ela é um guia. Com ela somos levados a penetrar nas cavernas nas quais habitam os personagens, graças aos movimentos de câmara que muitas vezes é arrastado pelo sol, dando-nos a verdadeira dimensão destes espaços.

É ainda através da angulação da câmara que seremos levados a percorrer as grandes extensões do espaço, ou a subir por desfiladeiros gigantescos.

A fotografia, nesta obra, transcende ao dispositivo narrativo e representativo ao assumir a função de aparelho protético sensitivo, vivencial e intelectual. Com ela, e a partir dela, submergimos na história, sem nos confundirmos com o personagem, mas envolvidos pela intimidade que seu uso ocasiona. E, a partir deste jogo, vivenciamos a alteridade: a relação de interação e dependência com o outro. E ainda, desenvolvemos a empatia (empatheia): a comunicação afetiva com outro, um dos fundamentos da identificação e compreensão psicológica entre indivíduos.

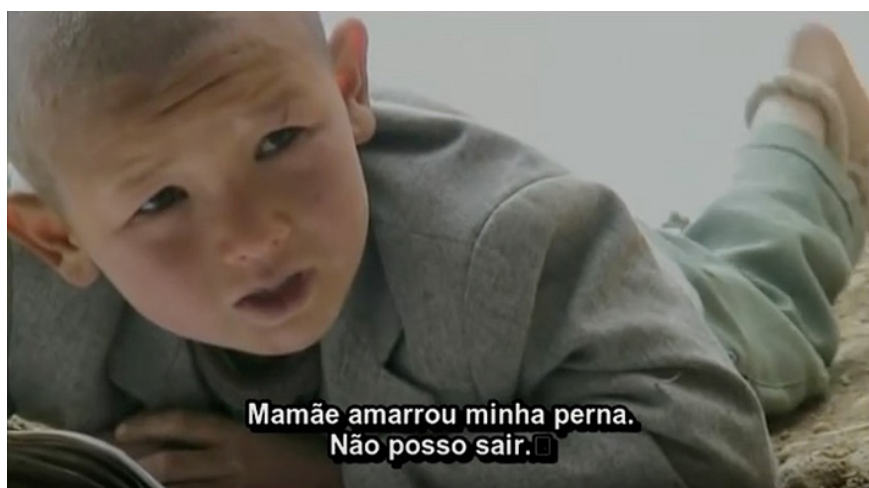


Figura 3: Snapshot do filme. 4:22 m.

O encaminhamento fotográfico no filme, marcado pela provocação ao espectador à aproximação e ao distanciamento – intercalados, mas reiterativo – aos personagens e seus dramas, remetem a uma reflexão de Byung-Chul Han, em *A agonia de Eros*, obra que enfoca o fracasso do amor na atualidade. Han, nessa ponderação, nos provoca a pensarmos sobre essa falha, sustentando sua tese na defesa de que isso assim ocorre porque já

não conseguimos desenvolver, por um lado, o devido distanciamento do Outro, e por outro, porque, segundo ele, estamos presos no amor exclusivo a nós mesmos. Para Han, o amor é uma experiência única que só pode ocorrer quando nos esvaziamos de nós mesmos, porque é o esvaziamento pessoal a única forma para o encontro com a alteridade. E, este Outro, não é apenas alguém diferente de nós, mas alguém que não diz respeito ao nosso eu, nem necessariamente ao nosso mundo e às nossas ideologias. O Outro é alguém que diz respeito apenas a ele mesmo, e para amar o outro, precisamos abrir mão de nosso próprios limites e desejos.

Hana Makhmalbaf, ao articular a fotografia da maneira como o fez, consegue exatamente isso: que durante a saga vivida por Bakhtai, seu vizinho Abbas, e as demais crianças que integram essa história, lentamente nos esvaziemos de nós mesmos e percebamos suas existências, seus sentimentos, seus dramas e suas circunstâncias.



Figura 4: Snapshot do filme. 1:13:49 m.



Figura 5: Snapshot do filme. 1:15:20 m.

É claro que a fotografia não é o único elemento responsável pelas emoções, impressões e entendimentos que são provocados no espectador, porque a cinematografia, em geral, se caracteriza pela congregação de muitos elementos: o roteiro, os atores e suas atuações, as locações, os figurinos, o som, a iluminação, a direção, a trilha sonora e etc. E no caso dessa obra, não é diferente. Mas vejamos o caso da música⁶ aqui. Ela tem presença apenas nos segundos iniciais do filme, quer dizer, na sua abertura, e depois nos segundos finais, no encerramento. Muito potente, muito bem utilizada, a música dá o tom à obra e se retira, retornando apenas para fechar o acontecimento. O filme investe contundentemente na atuação dos protagonistas, na paisagem natural e nas falas, estas sumárias, enfatizando e investindo assim, nos elementos visuais, que, não poderia ser de outra forma, são materializados pela fotografia. Então, não é um acidente, não é uma casualidade que um grande investimento tenha recaído sobre a cinematografia. E nisso reside a maestria da jovem diretora: o filme é basicamente imagético e essa qualidade é habilmente consolidada. A fotografia é, ao mesmo tempo, forma e conteúdo e, dessa maneira,

⁶ Persian Rhythm & Shams Tabrizi, deTolibkhon Shakhidi, Chamber Orchestra 'Harmonia Mundi'.

transcende ao objetivo de representação para conquistar o papel de dispositivo de presentificação: tornar presente.

E Buda desabou de vergonha presentifica na tela uma realidade – para muitos desconhecida, para outros ignorada – que quase pode ser tocada, da qual quase se pode sentir seus olores, tal é a engenhosidade fotográfica.

Através deste encaminhamento, vamos conhecendo Bakhtai, seus vizinhos, as crianças com as quais interage, e vamos sendo interiorizados às suas circunstâncias: a carência material, afetiva, o entorno residual dos confrontos político-militares e suas sequelas, especialmente a uma delas: o prejuízo causado por tudo isso no imaginário dessa população mirim.

A epígrafe com a qual iniciamos este texto, e que expressa a intenção da diretora Hana Makhmalbaf quanto a alguns dos propósitos que a levaram a conceber essa obra, é corroborada pelos delineamentos imagéticos conquistados. Se, a princípio, o drama central da história é o desejo de uma pequena menina de estudar, em um ambiente avesso a este desejo, no decorrer da trama, vamos ser levados a imergirmos em um drama muito maior: o da conformação do imaginário dos outros pequenos esquecidos do contexto que, deambuladores anônimos no vazio da paisagem, têm, como referência para suas brincadeiras, a violência da guerra e dos conflitos militares. Ali, no vácuo das montanhas, eles se articulam, enquanto um grupo de ataque armado com armas feitas de galhos de árvores, e utilizando-se de recursos de agressão como enterrar pessoas vivas, eles levam a sério a brincadeira. Bakhtai – que na história representa o universo feminino é duplamente vítima do contexto onde vive: por sua condição de ser uma menina que quer estudar em um ambiente predominantemente masculino, e pelo fato de, ao ser mulher, não integrar, no contexto das primitivas brincadeiras infantis

do local, a banda dos atacantes mirins masculinos. Entretanto, é somente quando chegamos ao final dessa viagem, que entendemos, por fim, que os personagens, de uma maneira ou de outra, todos são vítimas de um estado de coisas pelas quais não são responsáveis, e que são, ao mesmo tempo, sobreviventes e reféns dessa rudimentar circunstância. E vamos conseguir compreender que – especialmente graças à cinematografia que nos leva pelos olhos a percorrer desde os contextos gerais aos primeiríssimos planos – de fato, nós somos nós e nossas conjunturas, e que quando essas não nos são favoráveis e não são bem cuidadas, podem nos afetar de uma maneira que escape ao nosso controle e especialmente nos faça mal.

Hana tem razão: se convivemos constantemente com a violência – ou outros fatores nefastos – teremos a tendência a, como também explicou Roland Barthes em outros momentos, naturalizar os acontecimentos, e por consequência, considerá-los como normais e corretos.

E se o Buda desabou de vergonha não foi somente porque sofreu uma explosão física, mas porque o egoísmo, a irresponsabilidade, o fanatismo político e religioso e a ambição feriram o imaginário de uma população e de pelo menos uma geração infanto-juvenil, que teve seu imaginário contaminado pela barbárie.

Referências

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

E Buda Desabou de Vergonha (Buda as Sharm Foru Rikht (<http://www.imdb.com/title/tt1094627/>)). Irã, 2007. Direção: Hana Makhmalbaf. Elenco: Nikbakht Noruz (Bakhtai), Abbas Alijome (Abbas), Abdolali Hoseinali (Talib boy). Gênero: Drama, Guerra. Duração: 84 minutos.

HAN, Byung-Chul. **La agonia del Eros**. Barcelona: Herder Editorial, S. L., 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As Estruturas Elementares do Parentesco**.

Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

ORTEGA Y GASSET, J. **Meditações do Quixote**. São Paulo: Iberoamericana, 1967.

NASCIDOS EM BORDÉIS E EM OUTROS LUGARES: A FOTOGRAFIA EM PROJETOS SOCIAIS

Cláudio Tarouco de Azevedo¹

¹ Doutor em Educação Ambiental, professor Adjunto da Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Grupo de Pesquisa Arte, Ecologia e Saúde – GPAES/UFPel/CNPq. Email: claudiohifi@yahoo.com.br

Trabalho com fotografia, mas, sobretudo,
acredito em tal experiência como acontecimento
que pode inaugurar um saber etimologicamente
amalgamado nas sensações

o receber o convite para participar do projeto
-- Fotografia com pipoca"² realizado pela prof.^a Cláudia
Mariza Mattos Brandão³, logo pensei no filme *Nascidos em
bordéis*^{4 5} de Zana Briski e Ross Kauffman. Diversos artigos nacionais e
internacionais analisaram esta produção fílmica de diferentes prismas
e esse será um dos desafios deste ensaio, propor novas perspectivas
sobre o sempre atual documentário. O objetivo, portanto, será
discorrer sobre projetos sociais envolvendo Fotografia e a tomada
de consciência necessária ao exercício transformador da realidade.

Entrando na sala escura...

A narrativa cinematográfica instaura, inevitavelmente, um
olhar antropológico sobre a realidade. Funda uma perspectiva
originária da escolha de cada pessoa que participa dos processos
de pré-produção, produção e pós-produção da obra, mesmo que
diretores deem o veredito final. No caso aqui analisado, o gênero
documentário invoca um olhar sobre o recorte social de crianças do
Distrito da Luz Vermelha em Calcutá, na Índia. Bill Nichols afirma que
estes tipos de filmes:

2 O projeto prevê uma sessão de filme com posterior debate realizado por um mediador.

3 Professora adjunta da UFPel e líder do Grupo de Pesquisa Photographein.

4 *Nascidos em bordéis*. Direção: Ross Kauffman, Zana Briski. Production co: Ideas for Films, 2004. 85min. Título original: *Born Into Brothels: Calcutta's Red Light Kids*. Sessão realizada pelo Projeto Fotografia com Pipoca no dia 25/05/2018. Auditório da FaUrb, Benjamin Constant, 1359.

5 Vencedor do Oscar de melhor documentário em 2005.

tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos (2012, p. 26-7).

Assim, a experiência proporcionada pelo projeto “Fotografia com pipoca” nos permite colocar em suspenso o contexto do filme assistido e, com a participação do público presente, impulsionar múltiplas leituras possíveis para analisar interpretações, sensações e memórias ativadas na transversalização de nossos pontos de vista confrontados com os apresentados na película. Ao avaliarmos as reivindicações e afirmações efetuamos um debate crítico e sensível do que foi assistido por meio da nossa capacidade de afetação com as histórias narradas.

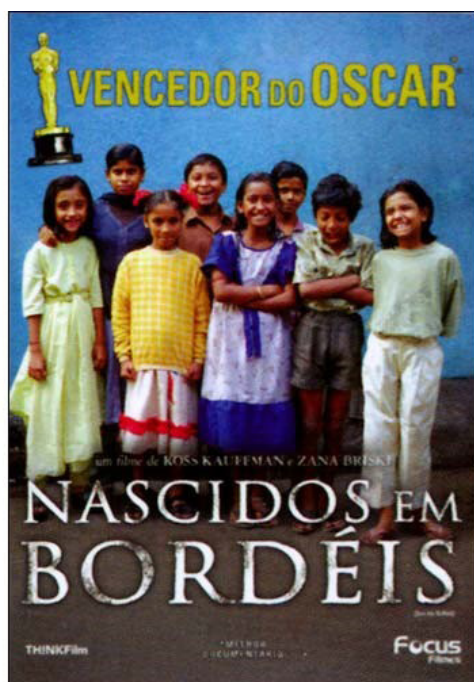


Figura 1: vencedor do Oscar 2005.

Fonte: <https://catracalivre.com.br/rede/profissao-fotografo/>⁶

⁶ Acesso em: 18 nov. 2018.

Na sequência de seu livro sobre documentário, Nichols complementa que “a interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores” (2012, p. 27). É nesse viés que tecemos o debate com o público presente no dia da sessão de Nascidos em bordéis. Quais valores nos chamam atenção? Que significado o documentário tem para nós (espectadores) e para as meninas e meninos de Calcutá? Na intenção de encontrar possíveis entendimentos, com a consciência de que nossa leitura é um pequeno recorte no espaço/tempo da sessão realizada com o grupo que se fez presente, seguem algumas reflexões.

Fotografia e projetos sociais

Importante relatar que as câmeras utilizadas no projeto com as oito crianças de Calcutá eram analógicas e compactas. Assim, em algumas cenas verificamos que, após as saídas de campo para fotografar, os filmes eram revelados e, quando transformados em copião⁷, possibilitavam a análise dos resultados entre o próprio grupo (Figura 2). As primeiras saídas de campo foram para fotografar o cotidiano no entrono do Distrito da Luz Vermelha. Aos poucos cada um apropriava-se do equipamento e experimentava olhar, enquadrar e clicar sob as orientações de Zana.

Tal experiência, pouco a pouco, proporcionou às crianças a apropriação tecnológica e conceitual com a fotografia. Isso possibilitou à Zana criar outras estratégias na tentativa de oportunizar novos caminhos para elas; novas alternativas na contraposição da drogadição e prostituição a que pareciam fadadas. Conseguiu matrículas escolares para alguns, motivou-os aos estudos e promoveu exposições com o resultado de suas fotografias.

⁷ O copião é obtido por meio da cópia contato do negativo com o papel fotográfico para que se possa observar o resultado positivado, em miniatura, das fotografias realizadas.



Figura 2: As crianças que participaram do projeto, da esquerda para a direita: Puja, Suchitra, Kochi, Avijit, Tapasi, Gour, Manik e Shanti. Foto: Zana Briski.

Fonte: <http://goo.gl/HeGzeJ>⁸

Elas expressaram, por meio de seus enquadramentos, o mundo indiano na perspectiva de suas infâncias vulneráveis, porém criativas. Este exercício perspectivista relativiza-se quando novos olhares são lançados sobre seu próprio contexto. Descortina-se uma tomada de consciência sobre si, sobre a capacidade inventiva e de reconstrução de sua trajetória no mundo. Com a experiência fotográfica mais histórias ocupam lugar na memória e configuram a ampliação do repertório narrativo.

No filme *Rashomon*, do cineasta japonês Akira Kurosawa, observamos um mesmo acontecimento criminoso narrado de distintos pontos de vista por aqueles que participaram e/ou presenciaram o fato. O filme avança entrelaçando essas perspectivas que alavancam múltiplas interpretações nos espectadores. Os conflitos gerados pelas narrativas divergentes estão em busca de uma verdade.

⁸ Acesso em: 03 dez. 2018.

Na tentativa de desvelar o que realmente ocorreu, até um médium é procurado para evocar o espírito do samurai falecido na situação. Cada um conta sua versão, desenvolve sua maneira de significar, cria e omite detalhes. O filme enuncia diversos devires e o mais importante é observar a construção narrativa de Kurosawa que nos faz pensar como são sutis as possibilidades de transfigurar uma cena de crime, um ato de coragem, um entendimento sobre um determinado assunto e/ou criaturas envolvidas, enfim, como construímos realidades e posturas frente à nossa existência (AZEVEDO, 2013, p. 65).



Figura 3: foto de Avijit Bucket.
Fonte: <http://goo.gl/v24qCp>⁹

Nessa direção Zana proporcionou que as próprias crianças construíssem seus discursos visuais e expressassem o modo como poderiam transmutar seus olhares sobre si mesmos. Essa dobra se manifesta em imagens como a de Avijit que, por meio do experimentalismo e da ludicidade, nos oferta olhares inusitados como a fotografia abaixo (Figura 3) em que percebemos a água derramada do balde, em primeiro plano, e diversas pessoas ao fundo. A experiência lúdica com a câmera fotográfica faz pensar em seu
9 Acesso em: 03 dez. 2018.

uso como uma espécie de objeto relacional¹⁰ mediando o corpo do fotógrafo com o mundo, demais objetos, pessoas e o ambiente. A fotografia é inusitada, experimental e enuncia muito mais que a imagem, uma experiência de quem a produziu.

As narrativas de si enunciadas por Marie-Christine Josso (2004) apontam para a possibilidade das *histórias de vida* funcionarem como projetos de conhecimento e formação. Mas também ser utilizado como metodologia na pesquisa, em atividades extensivas e de ensino. Com relação a este último, o filme *Escritores da liberdade* apresenta a história de uma jovem professora que, frente aos desafios de uma turma “problema”, utiliza diários como metodologia de ensino para que seus estudantes possam narrar suas histórias de vida. O êxito da proposta é verificado no filme inspirado em fatos reais. De um modo visual, Zana ofertou, às oito crianças de seu projeto, a mesma possibilidade de narrativas de si através da fotografia.

Outros filmes sobre projetos sociais abrangendo a fotografia também se mostram transformadores como é o caso do *Lixo extraordinário*, em que o artista Vik Muniz desenvolve em parceria com a comunidade que trabalha no Jardim Gramacho, um aterro sanitário localizado no município de Duque de Caxias, Rio de Janeiro, um criativo exercício fotográfico envolvendo o lixo. É possível encontrar, no site da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo¹¹ uma proposta pedagógica a partir do documentário.

Tanto no projeto *Lixo extraordinário* como no documentário *Nascidos em Bordéis*, a materialidade do fenômeno artístico fotográfico envolvendo as comunidades e seus contextos sociais (aterro sanitário e os bordéis) promove o conhecimento sobre si, o processo de criação e a consciência de que somos capazes de inventar novos lugares e olhares sobre as paisagens cotidianas.

10 Proposta de trabalho criado na década de 1970 pela artista Lygia Clark.

11 Disponível em: <http://goo.gl/yHbqBz> Acesso em: 08 dez. 2018.

Assim como na Índia, no Brasil também vivemos situações parecidas com as realidades retratadas no documentário. Assim, a emoção que muitos dos participantes da sessão do projeto “Fotografia com pipoca” sentiram, foram motivo do debate sobre: como, ao olhar o problema dos outros, podemos ser tocados a perceber que coisas similares acontecem à nossa volta. Olhar pela perspectiva do outro eventualmente nos ajudará a verificar o que fazer para melhorar a nossa, nossos contextos e a situação social. Afinal, no Brasil também é possível verificar a condição de vulnerabilidade das infâncias e a violência a que estão expostas diariamente. Essa circunstância requer cuidados, ludicidade, limites e a promoção de valores éticos como a solidariedade em nosso próprio país.

Essa percepção pode motivar arte/educadoras(es) na construção de propostas que agenciem a criação artística e as narrativas de si por meio de diferentes suportes como portfólios, diários, livros de artistas etc. A fotografia se apresenta como caminho poético, crítico e ressignificador de olhares. As experiências não garantem a alteração, mas é sempre por elas que nossa vida acontece e, com isso, a possibilidade de escolher e produzir novos caminhos é algo concreto. A arte/educação e os artistas têm um compromisso com o devir, a possibilidade do vir a ser da criação e da mudança na/da vida.

O projeto *Fotografia com pipoca* configura uma dessas intervenções educacionais que desejamos. A sessão e debate proporcionam uma dobra sobre nós mesmos e as imagens que criamos no contato com o universo fotográfico e o cinema. O debate possibilita o aprofundamento e alargamento das leituras e do modo com que nos colocamos no mundo, desde nossos discursos até nossas práticas.

O projeto proporciona esse exercício necessário e salutar sob

o prisma de colocar em xeque as verdades absolutas sem se fazer dogmático. Em época de *fake news* é fundamental o exercício crítico e sensível sobre a informação. Para isso, só o constante ato de decifrar o mundo e a humanidade, poderá nos trazer a luz da consciência indispensável à modificação do mundo pelo viés do amor e da arte; sem nenhum tipo de repressão, censura e/ou violência.

Não se trata de cambiar a realidade para o futuro, ainda que isto pese como fator premonitório do desejo de ações educativas comprometidas com a melhoria da qualidade de vida. A própria transformação da realidade no presente, proporcionou às crianças indianas uma experiência do vir a ser. Um *devir-fotógrafo* que se enuncia com a tomada de consciência necessária à modificação social de que nos fala Paulo Freire quando propõe o entendimento da educação como “[...] um ato de intervenção no mundo” (1996, p. 109). Sendo que, como ele mesmo afirma, *a educação é política e é impossível a neutralidade da mesma*. Assim, exercemos um tipo de intervenção ético-estética em busca de valores solidários; um tipo de educação transformadora, que respeite as diferenças e promova tais valores no escopo de filmes como o *Nascidos em bordéis*.

Você que trabalha com educação e estuda fotografia, se pergunte: como eu posso planejar e executar um projeto como o de Zana Briski? A seguir, coloque seus planos no papel. Esta é uma maneira de dar concretude às ideias. O próximo passo é a negociação com o grupo de pessoas que possa acolher sua proposta e construir um cronograma conjunto das ações. Durante a execução esteja acompanhado de diário de bordo. A pedagogia da autonomia é um fio condutor para aproximar a prática artístico/pedagógica de valores ético-estéticos. A análise constante com o grupo sobre o que ele realiza ajudará na autonomia crítica capaz de mudar a própria existência.

Ao finalizar um projeto não se esqueça da restituição dos dados produzidos, como é possível verificar no projeto de Zana com as exposições e constantes análises de imagens. Estes são momentos de partilha dos múltiplos olhares que a fotografia pode despertar. Ecos transformadores podem surgir. Seja em quem participou de uma experiência como o Nascidos em Bordéis, seja em quem assistiu o documentário. Importante será sempre deixar espaço para novos olhares e ações para um devir-fotógrafo.

Final da sessão...

Por meio de intervenções como a sessão e o debate criado junto ao projeto “Fotografia com pipoca”, é possível proporcionar a experiência estética do olhar por meio da fotografia e do cinema. Ao professor é necessário acreditar na mudança e fazer de sua prática um caminho para recriar a realidade em direção a transformação no/do mundo. As crianças do Distrito da Luz vermelha criaram suas próprias imagens e, com isto, narraram suas múltiplas paisagens cotidianas. Nas contradições entre a ludicidade da infância e a violência sofrida, os autóctones inauguraram narrativas visuais sobre o bairro pobre, mas que, nem por isto, os impediu de conceberem poesias visuais nascidas do fluxo entre suas tristezas e esperanças.

Se não nos sensibilizamos com as infâncias de Calcutá, como nos sensibilizarmos com as do nosso bairro, da nossa casa, da nossa cidade e assim por diante? A estratégia de Zana com o projeto fotográfico apresentado no documentário coloca em evidência o desejo de despertar o olhar para a capacidade criativa de inventar o mundo; de estimular esse entendimento de que a experiência fotográfica seja fomentadora de conhecimento crítico e sensível.

Crítico porque fotografar é realizar um recorte de mundo sob a escolha de quem fotografa; sensível porque um clique por meio de

uma afetação entre o olhar e a realidade, mediada pela câmera, é algo eminente. Além disso, pelo fato de que ao olhar o que foi produzido é possível pôr em movimento nossa compreensão sobre a vida. O recorte fotográfico tem a potência de colocar em evidência uma fatia cotidiana sobre o que está em nós e ao nosso redor, e que cotidianamente não percebemos. Porém, para isto precisamos estar dispostos a engendrar novos conhecimentos, olhares e saberes.

Fotografia com pipoca nos faz lembrar que antes de obter a pipoca temos duros grãos de milho sem sabor. Essa tomada de consciência pode nos levar a valorização da experiência que o paladar nos reserva. Tudo é construído e, como tal, temos alguma chance de reconstruir por nós mesmos o exercício autônomo de pensar, pesquisar e inventar novos lugares possíveis. O recorte fotográfico é sempre uma escolha que descortina uma nova janela para o mundo e, com ela, quiçá, um novo traçado, uma nova escolha, uma nova vida.

Em *A invenção do cotidiano* Michel de Certeau afirma que

o espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas (2012, p. 184).

Portanto, assim como a palavra quando falada, o espaço configura-se em *um lugar praticado*. Essa palavra falada instaura o ato de um presente, uma atualização de um bloco de memórias e afetações, o instante vivido. Assim, a experiência junto ao projeto de Zana pode colocar à deriva um vir a ser que transfigure novos lugares a serem acionados, conjugados, no fluxo do tempo de cada um de seus participantes.

O nascimento, por si só, já nos insere em um recorte histórico e

contextualizado, uma fatia genealogicamente fundada no corte de nossa chegada em determinado espaço/tempo. Mesmo antes de romper a placenta já temos nosso lugar no mundo, mas, nem por isso, deixaremos de inventar nosso cotidiano com os lugares próprios de nossa subjetividade, dos nossos sonhos e ancestralidade.

Respondendo às questões iniciais, o valor ético da solidariedade foi um dos pontos debatidos após a sessão e que impulsionou o debate sobre a necessidade de nos solidarizarmos com grupos em situação de vulnerabilidade. O significado do documentário para muitos de nós, espectadores, foi de comoção e tomada de consciência sobre a importância da fotografia na arte/educação e em projetos e ações extensivas capazes de promover o desenvolvimento social.

Para as crianças indianas a experiência proporcionou novas descobertas e a capacidade de serem criadoras do próprio conhecimento. Das imagens ficam as memórias e o fluxo intermitente de um devir-fotógrafo, de descobertas saboreadas através dos cliques e do repertório perceptivo e afetivo construído no projeto que proporcionou novos saberes.

O título deste ensaio começa por Nascidos em bordéis e em outros lugares. Em outros lugares? Sim, em lugares imaginários, lugares das experiências fotográficas da infância no projeto. Lugares inventados para criarem estratégias de sobrevivência e de transformação das condições adversas em oportunidades de resignificação da realidade vivida.

Referências

AZEVEDO, Cláudio Tarouco de. **Por uma Educação Ambiental Biorrizomática: cartografando devires e clinamens através de processos de criação e poéticas audiovisuais**. Tese de doutorado em Educação Ambiental. Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental (PPGEA-FURG). Área de concentração: Educação. Rio

Grande, RS: FURG/PPGEA, 2013. 350 p.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

Escritores da Liberdade. EUA, 2007. Direção: Richard LaGravenese. Gênero: drama. 1 DVD/NTSC, color. (124 mim.).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cprtez, 2004.

Lixo Extraordinário. Brasil, Inglaterra, 2011. Direção: Lucy Walker. Nascidos em Bordéis. EUA, 2004. Direção: Zana Briski e Ross Kauffman. Gênero: documentário. 1 DVD/NTSC, color. (86 min.).

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

RASHOMON. Japão, 1950. Direção: Akira Kurosawa. Gênero: suspense. 1 DVD/NTSC, p&b. (88 min).

TEIXEIRA, Irenides. Nascidos em Bordéis: a fotografia como um antídoto à invisibilidade social. In: revista **(En)Cena: a saúde mental em movimento / Seção em Cartaz**. Disponível em: <http://ulbra-to.br/encena> Publicado em: 17 ago. 2012. Acesso em: 03 dez. 2018.

CINEMA, CINEMATÓGRAFO, FANTASMAGORIAS E UM TREM DE SOMBRAS

Jesús Pérez García¹

¹ Mestre em Dirección y Gestión de Recursos Histórico-culturales (Universidad de Murcia / Espanha, 2016), doutorando em História da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), bolsista CAPES. Email: jpeg.jesus@gmail.com

O Cinema é uma Questão de Movimento.

 Os trabalhos de Thomas Edison, os Irmãos Skladanowsky e os Irmãos Lumière estão focados em um objetivo concreto: a recomposição técnica do movimento que já havia sido descomposto graças às experiências de Eadweard Muybridge e Étienne Jules Marey, daí os nomes *kinetoscópio* e *cinematógrafo* usados por Edison e Lumière. Deles, parece que o mais apropriado seria aquele que ficou como oficial: *cinematógrafo* – registro do movimento. Uma vez realizada esta recomposição do movimento, se fez necessária uma nova recomposição, a da emoção que movimenta o registro mecânico, a da relação entre o registro e quem registra, entre o registro e o registrado.

Tren de sombras²,

Filme de José Luis Guerín, propõe uma viagem dessa composição do movimento até a decomposição da ficção e a aparição, entre fotograma e fotograma, do que o cinema esconde. Não só é um registro técnico, mas um registro histórico e desiderativo.

² Trem de Sombras. Direção: José Luis Guerín. Production Co: Films 59, Grupo Cine Arte, Institut del Cinema Català (ICC), 1997. 88min. Black and White. Título original: Tren de sombras. Sessão realizada pelo Projeto Fotografia com Pipoca no dia 17/07/2018. Auditório da FaUrb, Benjamin Constant, 1359.

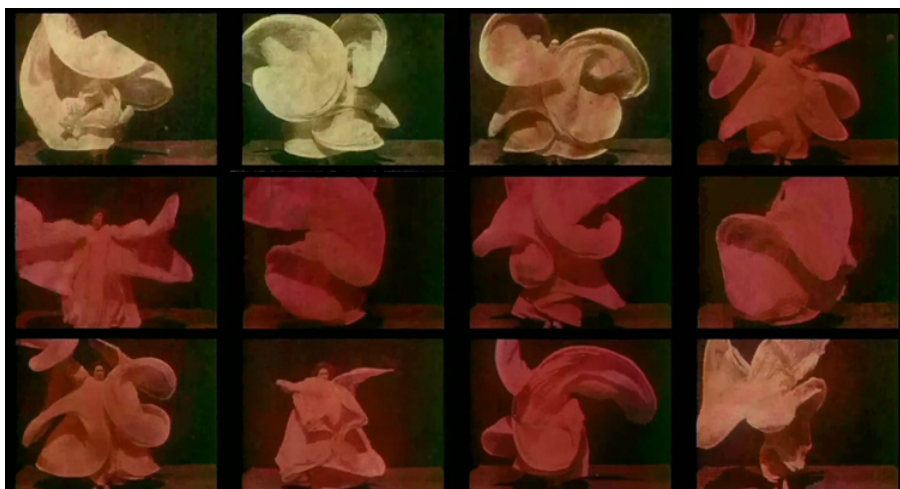


Figura 1: Fotogramas do filme de Thomas Edison, Annabelle Serpentine Dance (1895)

O mais simples que se pode dizer sobre o cinema é que é uma projeção de movimentos.

Temos um acontecimento material, físico, que é a invenção do cinematógrafo por Edison, Lumière ou Skladanowsky. Mas temos o fato histórico e natural, temos o mito de Platão, o das sombras projetadas, do teatro de sombras, das fantasmagorias, da chuva golpeando os cristais em uma noite de tormenta, dos galhos de uma árvore projetando-se sobre a parede... E temos também o sonho humano, o sonho de uma coisa que representa outra, o sonho de ser heróis, de mudar o mundo, de ter a coragem necessária, de conquistar a compreensão e praticar de justiça, o sonho do amor e a lúbia... e os pesadelos e o sonho de vencer à morte.

A invenção do cinematógrafo,

tal como é apresentado no filme *No te mueras sin decirme a dónde vas* (1995), de Eliseo Subiela, o cinematógrafo consiste na criação de uma máquina para registrar os sonhos, e não para registrar os fenômenos físicos que acontecem no mundo. Podemos ver isso

também em *L'uomo delle stelle* (1995), de Giuseppe Tornatore, filme em que as pessoas comuns aceitam fazer castings para um caçatalentos ambulante dos estúdios de Cinecittá, em Roma. O casting consistia em mostrar o perfil esquerdo e direito do rosto e falar algo, qualquer coisa. Então, as pessoas aproveitam para mostrar aquilo que sonham ser no presente ou no futuro, ou aquilo que temem. Vinte anos depois da sua filmagem, *L'uomo delle stelle* parece um dos vários prelúdios das redes sociais e seu carácter de espelho mágico que nos diz que não há ninguém mais belo, inteligente, sábio, coerente e cheio de justificativas do que nós mesmos.

Edison pensou sua máquina como um aparelho para vencer à morte, para que nos tempos futuros pudessem ser vistas as marcas da nossa existência em movimento. Se olharmos, por exemplo, qualquer um dos grandes filmes que Charles Chaplin fez para a Mutual, podemos ter certeza de que todas as pessoas que aparecem registradas nele estão hoje mortas. Mas ficou esse registro planejado do qual foram cortados o 'antes' e o 'depois' – a vida mesma. As dezenas de tomadas cortadas, ou os restos de alguma tomada sobrevivente, não montada, nos remetem à realidade da existência da pessoa: Charles Spencer Chaplin, caracterizado em seu simpático Carlitos, em plena efervescência criativa, trabalhando, preocupado e às vezes perdendo os nervos – nada a ver com o papel que representaria só alguns minutos ou umas horas depois frente à câmara, em um tempo já longe que nunca mais vai voltar. Era o grande aviso de que ali havia uma pessoa viva. Mas o que estava se criando era uma emoção, não um registro.

Onde tem movimento tem tempo:

dois eventos (E1 e E2) acontecem consecutivamente em dois

tempos diferentes (t_1 e t_2) ou, se acontecem simultaneamente, é impossível que um observador pontual assista a ambos ao mesmo tempo. O efeito do movimento é do tempo.

Os gregos distinguiam três tipos de tempo diferentes. Vamos usá-los pensando no cinema. São estes: *aión* (é o tempo na sua totalidade, sem começo nem final. Dizia Andrei Tarkovski que o cinema é a arte de “esculpir no tempo”, isto é: tomar a filmagem de um acontecimento e eliminar aquilo que não nos interessa dele. A arte do manejo do movimento manifesta-se nesse esculpir no tempo, na queda no sonho, na hipnose do filme.

Cronos é o tempo linear. É a duração contada desse fragmento de tempo extraído do *aión* e do qual extraímos o que é supérfluo. O tempo cronológico é originariamente uma medida do movimento dos astros.

Kairós é o tempo interno, o tempo da duração das emoções. Um filme pode durar noventa minutos e ser insuportavelmente longo, ou pode durar três horas e resultar curto.

Platão descreveu o cinema,

não pela similitude com as salas ou com a forma de projeção, coisas pelo demais acessórias no que nos compete. O que interessa aqui é o movimento. Não é relevante a forma em que é mostrado esse movimento, mas o fato de que aconteça. Não é necessária uma projeção; o mesmo aparelho de Edison não tinha nada a ver com o cinematógrafo dos Lumière, e os dispositivos atuais também não. É o movimento, não de uma coisa, mas o movimento sem a coisa, o que nos interessa. O movimento sem a coisa é o cinema, e o movimento sem a coisa é a fantasmagoria.

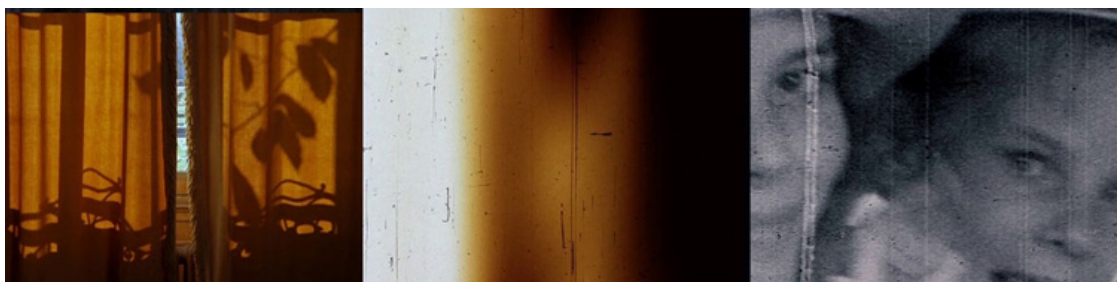


Figura 2: Fotogramas de *Tren de Sombras*

O fantasma de Le Thuit

é o subtítulo de *Tren de Sombras*. O termo 'fantasma' nos dá a pauta da consideração do cinema como fantasmagoria, neste caso levado ao limite, já que temos umas filmagens domésticas aparentemente sem história. O triângulo amoroso sugerido no filme não tem especial relevância: é o *MacGuffin* hitchcockiano. Poderia ter sido a descoberta do planejamento de um roubo ou de um fraude eleitoral; porém, resulta de grande importância para delimitar aquilo que é autenticamente relevante: a fantasmagoria em movimento.

A Coluna de Trajano não é um antecedente do cinema.

Nada a ver essencialmente, salvo pelo fato circunstancial de que há uma narração mediante imagens, mas essa não é a essência do cinema. O cinema pode prescindir da narração, mas não do movimento, a não ser como experimento, à maneira de John Cage em relação ao som como essência da música. Ao ser a música essencialmente o trabalho com o som, o silêncio torna-se elemento musical, o que convida a explorar seus limites, mas sempre em relação ao som. Da mesma forma, o movimento do cinema traz a colação a ausência do movimento como elemento cinematográfico, que pode ser explorado: tal como faz Chris Marker em *La Jetée* (1962) ou em *Junkopia* (1981) – um filme intenso de movimento mínimo – ou

Andy Warhol em Empire (1964).

Os trabalhos de Chris Marker não são equivalentes aos de John Cage. O que interessa aqui é que Chris Marker trabalha no limite do movimento, nas lindes do movimento e o não movimento, tão perceptivelmente como se movimenta nos limites da vida e da morte, na fantasmagoria que projetam os objetos, os restos de um naufrágio que foi parar no fundo do oceano da eternidade. La Jetée é anunciada em seus créditos como “um photo-roman”.

“Na madrugada do 8 de Novembro de 1930”,

o advogado parisiense Gérard Fleury desapareceu em estranhas circunstâncias quando dirigia-se ao lago de Le Thuit para filmar algumas imagens paisagísticas. A precisão objetiva sobre os dados e a cotidianidade – falta de intencionalidade – nas supostas imagens do advogado Fleury nos oferecem uma ficção: a de que as imagens que vemos são imagens domésticas tomadas em 1930. Para não esquecer: nunca devemos confiar nas imagens!

Uma restauração física, e um intento de restauração histórica e memorística.

Tren de sombras é um trabalho sobre a recuperação e restauração das fantasmagorias. Guerín pretende aprofundar no mistério das imagens, do instante em que foram capturadas. Na contraposição de imagens presentes e passadas manifesta-se a fantasmagoria do cine, em um filme que futuramente – já começou seu processo desde o instante da sua filmagem e projeção – também o será.

A elipse,

essa marca do trabalho de extração de aquilo que não nos interessa, registra-se geralmente de formas diferentes em função do

planejamento. Seguindo um princípio reducionista frequentemente transgredido, encontraremos que em um filme de ficção é frequente que a elipse dirija-se ao início de uma nova situação, que recebemos com tudo preparado, enquanto no documentário iniciaremos a cena já começada e procuraremos uma saída. Em uma filmagem doméstica não é frequente ter início nem fim, pois não há objetivos além do instante capturado: tão só partes de situações cujo início, se não houve sorte, não veremos, e um fim que acabará com a anedota ou com o registro completado. Pode não acontecer nada mais do que um registro. Para fingir uma filmagem caseira, além de um plano irregular ou uma fotografia precária, aproveitam-se as elipses sem entrada nem saída.

A sequência das gravatas voadoras tem um fora de campo imprevisto, que só descobrimos porque algo entrou inesperadamente no quadro: um reflexo, uma sombra na parede. Uma visão sob a mesma lógica, sem saída nem entrada em campo.

O mistério

que toma forma no filme tem várias direções. Uma delas vem do nosso sentido comum: quem foram estas pessoas e o que elas faziam – o que é que se mostra? Outra é tecnológica: a recuperação física da imagem. Uma terceira é de caráter filosófico: Por que é mostrado isso? A última direção é de caráter desiderativo e onírico: O que é que não foi filmado? O que foi ocultado? Aqui temos um poço sem fundo para o qual Guerín procura um ponto concreto para poder exemplificar, e que nos ajuda a fixar a importância das imagens abstratas, que são a maior do filme: “o sonho de uma coisa”.



Figura 3: O único momento da filmagem familiar em que se tem uma entrada planejada em campo é aquela que apresenta o tio Étienne, o “prestidigitador”. As veladuras cinematográficas são também veladuras temporais, da descrição dos acontecimentos, e do que estava se vivendo no conjunto da situação e não se pretendia filmar. Orson Welles já assinalou este carácter do cinema em *F for Fake*: “Ante seus olhos, converti uma chave em uma moeda”.

No interstício do documento e a ficção

é onde Guerín joga a partida. Há um processo técnico que não funciona sem o motor imaginativo de dar espírito às sombras da noite. Não se trata de um documentário, mas de um trabalho a partir do encontro de umas velhas filmagens domésticas. O único momento em que temos uma entrada na cena é quando somos apresentados ao prestidigitador. Sobre o resto, para dar a sensação de registro espontâneo, carece de elipse direcionada.

O cinema realmente nasceu em uma noite de tormenta,

ou em um dia de chuva, ou em uma roda entorno ao fogo, vendo se movimentar o que não estava aí, não sendo só um ato físico nem um fenómeno provocado por espíritos. O cinema como fantasmagoria é uma arte; o cinema como realidade é religião.

Dizia Andrei Tarkovski que a pretensão do cinema ocidental era criar a realidade,

que a realização total do cinema ocidental ocorreria quando fosse capaz de produzir imagens exatamente iguais à realidade. Temos fé em que as imagens apresentadas como reais são reais.

Por que que as imagens cinematográficas funcionam como "reais" sem ser?

Porque o fotografado inevitavelmente estava aí? Sim. E porque sonhamos. Em *Tren de sombras*, também pela sua realização: a pátina do tempo, excelentemente construída, e uma *mise-en-scène* com todos os elementos e a descontração do cotidiano. Também por uma simples questão de elipse. Há algo que caracteriza um filme doméstico: as elipses não têm rumo nem direção. Repetindo o princípio geral transgredido: no cinema dramático, a elipse se produz para o início – a cena começa e é cortada em um ponto ou chega ao final para iniciar outra cena longe no espaço ou no tempo. No documentário, procuramos um final de cena que nos leve para outra cena já começada. No cinema dramático há uma entrada dos personagens na cena, enquanto que em um filme mais documental ou que quer ter um carácter de documentário, a câmara vai atrás dos personagens. A câmara é surpreendida pela ação: por isso filma ela desde um ponto intermédio, já começado. Este princípio básico funciona: os cineastas dos novos cinemas dos anos sessenta sabiam disso, e os neorrealistas italianos também. Em uma filmagem doméstica, os dinamarqueses de Dogma '95 sabiam disso, a elipse vai pro meio da cena seguinte e sai dela sem ela ter acabado. Na filmagem doméstica impera o anedótico e carece de planejamento o suficiente como para deixar entrar muitos elementos presentes que não querem ser mostrados. Por isso *Festen* (1998), de Thomas Vinterberg se adapta tão bem aos preceitos do movimento Dogma.

A montagem entusiasmou aos soviéticos Kuleshov, Eisenstein, Vertov, Pudovkin...

Eles acreditavam na ideia de que na união de dois planos, em sua consecução ou justaposição, encontrava-se essa essência, nesse *aquilo* que não se vê – porque imediatamente depois de inventar-se o aparelho com o qual se vê, chegou o sonho de alcançar o que não se vê.



Figura 4: Montagem similar ao experimentado por Lev Kuleshov: da união de um plano A e um plano B, extraímos conclusões sobre o plano C. Não há fantasmagoria sem nossa imaginação.

Estamos ávidos de alma. Mas essa alma não chega necessariamente se deixamos a realidade em pequenos fragmentos. Chaplin não o fazia, porque era consciente de que ele era um corpo completo que atuava: ele partia da tradição da pantomima, que também é movimento – do corpo –, para alcançar sem as palavras as emoções mais profundas. Sem o plano de conjunto, sem seu corpo inteiro, Carlitos teria desaparecido, e ele sabia bem disso: tão bem que decidiu em que momento acabar com sua personagem – o momento em que a sombra do totalitarismo caia sobre o mundo. Roberto Benigni não chegou a entender isso completamente quando filmou *La vita è bella* (1997): por isso sua personagem brilha em *La voce della luna* (1989), de Federico Fellini, y se desvanece com frequência em *La vita è bella*. Ao não dar continuidade ao seu corpo, às vezes rompe a personagem e sua capacidade emotiva, enquanto consegue grandes resultados em outras, como quando traduz as instruções do campo de concentração. No barracão dos

prisioneiros, tem dois pontos de câmara contrapostos: um com ele junto ao oficial alemão que diz as instruções, e outro, o do filho, que escuta atentamente como se fosse verdade o que todos sabemos que é mentira. Porém, tem várias cenas em que adota a planificação própria do cinema clássico, com três pontos de câmara: um geral e dois contrapostos. Chaplin, consciente do valor do seu corpo, partia de um frontal e variava o mínimo a posição da câmara.

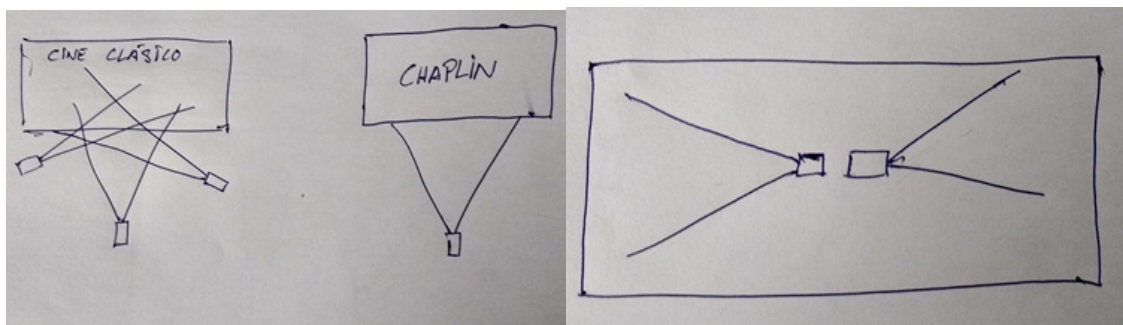


Figura 5: Planta de posições de câmara usada habitualmente em qualquer cena do cinema clássico e por Roberto Benigni em *La vita è Bella*. Uma posição central para o plano geral e duas posições para planos médios em plano/contraplano. Chaplin compunha partindo de uma posição frontal em plano geral. O movimento vinha do seu corpo e das articulações de imagem necessárias, mas sempre sem romper a dinâmica do seu corpo. A cena do barracão de prisioneiros de *La vita è bella* funciona perfeitamente porque utiliza essa mesma lógica e permite que Benigni desenvolva todas as suas capacidades corporais como ator.

O corpo do espectador

joga um papel importantíssimo no cinema por sua omissão e sua pretensão de liberdade. A visão do cinema amplifica a atividade visual, mas reprime a do resto do corpo. A ação corporal sem objeto de essa ação (ajudar, correr, fugir...) é uma ação frustrada. Por isso estimula a intensidade da imagem e seu impacto.

A cada segundo, vinte e quatro fotografias circulam como os objetos platônicos da Caverna. Entre fotograma e fotograma existe um instante de 'silêncio' que 'obviamos', como obviamos tantos conteúdos de cada imagem. Seleccionamos a informação da imagem, consciente ou inconscientemente. Esta descontinuidade é utilizada

por José Luis Guerín de uma forma física: esse trem do rolo de película que passa pela fonte de luz e projeta as imagens que vemos de forma contínua graças à lei da persistência retiniana. Mas não é só essa descontinuidade aquilo que Guerín nos oferece: ele também leva essa questão para a descontinuidade do que acontece dentro da tela, do que filmamos e entra de forma imperceptível, ou das miradas que saem fora do quadro nos remetendo ao não filmado. A ação dentro do plano remete a algo externo, e nós, como espectadores, culturalmente e/ou na procura de nossos sonhos, também achamos estar assistindo a esse fluxo contínuo.



Figura 6: Fotogramas de Tren de sombras

Faz-se necessário estabelecer uma distinção entre cinema e cinematografia

para sustentar o que se está falando. O cinema seria o que acontece no mundo como um fenômeno observável e observado. *Grafia* seria o registro do fenômeno, o aparelho de Edison e Lumiere. O cinema como fenômeno começa a ser uma arte enquanto que há uma manipulação consciente por parte do ser humano. Que

interesse pode ter isso? Incidir em que os recursos do cinematógrafo são muito poucos, que quase não existem variações mais além do cinematógrafo. E isso para que? Simplesmente para lembrar o evidente – tão evidente que é constantemente esquecido: que não tem imagem criada sem manipulação, e que olhar uma imagem é olhar o conjunto das manipulações com que foi feita e os fora de campo que ela evidencia. No caso das filmagens caseiras o registro manipulado é particularmente rico na falta de controle do som, dos fora de campo e dos recursos usados. Cada vez mais, a manipulação consciente escapa mais à consciência do manipulador e o registro-manipulado é menos manipulado pelo manipulador e mais pela ferramenta para registrar.

O movimento é o que confere a pauta de seguimento do cinema e da cinematografia.

Se não há movimento, o olhar muda e as procuras começam a ser outras. A temática de *Tren de Sombras* foi já anteriormente introduzida por Guerín em *Innishfree* (1990). Nesse filme, o cineasta catalão viaja aos ambientes e paisagens em que trinta e cinco anos antes, John Ford filmou *The Quiet Man* (1952). Uma das primeiras coisas que aparecem no filme de Guerín são os cenários utilizados na filmagem de Ford, tal como eles eram na atualidade de Innisfree, em 1990, acompanhados das vozes dos personagens de *The Quiet Man*. Depois vemos aqueles que trabalharam ou conviveram com a filmagem de Ford. Um deles repassa o cartaz do filme: “*Dead, dead, dead... All dead*”. Há uma constante superposição entre o presente e o passado, misturando os momentos da filmagem de Ford com os atuais e com outros de um passado anterior à chegada da equipe de Ford a *Innisfree*. Mas há também uma terceira superposição, imprevisível, com o futuro, que começa a ser construída desde o

instante em que se produz o registro. O *Innisfree* de Guerin tem, no 'hoje' deste texto, vinte e oito anos. Um dia serão trinta e oito, tal como a distância cronológica desse filme com *The Quiet Man*, e outro dia serão cinquenta e seis, setenta e dois, cento e quarenta e quatro,... "Dead, dead, dead,... All dead". Que filme poderá ser feito sobre o filme que viajou para recriar os cenários daquele outro filme? O que será achado nas imagens de Guerin, resgatadas do tempo, trazidas ao presente, vindas de um mar de tempo. O que aconteceu no passado cronológico é passado quantificável. No tempo *kairológico*, o que aconteceu pode continuar latente na pessoa, sendo vivido uma e outra vez. O que aconteceu ontem pode ser esquecido, e o que aconteceu vinte anos atrás pode ter uma nitidez do momento, e até voltar a nós, ao nosso presente, como uma onda, por causa de uma associação, de um cheiro ou de um lugar que sempre estará repetindo para nós uma vivência determinada – às vezes até dá para "enxergar" os espíritos atuando nesse lugar cada vez que passamos por ele, tal como acontece em *Innisfree* ou no *Le Thuit de Tren de sombras*.

Os acontecimentos

de Tren de Sombras ocorrem no 8 de Novembro de 1930. Não esqueçamos disso. É um dado muito importante, não pela data, que – salvo que remeta a algum outro sucesso pontual acontecido nesse dia, poderia ser qualquer outra – mas pelo fato de marcar um contraste entre a temporalidade cronológica – isso aconteceu – mas as referências das imagens "modernas" – na verdade, tão atuais quanto as "antigas" – nos remetem a uma temporalidade "oceânica", que vai, vem, e traz lembranças de outras praias naquela mistura de diferentes correntes-tempos.

O cinema é "um mosaico feito com tempo" dizia Tarkovski.

É a arte da fixação do tempo. Tomando um fragmento de tempo filmado, o artista descarta ou mantém elementos do filme, o que faz variar o resultado de um autor para outro.

“Nesse bosque as histórias se repetem”,

diz alguém em *Innisfree*. Na parte “moderna” de *Tren de Sombras*, há uma presença das sombras na vitrine de um bar, e nas pessoas que caminham de um lado a outro. Os lugares de Le Thuit são também os lugares por onde passaram o advogado Fleury e sua família. Os trilhos do trem, semitapados pela grama – do tempo – ainda estão presentes. A própria natureza, as árvores, a luz, a água, produzem o fenômeno físico do cinema, e também o imaginativo: “as lembranças vêm, como se fossem um filme”.

O interior da casa conserva-se tal qual. Os mesmos móveis, relógios, animais dissecados e o tempo rodando por aquele espaço parado. Porém, o vento movimenta as cortinas, e o sol e a lua, medidas primeiras do tempo, projetam sua luz desde o exterior, levando às paredes a projeção do movimento.



Figura 7: Fotogramas de *Tren de sombras*

A natureza é movimento, passagem do tempo,

enquanto no interior da casa só o som de um relógio e as projeções das sombras marcam o movimento. Na natureza, o movimento é constante – por isso logramos ter uma noção do tempo.

O cinema foi inventado numa noite de tormenta, ou numa tarde

de chuva ou numa roda em volta do fogo,
quando o fenômeno físico passou a ser intencional.

A irrupção do cinematógrafo foi abrupta.

Isso ajudou a esquecer o anterior ou a identificá-lo como diferente em relação a toda arte do cinema anterior.

A intencionalidade hoje

parece ser a do aparelho, que descobriu, talvez numa noite de tormenta, ou numa tarde de chuva ou numa roda em volta do fogo, que aquele fenômeno físico podia ser tecnológico, e achou a ferramenta, nós, para produzir imagens. Ou talvez estamos no alvorecer de uma descoberta, de novas formas de canalização das imagens em movimento, do cinema, com novas formas de grafia do cinema.

Paradoxalmente,

aquilo que está sendo produzido mais massivamente hoje é aquela forma de fazer cinema considerada prévia àquilo que muitos chamam “linguagem cinematográfica”. Hoje, a maior produção cinematográfica mundial consiste em “filmes Lumiere”. Amanhã, todas essas sombras de coisas que parecem ser outras constituirão um interminável trem de sombras que entre frame e frame irão manifestar um infinito número de histórias paralelas àquelas que pretendiam contar, que irão atingir aos desejos íntimos do realizador, do espectador, dos registrados, e que serão observados como uma criança observa os galhos de uma árvore projetados na parede durante a noite, ou as sombras dos objetos projetadas pela luz da lua.

Como se produzirá o resgate de imagens no futuro?

Qual será a metodologia do trabalho arqueológico no meio de este interminável trem de sombras que está sendo produzido hoje? Qual pode ser a quantidade de imagens produzidas em um dia? O que é que estará a indicar e evidenciar ao amanhã nossas imagens de hoje?



Figura 8: Apanhado de Snapshots

CINE DUNAS NA CONTRAMÃO DA HISTÓRIA: TRAJETÓRIA E RESISTÊNCIA DE UM CINEMA DE CALÇADA

Janete Cristiane Jarczeski¹

Cleyton Martins Abreu²

¹ Professora da rede pública estadual do RS, Mestranda do PPGH – FURG, sócia-proprietária do Cine Dunas.
Email: cinedunas@yahoo.com.br

² Sócio-proprietário do Cine Dunas – Cassino – Rio Grande – RS.



vida cotidiana da sociedade pós-moderna está imersa principalmente em imagens virtuais que se expandem e refletem suas mensagens e códigos em telas de diferentes tamanhos, formatos variados ou resoluções de definição. Mesmo sem perceber ou sem querer aderir a esse paradigma social, estamos sujeitos ao império das imagens e é difícil ficar alheio a ele. O espetáculo da imagem emerge de várias fontes e cantos, desde propagandas em outdoors piscantes, nas salas de espera ou restaurantes com TVs ligadas, nas telas eletrônicas que quando em acesso virtual são poluídas com imagens e informações mesmo não sendo acessada diretamente pelo usuário, entre outras situações, a imagem sempre impera.

Em meio a esse contexto, o cinema, há mais de um século e duas décadas se mantém como uma das formas de representação imagética da sociedade, fazendo parte do universo dos meios de comunicação mobilizadores de símbolos e significados sociais, como produção cultural ou como forma de entretenimento da sociedade contemporânea. Porém, não é exclusividade da contemporaneidade, a sedução da humanidade por imagens em movimento em sintonia com a emissão de sonoridade, uma vez que, as projeções de imagens pelas lanternas mágicas tradicionais, desde o século XVII já encantavam o público que as assistia projetadas em uma tela, onde o fogo a querosene coloria tais imagens. Portanto, o paradigma das imagens sempre acompanhou o imaginário e o cotidiano das civilizações, haja vista a arte rupestre da pré-história e a própria criação ou o desenvolvimento da fotografia que persiste até os dias atuais.

Desde o início da projeção das imagens em movimento, olhares curiosos das pessoas são atraídos no intuito de acompanharem o que é projetado na tela, despertando em outras a tentativa de entender a forma da captura de imagens da vida real. Provavelmente esse paradigma poético e enigmático que o cinema encarnou e que de certa forma mantém, onde a produção fílmica é capaz de apresentar uma realidade ou aproximar-se dela, ou então como uma situação ou temática a partir de novas formas narrativas de representação, seja o fator responsável pela permanência na busca da magia e do encantamento do que acontece nas salas de cinema.

A projeção enigmática e perturbadora feitas pelos irmãos franceses, negociantes experientes, Auguste e Louis Lumière em novembro de 1895, no Grand Café, de um trem chegando à estação de Lyon, tomou de susto a platéia, que assistia cenas do cotidiano, capturadas em movimento. A experiência causou estranhamento aqueles espectadores, que assustados pelo ineditismo da experiência, não conseguiram controlar seus impulsos e partiram em retirada da sala onde acontecia a projeção, no intuito de proteger-se de qualquer impacto possível causado pelas imagens reais de um trem se aproximando da plateia. A partir de tal experiência, foi a sensibilidade de Georges Méliès, que despertou para a magia em transformar as imagens em arte, capturando-as e dando um sentido de representação das mesmas.

Transcorrido mais de um século daquele episódio até hoje, muitas coisas mudaram no mundo das imagens cinematográficas. O cinematógrafo evoluiu e hoje as imagens são reproduzidas em projetor digital, substituindo a centenária película que em um século de existência apenas variou em seus centímetros de largura, porém garantia exibição de qualidade e a magia na tela ao público concentrado e curioso. O cinema passou a ser produzido sob

diferentes lógicas, inclusive, sendo pensado para um público visto como consumidor dentro da lógica de mercado vigente. Teóricos, cineastas e críticos deram a sua versão de criação e filmagem às imagens. O cinema popularizou-se. As imagens foram utilizadas para justificar revoluções, guerras, ideologias e costumes, entre outros.

Nos caminhos das ruas, ou seja, nas calçadas, nasceu a sétima arte, mais conhecida como cinema. Os teatros e as casas de espetáculos embalam seu despertar no início do século XX. Ali ele dividiu o palco com outros atores e expressões como a dança, a música, o teatro, o circo, os recitais, entre várias outras demonstrações artísticas. Todos os momentos e manifestações da arte eram anunciados, por alguém chamado de “o explicador”, o qual fazia um breve relato das apresentações do dia, entre elas a do cinematógrafo que exibia filmes mudos, mas que se caracterizava como a novidade tecnológica da época, onde era possível exibir imagens em movimento!

Por ter uma linguagem e forma de comunicação própria, o cinema foi reconhecido como a sétima arte. Diante de todas essas nuances, o cinema mantém sua essência que é assistir o filme, mesmo com as mudanças e avanços tecnológicos nessa nova era digital. Uma das mudanças transcorridas que podemos apontar responsável por uma revolução fílmica, foi a captação da sonoridade, em princípio entendida como uma ameaça à magia do cinema mudo de outrora, mas que sumariamente aumentou o potencial dos apreciadores das obras fílmicas.

Até as décadas de 1960 e 1970, os locais que abrigavam as salas de cinema cumpriam um papel importante junto à sociedade, para além da exibição cinematográfica. Os cines-teatros, onde estavam localizadas as salas de cinema, também recebiam outras diversas manifestações culturais entre elas shows musicais, exposições de arte

e apresentações de peças de teatro, ou ainda abrigavam elegantes cafeterias que serviam de ponto de encontro aos espectadores e apreciadores culturais. Eram os chamados charmosos cinema de calçada. Lugar de encontro obrigatório aos mais variados públicos, principalmente aos finais de semana, em que as exhibições dos filmes tinham salas lotadas, sessão após sessão.

Essas características se propagavam desde a capital gaúcha, até algumas cidades do interior, como o caso de Rio Grande, cidade mais antiga do RS, além de seu ritual portuário e movimentação cosmopolita. Encontramos nas palavras de Cristiano Zanella a ilustração daqueles tempos dos cinemas de calçada em Porto Alegre e que muito se aproximava do que acontecia em Rio Grande:

É importante salientar o papel social que cumpriam estas salas de cinema até a metade no século XX, aproximadamente, quando abrigavam em seus espaços diversas manifestações artísticas, exibindo, além de filmes, peças de teatro, atrações musicais e realizando programas de auditórios (ZANELLA, 2006, p. 29).

Como eram comuns à época, as linhas arquitetônicas luxuosas desses cines-teatros, normalmente contemplavam fachadas imponentes e majestosas, com halls amplos e magnificamente decorados para recepção dos espectadores. Alguns deles inspirados em prédios europeus com mobília e vitrais que criavam um ar de glamour ao local e ao espetáculo ou exibição de filme que iria ocorrer, fazendo com que seus frequentadores usassem suas vestes de domingo para estar à altura do espaço, de fundamental importância para a formação da identidade cultural dos cidadãos. Havia também locais com públicos e títulos mais populares, mas que cumpriam a mesma função social aglutinadora dos apreciadores e fãs da sétima arte. Assim, como também nos deparamos com as considerações de Zanella:

Os cine-teatros funcionavam também como ponto de encontro dos habitantes de Porto Alegre: no Centro, estavam os de arquitetura requintada, chiques, elitizados, apresentando filmes recém lançados, onde os trajes dos frequentadores eram formais, quase em gala, assim como o comportamento contido durante as sessões; nos bairros, encontravam-se as salas, os títulos e os públicos mais populares. Espaços de relações sociais, os cinemas, desde seus primórdios, cumprem papel aglutinador da população e também formador da identidade cultural e urbana dos habitantes das cidades (ZANELLA, 2006, p. 29).

Tempos áureos viveu o cinema naqueles anos tanto em importância e valorização cultural como em expressividade de número de espectadores! Porém, tal contexto não permaneceu nas duas últimas décadas do século XX. Um processo de decadência de público surpreendentemente fez diminuir o número de espectadores, contribuindo enormemente para fechamento dos cines-teatros e dos cinemas de calçada. O advento da televisão e dos aparelhos e fitas de VHS ainda naquele século, bem como os DVDs, as plataformas digitais virtuais e canais de TV por assinatura, no alvorecer do século XXI, fizeram com que muitas pessoas deixassem de transitar pelas calçadas e entrassem na sala escura para assistir a um filme. Somase a isso também a banalização do filme, que passou a ser ofertado como um produto a mais para ser comercializado e consumido nas salas de cinema instaladas em shoppings. A partir dessa nova lógica de mercado, todo o ritual que se estabelecia desde a ida ao cinema até o começo do filme, é transformado e substituído primeiramente pelo passeio no shopping, passagem na praça de alimentação, compra online ou em totem do ingresso para o filme, numa relação distante e mais mercadológica que cultural, afastando-se de qualquer relação de aproximação ou pessoalidade com o cinema.

Desde o final do século XIX até a metade do século XX, a sociedade riograndina acompanhou, apreciou e prestigiou de perto a construção e inauguração de grandes Cines-Teatros. A

implementação dessas construções, se deu pelo conceito de representação do desenvolvimento e civilidade às cidades, imitando o modelo de progresso adotado pela capital carioca brasileira daquele momento histórico, sendo promotora dessa formatação, da ascensão cultural e status social. Alguns desses prédios permanecem até hoje enaltecendo a arquitetura da histórica cidade do Rio Grande, porém muito afastados da prática das exhibições cinematográficas que deixaram suas marcas na trajetória histórica e cultural da cidade, por constituir vários espaços de exhibições filmes. Hoje estão transformados em lojas ou seus depósitos de estoques, bingos ou garagens para estacionamento e etc.

Antes de contar com um espaço próprio para as exhibições dos filmes, os exibidores itinerantes andavam com o cinematógrafo por salões e teatros dispostos a recebê-los. Provavelmente o primeiro cinema inaugurado em Rio Grande, tenha sido o Cinema Palace, como nos mostra o saudoso pesquisador e historiador riograndino Ézio da Rocha Bittencourt, nos estudos apresentados no livro *Da Rua ao Teatro: os prazeres de uma cidade*: “Em 25 de setembro de 1908, Arthur Sampaio & Cia., inauguraram o Cinema Palace, instalado na Rua Ewbank, nº 11. Acredito ser primeiro cinema riograndino.” (BITTENCOURT, 2007, p. 107) Suas contribuições são fundamentais para o entendimento da efervescência da vida cultural de Rio Grande naquele período. Foi naquele mesmo ano que inaugurou em Porto Alegre, a primeira sala de cinema, conforme verificamos no livro de Cristiano Zanella, ao relatar o fechamento das salas de cinema de calçada na capital que ocorreu entre 1990 - 2005:

Até 1908, quando foi inaugurado o Recreio Ideal, primeira sala fixa da cidade (inicialmente de propriedade do espanhol José Tours, representante de uma fábrica de acessórios cinematográficos), o cinema era uma atividade itinerante, sendo exibido em feiras, circos, parques, (...) teatros (...) e prédios de comércio. (...) Os exibidores eram

até então alguns poucos empresários locais e viajantes aventureiros, projecionistas amadores, que faziam dos espaços públicos da cidade seu ganha pão por algum tempo, até rumar para outros povoados (ZANELLA, 2006, p. 26).

A cidade do Rio Grande no RS foi a primeira a construir um Teatro de alvenaria com a finalidade de proporcionar apresentações de peças teatrais, local que anos mais tarde passou também à exibição cinematográfica. Inaugurou-se naquela oportunidade, em 1832, o Teatro Sete de Setembro, localizado na atual Rua General Bacelar. Posteriormente em 1º de fevereiro de 1922, inaugura em Rio Grande o Cine-Teatro Carlos Gomes, nas Rua General Bacelar, quase esquina com a Rua Duque de Caxias. Nesse mesmo ano, na data de 14 de julho inaugura o Cine-Teatro Guarani, na Rua 24 de Maio nº 611/613. Em 03 de maio de 1929, inaugura o Cine-Teatro Avenida com sua fachada neoclássica, na Rua Major Carlos Pinto. Além desses espaços, vários outros surgiram para a prática da exibição cinematográfica entre eles, o Cine Glória, inaugurado em dezembro de 1955, uma das maiores salas do Estado (BITTENCOURT, 2007).

E assim, entre os séculos XIX e XX, os riograndinos viveram tempos de destaques entre várias vertentes culturais e expressões da arte. Fisicamente ainda resistem prédios daquele período à espera de manutenção ou restauro. Algumas daquelas salas glamurosas dos antigos cinemas, que permaneceram até o alvorecer do século XXI, hoje banalizam outras finalidades. Enquanto outras aguardam, em situação de abandono, entre a ação de descaso e desuso, aliada às intempéries, que suas estruturas de sustentação predial acabem ruindo e terminem por existir somente em fotografias ou em habitar as lembranças daquela época.

Rio Grande localizada também dentro do contexto das mudanças ocorridas próximas à virada do milênio, em relação à presença

sistemática dos produtos eletrônicos, suas tecnologias e parafernálias eletrônicas na vida das pessoas, sofreu alterações em seu cotidiano, tendo seus ritmos e fluxos alterados. Dessa forma, o hábito de ir ao cinema ou prestigiar outras manifestações da arte passa a ser substituído pela rotina doméstica dos programas de TVs, aliado ao atrativo comercial e sentimento de segurança dos shoppings, como já abordado anteriormente. Sendo assim, a diminuição de público nas exhibições cinematográficas ocorre e resulta na decadência e/ou o fechamento de várias salas de cinema. Acompanha-se, dessa forma, no cenário regional e nacional a crescente diminuição das salas de cinema de calçada nas duas últimas décadas do século passado, consequência desse contexto.

Eis que no Balneário Cassino, Rio Grande – RS, na contramão da história, inaugura-se o Cine Dunas (Figura 1), em janeiro de 2005, adaptado em seu interior para acolher, através da sétima arte os espectadores do bairro, da cidade, veranistas e turistas. O Cine Dunas nasceu no Balneário Cassino, assim como nasceram todos os cinemas do mundo, nas calçadas, ao alcance dos caminhantes, fazendo parte do cenário urbano e do cotidiano dos caminhantes.



Figura 1: Arquivo do Cine Dunas.

Um Cinema de Calçada, de Rua ou ainda de Chão, como se caracteriza o Cine Dunas, está localizado num espaço onde as pessoas transitam, caminham, ou seja, próximo às pessoas. Por estar situado em um prédio que tem uma história na comunidade onde se instaura, tem uma face, um rosto, demarcando sua inserção na história urbana da cidade. Estar ao alcance do caminhante o torna mais próximo dos espectadores, facilita o contato, relacionando-se de forma mais humanizadora e promotora do cinema pelo cinema e, não com os caracteres de um simples produto a ser consumido numa relação pessoal distante. Hoje a voracidade desse mercado padronizado e do lucro globalizado, varreu os cinemas das calçadas. As salas foram abrigadas nos templos do fundamentalismo do capital.

Com o nascimento do Cine Dunas na comunidade cassinense, se mantém viva essa herança cinematográfica no contexto das calçadas na história de Rio Grande. Assim como foi a primeira experiência cinematográfica em Rio Grande em 1897, com a apresentação do “kinestoscópio de Edison” em maio daquele ano e, em julho do mesmo ano, foram exibidas imagens através do “cinematógrafo dos Irmãos Lumière” no Teatro Sete de Setembro (SOARES, 2004). Naquela oportunidade, as pessoas entupiam as calçadas na direção ao teatro, que anos mais tarde se tornaria no Cine Sete de Setembro. Portanto, a calçada como berço da sétima arte, foi também em Rio Grande. Cidade que chegou a ter em funcionamento cerca de dez salas de cinema de calçada, em prédios com histórias na comunidade ou construídos especificamente para este fim. Naquele contexto, Rio Grande tinha uma grande expressão no número de espectadores de filmes em cinemas.

Em Rio Grande, mais especificamente no Balneário Cassino, ali onde as calçadas da Av. Rio Grande e da Rua Uruguaiana se encontram, nº 451, o Cine Dunas nasceu e resiste bravamente dia-

a-dia, sendo uma das poucas salas de cinema que permanecem abertas o ano inteiro no litoral do Brasil. Sua sala está instalada num prédio quase centenário, de arquitetura espanhola, que outrora foi um hotel familiar. Posteriormente, funcionando o prédio como abrigo a uma colônia de férias de uma Cooperativa Agropecuária e Industrial. Mais tarde e por fim, antes do cinema, o prédio sediou um restaurante conhecido e tradicional no bairro. Ou seja, é um prédio com histórias e referências do lugar, passando a partir de 2005 às exibições cinematográficas do Cine Dunas.

Desde 2015, o Cine Dunas passou pelo processo de instalação do projetor digital dos filmes, assim como as demais salas de exibição do país, por exigência do mercado de produção e distribuição fílmica. Com a concretização desse momento, o projetor em películas, material que por mais de um século resistiu e era a matéria-prima responsável em projetar e proporcionar a magia na tela assume então, a característica da obsolescência para a ascensão de uma nova era: a digital. O antigo projetor de películas encontra-se disponível em exposição no cinema para o conhecimento e observação do público.

Quando se fala em resistência do cinema ela é contextualizada a partir da proposta em manter-se como cinema de calçada, proporcionando uma programação diversificada e com a garantia de exibição de títulos de filmes para além dos blockbusters. Aliás, desde a sua primeira programação, a inaugural, já se caracterizou por esse viés. O Cine Dunas inaugurou com sessões de Kill Bill 2, do diretor Quentin Tarantino e com uma animação infantil, O Grilo Feliz. As programações variaram desde produções nacionais, européias, latino americanas, como em destaque a uma co-produção entre Bélgica, França, Itália e Israel, com a obra fílmica Um Herói do nosso tempo, até a exibição de filmes do renomado cineasta sul-

coreano Kim Ki-duk, bem como o polêmico longa *Edukators* de Hans Weingartner. E vários outros títulos e diretores que deram a mescla eclética e diversificada à programação do Cine Dunas.

Já no mês da inauguração do cinema, a Produtora Panda Filmes de Porto Alegre, devido a programação alternativa e diversificada do Cine Dunas, convidou o mesmo para participar das exhibições dos filmes do Festival de Verão do RS de Cinema Internacional. De pronto foi aceito o convite, vem sendo entendida a sétima arte a partir do compromisso com a diversidade cultural fílmica, contribuindo para a formação geral do público, através da exibição de obras de várias nacionalidades. Oito edições desse Festival foram exibidas no Cine Dunas, até o encerramento de suas edições. Permanecendo com o perfil da programação diferenciada e interesse em trazer filmes de festivais para o interior do RS, o cinema passou a exhibir os filmes do Festival Varilux de Cinema Francês, já por quatro anos seguidos.

Hoje no alvorecer do século XXI e crepúsculo dos cinemas de calçada, o Cine Dunas procura manter sua característica, promovendo o diálogo com as demais artes. Já foram realizadas parcerias como a Feira de Calçada, promovida pelo Mundo Moinhos em três edições, potencializando a mostra e comercialização de produtos locais desde artesanato, produções literárias, alimentos, plantas decorativas, entre outros. Apresentação de músicos locais na sala de exibição, esquetes de peças de teatro e dança, abrigo ao acervo de livros de uma biblioteca comunitária e outras iniciativas.

Em especial destacamos a mais recente parceria com o PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografias e Educação (UFPel/CNPq), a qual promoveu sessões de debates acerca de filmes exibidos no Cine Dunas, que viessem ao encontro da proposta de trabalho e pesquisa do grupo. As exhibições foram feitas no horário normal do filme e posteriormente um mediador propunha a discussão

da obra cinematográfica às pessoas presentes na sessão. Todas as edições das sessões comentadas foram prestigiadas com públicos expressivos e manifestações de reconhecimento e valorização da ação desenvolvida. Na oportunidade das sessões debate foram apresentados os títulos: “IT: a Coisa 2” que teve como mediador o professor Rafael de Boer, bem como o filme “Blade Runner 2049”, na qual o professor Artur Barcelos promoveu a contextualização da obra e a mediação das intervenções com a plateia presente (Figura 2).



Figura 2: Imagens do Arquivo da publicação do PhotoGraphein – divulgação das sessões.

Mesmo diante dessa proposta e trajetória de encontro aos aliados tanto em ações concretas, como em concepções, não é fácil a manutenção do espaço cinematográfico diante da lógica de uma grande parcela da sociedade que entende que cinema de calçada é sinônimo de atraso, representa o retrocesso e marca o antigo. Entendimento esse, fruto da sociedade do espetáculo e da sociedade de consumo. Partimos e insistimos no pressuposto que o cinema de calçada ainda exista no inconsciente coletivo das

massas. Mesmo sendo uma memória guardada num arquivo pouco acessado, em que somente a resistência de um cinema de calçada na comunidade não garanta o despertar de tal memória ativa, no sentido de trazer público às exhibições dos filmes e manter vivo o cinema, com saúde e vigor de permanência.

Luta e resistência pelo Cine Dunas, um cinema de calçada, num balneário no sul do Rio Grande do Sul, tem sido uma tarefa árdua e prazerosa. Árdua por estar na contramão da história e, prazerosa por estar próximo em completar catorze anos na contramão da história e, estar vivo.

O Cine Dunas se orgulha de ser o herdeiro da tradição cinematográfica de Rio Grande, assim como ela começou, ali no lugar onde a vida perambula, nas calçadas. Permanecendo aberto o ano todo, com a programação de filmes que contempla vários gêneros e nacionalidades, oferecendo também um espaço cultural com livros e cafezinho, sendo uma possibilidade para a comunidade se encontrar e assistir uma história, numa sala escura, com som em todas as direções. Um comportamento simples, mas que se torna grandioso numa sociedade onde o individualismo e a velocidade geram frieza e superficialidades.

É mister e fundamental que as calçadas continuem a encaminhar os espectadores para o Cine Dunas, na intencionalidade real da manutenção da sétima arte no bairro. O cinema existe para o público e pelo público se mantém. Para nós resta o convite e as boas-vindas proferidas sempre antes das sessões, ato que marca o cinema desde sua primeira exibição: Sejam bem-vindos ao Cine Dunas, porque vocês e o Cassino merecem!

Referências

BITTENCOURT, Ezio da Rocha. **Da Rua ao Teatro, os prazeres de uma cidade: sensibilidades e cultura no Brasil Meridional**. Rio Grande: Ed da FURG, 2007.

SOARES, Célio. **O cinema no Rio Grande**. Jornal Bom Dia Comunidade, Rio Grande, RS, 31 de maio de 2004, p. 43.

ZANELLA, Cristiano. **The End Cinemas de Calçada em Porto Alegre (1990 -2005)**. Porto Alegre: Ideias a Granel, 2006.

Produzido por:
Editora Caseira
www.editoracaseira.com
contato@editoracaseira

Coordenação Editorial
Gustavo Reginato

Organização
Cláudia Mariza Mattos Brandão
Dhara Fernanda Nunes Carrara

Diagramação
Dhara Fernandes Nunes Carrara

Revisão
Fernanda Aparecida Róhden

B817f

BRANDÃO, Cláudia M.M.; CARRARA, Dhara F.N.
Fotografia com pipoca: discussões interdisciplinares
sobre imagem / Cláudia Mariza Mattos Brandão,
Dhara Fernanda Nunes Carrara (orgs.) - Florianópolis:
Editora Caseira, 2019.
158 p. il. color. 21x29cm

ISBN 978-85-68923-58-0

1. Artes 2. Fotografia 3. Cinema 3. Artigos

CDD-778
CDU-778

Bibliotecária Ellen M. Zorzetto CRB-14/1611

Impresso em papel pólen bold 90g em jato de tinta pigmentada
capa impressa em papel Opalina 240g
Costura artesanal Brochura,
impressão e acabamento: Editora Caseira

**Arte da Capa:
Guilherme Farias - PURO**

**Apoio: Programa de Pós-Graduação Mestrado em
Artes Visuais, UFPel.**



**ARTES VISUAIS
MESTRADO**
CENTRO DE ARTES | UFPel